3033-5868

16+

BULLETIN OF ART AND EDUCATION

БЮЛЛЕТЕНЬ ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ

https://www.art-bulletin.ru

e-mail: artbulletin@mail.ru

Электронный научно-методический журнал

«BULLETIN OF ART AND EDUCATION»

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

Редакционный совет / EditorialBoard:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Olga Vladimirovna Gribkova, 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

Alyona Anatolyevna Zharkova, 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, 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 Pedagogical Sciences, 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 27.09.2026

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

Чжун Минь

ТЕОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ С.П. ЛОМОВА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ ИНТЕГРАЦИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ОБУЧЕНИЕ ЖИВОПИСИ 7

Харланов Евгений Сергеевич

РОСПИСИ ИНТЕРЬЕРА ЛЕНИНГРАДСКОГО ФИЛИАЛА ЦЕНТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ: ОТ ЭСКИЗА К РЕАЛИЗАЦИИ 16

Васильева Ольга Викторовна

ГУСЛИ ЗВОНЧАТЫЕ КАК ФЕНОМЕН ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ 30

Шань Чжаочэнь

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 37

Цзо Дэсинь

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ФИЛОСОФСКИЕ ИСТОКИ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ 44

Чжан Хуэйюй

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ К ХОРЕОГРАФИЧЕСКИМ СПЕКТАКЛЯМ КИТАЯ 2020-Х ГОДОВ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 51

Сун Цзянь

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА: ВЕДУЩИЕ ТЕМЫ И ОБРАЗЫ 58

Чэнь Личжэ

ТИБЕТСКИЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ: ФОРМЫ РЕЦЕПЦИИ, АДАПТАЦИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ 64

Сюэ Сыхань

ЗАДАЧИ И ФУНКЦИИ АКТЕРА СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА НА ПРИМЕРЕ МЮЗИКЛА «ИЗДАЛЕКА» 70

Тан Сюань, Тан Янян

КИТАЙСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ В КОНТЕКСТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ РЕГИОНАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ 77

Чжан Имин

КЛАРНЕТОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫХ МОДЕЛЕЙ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР 84

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Мешери Каутер

ВЕКТОРЫ ОРИЕНТАЛИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ НАЧАЛА XX ВЕКА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МЕТОДОВ Л. С. БАКСТА И А. Я. ГОЛОВИНА 93

Чупахин Сергей Анатольевич

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ КАК ГОЛОСА «МАЛОЙ РОДИНЫ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ БАЯНА КИРИЛЛА ВОЛКОВА 99

Хань Юй

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ТРОЙНОГО КОНЦЕРТА ТАНЬ ДУНА «ВОСКРЕШЕНИЕ» 111

У Лицзюнь

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И НОВЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Е СЯОГАНА 117

Ван Куньхао

ДЖАЗОВОЕ И КЛАССИЧЕСКОЕ В ОБРАЗЕ ПОРГИ В ОПЕРЕ ДЖ. ГЕРШВИНА «ПОРГИ И БЕСС» 127

Ли Бинсюань

ПРЕТВОРЕНИЕ ОБРАЗОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ «ЭТЮДОВ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО МАСТЕРСТВА» Ф. ЛИСТА В КИТАЙСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ 135

Чжан Хуэйшань

МИР ПРОГРАММНЫХ ОБРАЗОВ В ЖАНРЕ ТАНГО АСТОРА ПЬЯЦЦОЛЛЫ 141

Лу Цзин

Ж. ОФФЕНБАХ «СКАЗКИ ГОФМАНА»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРНОЙ ПОСТАНОВКЕ 147

Гуань Шици

ДИАЛОГ РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО 154

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Понькина Антонина Михайловна

СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА 159

Умеров Айдер Сабриевич

СОЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЭСТРАДЕ: ЗАДАЧИ, ВЫЗОВЫ, ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ 167

Молдавская Ольга Евгеньевна, Чжоу Шенкай

СОЧЕТАНИЕ ТЕХНИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ ПОДГОТОВКИ В НАЧАЛЬНОМ ФОРТЕПИАННОМ ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ: ОПЫТ КИТАЯ 174

Бодарева Галина Валерьевна

ОТ ТРАДИЦИОННОГО АНАЛИЗА К АНАЛИЗУ ЗВУКОВЫХ ПРОЦЕССОВ: ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ *184*

Ткаленко Ксения Павловна

МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА С СИНДРОМОМ ДАУНА И РАССТРОЙСТВОМ АУТИЧЕСКОГО СПЕКТРА (РАС): К ОПЫТУ РАЗРАБОТКИ И РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ *192*

Чэнь Сяохань

ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАГОГИКА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ: ИНТЕГРАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ И НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ *197*

Ню Синь

ПЕРИОД «РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ» КАК ЭТАП ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАЦИИ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ: ОТ ИЗОЛЯЦИИ К ДИАЛОГУ С МИРОВЫМИ ТРАДИЦИЯМИ *204*

Ян Анкуо

ТЕХНИЧЕСКИЕ ИННОВАЦИИ XX–XXI ВЕКОВ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО *211*

Ли Аньни

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ИГРЫ НА ПИПЕ В КИТАЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ *218*

Фэн Шуайшуай

ПОДГОТОВКА К КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В КИТАЙСКИХ КОНСЕРВАТОРИЯХ *225*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Ланина Светлана Юрьевна

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ ГРАМОТНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ НА БАЗЕ РЕАЛЬНЫХ КЕЙСОВ ФИНАНСОВОГО СЕКТОРА *235*

Рихтер Нина Павловна

ПРОБЛЕМА ПРИНЦИПОВ ОБУЧЕНИЯ В РУССКОЙ ПЕДАГОГИКЕ И МЕТОДИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ *242*

Сидоров Алексей Сергеевич

МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СТРУКТУРЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА: ФУНКЦИОНАЛЬНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД *252*

Ланина Светлана Юрьевна

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОДХОДОВ АКТИВНОГО ОБУЧЕНИЯ МАТЕМАТИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ СТУДЕНТОВ ВУЗА *259*

Мансурова Анна Петровна, Корина Вероника Станиславовна, Федотова Вероника Алексеевна

ПРИОРИТЕТНЫЕ ЗАДАЧИ ПРОФОРИЕНТАЦИИ ШКОЛЬНИКОВ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА 265

Иванцов Александр Александрович

КОМПЕТЕНТНОСТЬ В СФЕРЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩЕЕ ЯДРО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ ИНДУСТРИИ ТУРИЗМА 273

Чжан Цзиньцюань

ВЗАИМОСВЯЗЬ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И КИТАЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ В СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В КИТАЕ 285

Юй Цзэнань

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЦИФРОВОЙ ГЕЙМИФИКАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ШКОЛЬНИКОВ 290

Ци Цзин

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В РОССИЙСКОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ 296

Ли Цзин

ПОСТРОЕНИЕ СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ И МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ КАМЕРНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ 304

Ван Бэнь

ОСОБЕННОСТИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА В ВЫСШЕМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ 316

Чэнь Лун

ВЛИЯНИЕ ФОНЕТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ НЕМЕЦКОГО, КИТАЙСКОГО, АНГЛИЙСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ НА ИСПОЛНИТЕЛЬСКУЮ ТЕХНИКУ SPRECHGESANG 322

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Чжун Минь
аспирант кафедры методики преподавания изобразительного искусства
им. Н.Н. Ростовцева, художественно-графического факультета
Института изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 11546786@qq.com
Научный руководитель - академик РАО, профессор,
доктор педагогических наук,
художественно-графический факультет
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
Б. А. Карев

Zhong Min
Postgraduate student at the Department of Methods of Teaching Fine Arts
named after N.N. Rostovtsev, Faculty of Art and Graphics,
Institute of Fine Arts,
Moscow Pedagogical State University
Scientific supervisor - Academician of the Russian Academy of Education,
Professor, Doctor of Pedagogical Sciences,
Faculty of Art and Graphics
Institute of Fine Arts
Moscow Pedagogical State University
B. A. Karev

ТЕОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ С.П. ЛОМОВА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ ИНТЕГРАЦИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ОБУЧЕНИЕ ЖИВОПИСИ

Аннотация. Статья посвящена теоретическому обоснованию интеграции генеративного искусственного интеллекта в обучение живописи на основе методологии С.П. Ломова и культурно-исторической психологии Л.С. Выготского. Актуальность исследования обусловлена противоречием между техническими возможностями ИИ и риском подмены творческого мышления автоматической генерацией – феноменом «эффекта плацебо». В работе эксплицируется трёхкомпонентная структура эстетического суждения Ломова (восприятие, интерпретация, оценка) как цель обучения, а механизм опосредования и зона ближайшего развития Выготского – как процессуальный механизм. Предложена модель «ИИ-партнёр», в которой ИИ последовательно принимает три дидактические роли – стимулятора вдохновения, возбудителя дебатов и технического коллаборатора, – каждая из которых адресована соответствующему компоненту эстетического суждения. Обосновывается, что культурно-специфическое задание выступает необходимым условием эффективности модели в китайской стратегии «усиления эстетического воспитания». Статья носит теоретический характер и задаёт методологическую рамку для эмпирической верификации модели в художественно-педагогическом эксперименте.

Ключевые слова: генеративный искусственный интеллект; обучение живописи; эстетическое суждение; зона ближайшего развития; модель «ИИ-партнёр».

S.P. LOMOV'S THEORY OF AESTHETIC JUDGMENT AS A METHODOLOGICAL FOUNDATION FOR INTEGRATING ARTIFICIAL INTELLIGENCE INTO PAINTING INSTRUCTION

Abstract. The article is devoted to the theoretical substantiation of the integration of generative artificial intelligence into painting education based on the methodology of S.P. Lomov and the cultural-historical psychology of L.S. Vygotsky. The relevance of the study is determined by the contradiction between the technical capabilities of AI and the risk of replacing creative thinking with automatic generation – the phenomenon of the "placebo effect". The paper explicates Lomov's three-component structure of aesthetic judgment (perception, interpretation, evaluation) as the goal of education, and Vygotsky's mechanism of mediation and zone of proximal development as the procedural mechanism. The "AI-Partner" model is proposed, in which AI successively adopts three didactic roles – a stimulus of inspiration, a provocateur of debates, and a technical collaborator – each addressed to the corresponding component of aesthetic judgment. It is substantiated that a culturally specific task is a necessary condition for the model's effectiveness in the Chinese strategy of "strengthening aesthetic education". The article is theoretical and sets a methodological framework for empirical verification of the model in a pedagogical experiment.

Keywords: generative artificial intelligence; painting instruction; aesthetic judgment; zone of proximal development; “AI-Partner” model.

Введение в проблему.

Генеративные нейросети входят в художественную педагогику. Их технические возможности впечатляют: создание визуальных образов, стилистических вариаций, композиционных схем. Однако в образовательной среде эти возможности сталкиваются с природой художественного творчества. В искусстве ценен не столько результат, сколько процесс – становление замысла, рефлексия, формирование суждения. Автоматическая генерация не гарантирует развития мышления. Напротив, она создаёт иллюзию продуктивности.

Эмпирические исследования подтверждают этот риск. Студенты, активно использующие генеративные модели, субъективно чувствуют себя креативнее. Объективные показатели оригинальности и глубины замысла при этом падают. Томские учёные зафиксировали феномен «эффекта плацебо»: ложное ощущение творческой состоятельности, порождаемое нейросетями [4]. Без педагогического опосредования ИИ становится не усилителем, а суррогатом мышления.

Чтобы преодолеть этот разрыв, частных методических рекомендаций недостаточно. Нужен методологический фундамент – он должен задавать цель и критерии использования ИИ в обучении живописи. В российской дидактике художественного образования таким фундаментом выступает теория эстетического суждения академика С.П. Ломова. Кантианская модель статична: она оценивает уже завершённое произведение. Ломовская концепция иная. Эстетическое суждение трактуется здесь как процессуальное единство восприятия, интерпретации и оценки, которое разворачивается непосредственно в акте живописного творчества[10]. Именно эта процессуальность делает концепцию адекватным инструментом для анализа учебной деятельности с генеративным ИИ. Суждение формируется не post factum, а в самом процессе взаимодействия с материалом и цифровым посредником. Есть и второй фундаментальный принцип системы С.П. Ломова – единство технического и образного мышления. Он выражен в афоризме: «техника без образа слепа, образ без техники бессилен» [9]. Этот принцип задаёт границу, которую не должна пересекать алгоритмическая поддержка. Финальное ручное исполнение остаётся исключительной прерогативой студента.

Наша задача – теоретически обосновать модель «ИИ-партнёр». Мы рассматриваем её как дидактическую проекцию ломовской концепции эстетического суждения в условиях интеграции ИИ в обучение живописи. Кроме того, нужно определить границы применимости модели с учётом китайской стратегии «усиления эстетического воспитания».

Краткий обзор исследований

Теория эстетического суждения С.П. Ломова задаёт содержательный вектор педагогического процесса. Ломов выделяет три компонента: восприятие, интерпретацию и оценку [6, с. 45]. Восприятие есть чувственное постижение натуры, цвета, формы, фактуры. Интерпретация осмысляет образ, ищет личностный смысл, связывает воспринятое с пережитым. Оценка сопоставляет с культурными образцами, вырабатывает собственный критерий, сознательно отбирает из множества решений. Эти три компонента составляют ядро профессионального мышления живописца и конечную цель обучения [6, с. 45]. Второй принцип системы Ломова – единство технического и образного мышления. Техника без образа слепа, образ без техники бессилен [5, с. 15]. Чистов и Игнатьев отмечают, что школа Ломова, опирающаяся на реализм и народное творчество, приобретает особую значимость в условиях глобализации [9, с. 208-212].

Культурно-историческая психология Выготского раскрывает процессуальный механизм развития. Центральное понятие – опосредование. Высшие психические функции развиваются через культурные орудия: знаки, символы, схемы, язык [1, с. 89-106]. Искусственный интеллект в этом смысле есть именно такое орудие. Он не ускоряет исполнение, а качественно перестраивает структуру творческого мышления. Концепция зоны ближайшего развития уточняет, как происходит это перестраивание. Сотрудничество с более компетентным партнёром позволяет студенту выполнять действия, выходящие за пределы его актуальных возможностей. То, что сегодня делается с помощью другого, завтра выполняется самостоятельно [1, с. 250-252]. Зарецкий подчёркивает: ЗБР становится связующим звеном между обучением и развитием [2, с. 47]. Смирнов показывает, что модель опосредования применима к описанию изменений в гибридной социально-цифровой реальности [7, с. 16-18]. Кравцов и Кравцова предостерегают: внешняя подсказка без рефлексии формирует лишь поверхностную обучаемость. Если студент не артикулирует собственные критерии оценки, развитие не происходит [8, с. 4].

Психология изобразительной деятельности даёт ответ на вопрос о границах применимости таких орудий. Игнатьев установил: ошибки в рисунке коренятся в дефектах зрительного образа, а не только в моторной неловкости [5]. Кузин предложил дихотомию непосредственного, чувственного, и опосредованного, логического, познания в изобразительном процессе [8]. Большинство работ по ИИ в искусстве этой дифференциации не проводят. Одни авторы допускают нейросети на всех этапах, другие отвергают их повсеместно. Концепция Кузина даёт теоретическое основание для разграничения. Чувственный контакт с натурой есть пространство ручного восприятия. Генеративный ИИ в эту зону не допускается. Логический анализ форм, пропорций, композиционных отношений, напротив, открывает поле для применения ИИ в качестве аналитического инструмента.

Исследования последних лет фиксируют необходимость методологического осмысления интеграции ИИ в художественное образование. Зубрилин, Карев и Хворостов утверждают: технология должна оптимизировать учебно-творческие процессы, а не подменять их [3, с. 7]. Кабрин с соавторами экспериментально подтвердили «эффект плацебо» – ложное ощущение креативности при использовании генеративных нейросетей [4, с. 26-45]. Китайские исследователи вносят важный вклад. Чжу Чжитин обосновывает экосистему «умного образования», где технология расширяет человеческий потенциал [12]. Сюй Жэньган с соавторами показывает: ИИ в художественном образовании должен вести

ученика от технического освоения к образному мышлению, укоренённому в культуре [13]. Цянь Вэй анализирует локализацию ИИ в Китае и вызовы сохранения культурной идентичности [14]. Чжун и Карев рассматривают нематериальное культурное наследие как ресурс художественной педагогики [10, с. 171-177]. Политические документы КНР задают двойной вектор: цифровизация и усиление эстетического воспитания как воспитания души [11, 15].

Методы

Исследование носит теоретический характер. Использованы методы теоретического анализа педагогической, искусствоведческой и психологической литературы, сравнительно-сопоставительный анализ концепций С.П. Ломова, Л.С. Выготского, Е.И. Игнатьева и В.С. Кузина, а также концептуальное моделирование дидактической структуры «ИИ-партнёр».

Результаты и их обсуждение

4.1. Эстетическое суждение как системообразующая цель

Ломовская триада перестаёт быть описательной схемой. Она превращается в критерий, позволяющий оценивать педагогическую легитимность любого инструмента, включая ИИ. Вопрос ставится предельно конкретно. Способствует ли применение генеративных сетей на данном этапе развитию восприятия? Углубляет ли оно личную интерпретацию и самостоятельные оценочные нормы? Замещает ли оно живой сенсомоторный опыт работы с натурой? Ответы на эти вопросы дают основание либо допустить ИИ, либо сознательно его исключить.

Статичные модели эстетического суждения, восходящие к кантианской традиции, ориентированы на готовый объект. Ломовская модель процессуальна. Она привязана к живому акту живописного творчества. Восприятие, интерпретация и оценка не выстраиваются линейно в созерцании завершённой картины. Они сосуществуют параллельно на каждом этапе создания изображения. Наблюдая натуру, художник одновременно считывает визуальные качества, наделяет их личным смыслом и сопоставляет с усвоенными художественными нормами. Первое действие относится к восприятию, второе к интерпретации, третье к оценке.

Процессуальность ломовской модели позволяет использовать её для анализа учебной работы с генеративным ИИ. Суждение формируется не после факта, а в самом взаимодействии с материалом и цифровым посредником. Ломов настаивал: техника, оторванная от образа, слепа; образ, не обеспеченный техникой, бессилен [5, с. 15]. Тройственная структура служит не просто образом высшей цели обучения, но и аналитической рамкой, через которую оценивается уместность любого внешнего инструмента.

4.2. Опосредование и зона ближайшего развития как механизмы развития

Чтобы встроить эту рамку в динамику обучения, необходимо обратиться к культурно-исторической психологии. Понятие опосредования позволяет взглянуть на ИИ иначе. ИИ перестаёт восприниматься как самостоятельный субъект и предстаёт как психологическое орудие, знаковая система, которая, подобно языку или чертежу, способна качественно перестраивать внутреннюю структуру творческого мышления [1, с. 103]. Действуя с этим орудием в интерпсихологическом пространстве, студент получает возможность выполнять операции, превосходящие его текущие возможности. Сотрудничество разворачивается в зоне ближайшего развития [1, с. 250-252].

Сам по себе факт выполнения задачи с опорой на ИИ не гарантирует интериоризации. Внешний диалог не всегда превращается во внутреннее психологическое новообразование. Кравцов и Кравцова предостерегают от сведения развития к одной лишь обучаемости [8, с. 4]. Внешняя подсказка любого инструмента, включая ИИ, формирует лишь поверхностную

обучаемость, если отсутствует осознанная рефлексия и самостоятельное формулирование собственных критериев оценки. Простое копирование генераций нейросети не обеспечивает полноценного психического развития в ЗБР.

Проектируя занятие, мы обязаны создавать условия для перехода от внешней помощи к внутреннему плану. Без этого не произойдёт присвоения критерия. Данное требование напрямую соотносится с ломовским компонентом оценки. Присвоение критерия невозможно без его осознанной артикуляции и перевода в личное убеждение.

4.3. Психологические условия применения: между чувственным и логическим

Когда такое опосредование действительно уместно? Ответ даёт психология изобразительной деятельности. Игнатьев ещё в 1961 году показал: ошибки в рисунке коренятся прежде всего в дефектах формирования зрительного образа, а не только в моторной неловкости [5]. Главная педагогическая мишень – способность видеть и анализировать натуру. Эту мысль развил Кузин. Он предложил модель чередования двух типов познания в изобразительном процессе: непосредственного, чувственного, и опосредованного, логического [8].

Данная дихотомия восполняет критический пробел, характерный для большинства современных работ по ИИ в искусстве. Одни авторы безоговорочно допускают нейросети на всех этапах. Другие столь же безусловно их отвергают. Внутренней дифференциации творческого акта при этом не проводится. Концепция Кузина выводит из тупика. Она предлагает теоретически обоснованную границу. Зона чистого чувственного контакта с натурой есть эксклюзивное пространство ручного восприятия. Генеративный ИИ в эту зону не допускается. Логический анализ форм, пропорций и композиционных отношений, напротив, открывает поле для применения ИИ в качестве аналитического инструмента.

Дихотомия даёт предельно чёткий критерий для ИИ-инструментария. На полюсе живого сенсомоторного контакта с натурой, где рождается восприятие, ИИ должен быть сознательно вытеснен. Его продуктивное применение лежит на полюсе логического анализа. Там студент сравнивает пропорции, анализирует конструкцию, ищет структурные закономерности. В этой точке ИИ становится катализатором ломовского восприятия. Он помогает студенту вычленить в натуре то, что глаз ещё не обучен видеть самостоятельно.

4.4. Модель «ИИ-партнёр»: три дидактические роли

Из предпринятого синтеза вырастает модель «ИИ-партнёр». Мы понимаем её не как фиксированный набор функций, а как единый циклический процесс становления эстетического суждения. Эффективность модели с самого начала обусловлена культурно-специфическим заданием. Оно превращает случайную генерацию в осмысленный диалог о культурной идентичности.

Логика смены дидактических ролей ИИ подчинена внутренней траектории студента: от «не знаю, что хочу» через «знаю, но не могу выразить» к «выражаю, но хочу лучше». Педагог остаётся модератором на всём протяжении. Инициативу ИИ он передаёт постепенно, ровно в той мере, в какой студент готов к самостоятельному суждению.

Первая фаза соотнесена с ломовским восприятием и логическим познанием по Кузину. ИИ берёт на себя роль стимулятора вдохновения. Студент сталкивается с «чистым листом», ясного визуального образа у него нет. Алгоритмы компьютерного зрения и генеративные сети дают ему не готовые композиции, но аналитически деконструированный материал. По точно сформулированному педагогом промпту ИИ обнажает конструктивные оси, предлагает варианты геометрического обобщения формы, визуализирует тональные отношения. Студент не копирует эти варианты. Он вычленяет отдельные элементы, ритм, цветовое пятно, линию горизонта, и синтезирует из них собственный коллаж идей на бумаге.

ИИ создаёт аналитическую «оптику». Она обостряет видение, не подменяя живого сенсомоторного контакта с натурой. Психическая функция существует здесь в

интерпсихологической форме, между студентом, ИИ и педагогом. Задача педагога – направлять внимание на эстетически значимые элементы: ритмический строй, композиционный центр, характер цветовых пятен. На этом этапе ИИ становится мостом между культурной традицией и индивидуальным восприятием.

Вторая фаза связана с ломовской интерпретацией. Роль ИИ радикально меняется. Он становится возбудителем дебатов, провокатором рефлексии. Первый эскизный замысел уже возник. Педагог инициирует процедуру: студент загружает свой эскиз в нейросеть с запросом «Предложи три альтернативных колористических решения, контрастирующих с текущим». ИИ генерирует варианты, заведомо чуждые авторскому замыслу.

Обязательная письменная аргументация представляет собой критический педагогический приём. Студент должен вербализовать, почему он отвергает каждое из предложений: «этот вариант слишком холоден для темы памяти», «здесь разрушается композиционный центр». В этом словесном оформлении смутный образ становится осознанным замыслом. Чувственное схватывание переходит в личностную художественную позицию. Спор с машиной, будучи артикулирован, интериоризируется в диалог с самим собой.

Здесь реализуется закон Выготского: всякая высшая психическая функция появляется дважды, сначала как деятельность интерпсихическая, затем как интрапсихическая. Одновременно действует механизм анализа через синтез, описанный Рубинштейном. Когнитивный конфликт с генерированными альтернативами заставляет автора включать собственный замысел во всё новые системы визуальных связей. Это углубляет понимание. Педагог в этой фазе выполняет функцию модератора, а не арбитра. Он фиксирует аргументы, задаёт уточняющие вопросы, создаёт безопасную среду для интеллектуального риска.

Третья фаза обращена к оценочному компоненту суждения. ИИ функционирует как технический коллаборатор. Концепция уже определена и осмыслена. Нейросеть предлагает множественные тактические решения: варианты фактур, светотеневой моделировки, технических приёмов наложения мазка, от имитации пастозного письма до лессировочных слоёв. Весь генерированный контент остаётся вспомогательным материалом. Он служит для сравнения и сознательного отбора.

Студент опирается на внутренний критерий, выработанный в предшествующих фазах. Он выбирает то, что релевантно замыслу. Затем он трансформирует выбранный приём через собственную кистевую практику в уникальный живописный язык. Акт отбора и ручного преобразования алгоритмической подсказки реализует ломовское единство руки, глаза и мысли. Зубрилин развил этот принцип применительно к цифровым инструментам [3, с. 50-53].

Педагог на данном этапе выступает хранителем качества. Он следит, чтобы техническая помощь ИИ не подменяла индивидуальную манеру письма. Студент сохраняет полную ответственность за финальное решение. Психологическое орудие снимается. Финальная материализация замысла всецело принадлежит человеку. Так завершается полный цикл интериоризации.

4.5. Китайский культурный контекст как критическое испытание модели

Любая педагогическая модель жизнеспособна лишь тогда, когда она решает конкретные культурные задачи. В нашем случае такая задача связана с глубинным противоречием, заложенным в стратегии современного китайского образования. С одной стороны, форсированная цифровизация [15]. С другой, политика «усиления эстетического воспитания». Эстетическое воспитание понимается здесь как воспитание души и формирование инновационного сознания [11]. Противоречие носит принципиальный характер.

Алгоритмическая цифровая среда по своей природе ориентирована на стандартизацию

визуальных решений. Эстетическое развитие требует иного: уникального, контекстуального, эмоционально окрашенного опыта. Возникает реальная угроза: эстетическое суждение может быть подменено технологической эмуляцией, тем самым эффектом плацебо-креативности, который зафиксировали Кабрин с соавторами [4].

Модель предлагает конкретный инструмент для снятия этого противоречия. Ключевой элемент – не сама технология. Им выступает культурно-специфическое задание, выполняющее роль «смыслового якоря». Задание формулируется так: «Память и будущее. Родной пейзаж». Оно вынуждает ИИ взаимодействовать с корпусом национальной визуальной культуры. Алгоритм становится медиатором в диалоге о культурной идентичности [10, с. 173].

В такой конфигурации алгоритм меняет свою функцию. Из нейтрального генератора форм он превращается в инструмент ломовской интерпретации и оценки. Он интерпретирует культурные коды, помогает студенту осознать собственную укоренённость в традиции и выработать личное отношение к этой традиции.

Это резонирует с поисками китайских учёных. Они стремятся не просто встроить ИИ в обучение [13, 14]. Они ищут формы, при которых «умное образование» расширяет духовный потенциал человека, а не сужает его [12]. Теоретический фундамент русской педагогической школы способен дать обоснованный ответ на этот вызов. Русская школа всегда была внимательна к внутреннему миру личности. В этом её сила.

4.6. Границы применимости

Необходимо обозначить границы, где предложенная модель перестаёт работать.

Первое. Модель требует сформированных базовых ручных навыков. Без них компонент «руки» в триаде Ломова отсутствует. Взаимодействие с ИИ вырождается в пассивное комбинирование, в имитацию мастерства. По этой причине в качестве экспериментальной группы выбраны студенты второго курса. Первый курс уже дал часть базовой подготовки. Устойчивые творческие шаблоны у них ещё не сложились.

Второе. Без активного модераторства педагога модель не реализуема. Педагог направляет аналитическое восприятие. Он инициирует рефлексию на всех этапах.

Третье. Культурно-специфическое задание выступает конституирующим элементом, а не декорацией. При работе с абстрактными темами модель утрачивает содержание. Она превращается в технологическое упражнение. Вне контекста, требующего диалога с культурной памятью, нужен принципиально другой дизайн. Это уже отдельная задача.

Выводы и заключение

Теоретический анализ, предпринятый в работе, приводит к нескольким взаимосвязанным заключениям. Прежде всего, теория эстетического суждения С.П. Ломова задаёт содержательный критерий, позволяющий оценивать уместность ИИ в обучении живописи. Этот критерий исключает две крайние позиции. Нельзя безоговорочно допускать нейросети на всех этапах учебного процесса, равно как и полностью отвергать их. Инструмент оправдан ровно в той мере, в какой он работает на развитие трёх компонентов суждения, восприятия, интерпретации и оценки, а не замещает их. Принцип единства технического и образного мышления усиливает это ограничение. Финальное ручное исполнение остаётся исключительной прерогативой студента, и алгоритмическая поддержка не снимает с автора ответственности за художественное решение.

Далее, опираясь на культурно-историческую психологию Выготского и дихотомию Кузина, мы обосновали модель «ИИ-партнёр» как циклический процесс становления суждения. В ней выделены три роли ИИ, последовательно сменяющие друг друга: стимулятор вдохновения, возбудитель дебатов и технический коллаборатор. Каждая из них адресована соответствующему компоненту эстетического суждения. Порядок смены ролей повторяет внутреннюю траекторию студента, от первоначальной неопределённости через

осмысление замысла к самостоятельному отбору выразительных средств. Решающим условием интериоризации выступает обязательная письменная аргументация. Студенту необходимо вербализовать собственные творческие решения, иначе внешний диалог с ИИ не переходит во внутренний план сознания. Модель не сводится к набору технических приёмов. Педагог-модератор постепенно передаёт инициативу студенту, и в этом движении реализуется её развивающий потенциал.

Третье заключение касается границ применимости. Эффективность модели культурно-детерминирована. В условиях китайской стратегии усиления эстетического воспитания культурно-специфическое задание, выступающее смысловым якорем, перестаёт быть факультативным дополнением и становится конституирующим элементом. Такое задание блокирует эффект плацебо-креативности и превращает ИИ из нейтрального генератора форм в медиатора культурной идентичности. Вне подобного контекста модель утрачивает развивающую функцию.

Помимо названного, установлены три условия, без которых модель не работает: наличие сформированных базовых ручных навыков, активное модераторство педагога на всех этапах и культурно-специфическое задание как содержательная основа.

Исследование носит теоретический характер, и предложенная модель задаёт методологическую рамку для последующей эмпирической проверки. Перспектива дальнейшей работы связана с организацией художественно-педагогического эксперимента с участием российских и китайских студентов. Такой эксперимент позволит оценить, количественно и качественно, влияние каждой из трёх ролей ИИ на динамику компонентов эстетического суждения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Проблемы развития психики // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М.: Педагогика, 1983. 368 с.
2. Зарецкий В. К. Зона ближайшего развития: эволюция понятия // Культурно-историческая психология. 2024. Т. 20, № 3. С. 45–57.
3. Зубрилин К.М. Роль Н.Н. Ростовцева в системе художественного образования // Художественно-педагогическое наследие Николая Николаевича Ростовцева: классика и современность : материалы международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Н.Н. Ростовцева. М.: Московский педагогический государственный университет, 2022. – С. 50-53.
4. Зубрилин К.М., Карев Б.А., Хворостов Д.А. [и др.] Искусственный интеллект в художественно-педагогическом образовании: грани сотрудничества и перспективы развития. М. : Перспектива, 2024. 220 с.
5. Игнатьев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей [Текст]. – 2-е изд., доп. – М.: Учпедгиз, 1961. – 223 с.
6. Кабрин В.И., Галажинский Э.В., Фещенко А.В. [и др.] Влияние больших языковых моделей LLM (ChatGPT) на креативность студентов // Сибирский психологический журнал. 2025. № 96. С. 26–45.
7. Кравцов Г.Г., Кравцова Е.Е. Взаимосвязь обучения и развития: проблемы и перспективы // Культурно-историческая психология. – 2020. – Т. 16, № 1. – С. 4-12.
8. Кузин В.С. Психология. 2-е изд. перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1982. – 256 с.
9. Ломов С.П. Живопись: учеб. пособие. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Агар, 2008. 232 с.
10. Ломов С.П. Дидактика художественного образования: монография. М.: Педагогическая академия, 2010. 103 с.
11. Смирнов С.А. Культурно-исторический подход: цифровой вызов и модель опосредствования // Человек.RU. 2022. № 17. С. 14–70.
12. Чжун, М., Карев Б.А. Нематериальное культурное наследие в художественно-

педагогическом образовании Китая // Художественное образование и эстетическое воспитание в евразийском образовательном пространстве. М., 2024. С. 171–177.
13. Чистов П.Д., Игнатьев С.Е. Школа дидактики художественного образования академика С.П. Ломова // Право и практика. 2017. № 3. С. 208–212.
14. Сюй Жэньган, Ли Мэнтин, Чжан Хуа. Как искусственный интеллект расширяет возможности художественного образования.
15. Чжу Чжитин. Интеллектуальное образование как движущая сила цифровой трансформации: формирование системы высокоосознанного обучения и цифрового этико-эстетического воспитания.
16. URL: https://www.gov.cn/zhengce/202501/content_6999913.htm (дата обращения: 18.06.2026). Центральный комитет КПК, Государственный совет КНР. Программа действий по построению мощной образовательной державы (2024–2035 гг.).
17. URL: https://www.gov.cn/zhengce/zhengceku/202504/content_7019045.htm (дата обращения: 18.06.2026). Министерство образования КНР и др. Указания об ускорении цифровизации образовательного процесса.

Харланов Евгений Сергеевич
старший преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»
e-mail: kharlanovevgen@mail.ru

Kharlanov Evgeny S.
Senior Lecturer, Department of Monumental and Decorative Painting
Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz

РОСПИСИ ИНТЕРЬЕРА ЛЕНИНГРАДСКОГО ФИЛИАЛА ЦЕНТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ: ОТ ЭСКИЗА К РЕАЛИЗАЦИИ

Аннотация. В научный оборот вводятся ранее не публиковавшиеся эскизы и подготовительные материалы к росписи В. П. Гусарова и В. Г. Леканова «Градостроители Петербурга» (1986 г.) в фойе Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации (ныне – филиал Технической Академии Росатома) из личных архивов авторов и методического фонда кафедры монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица. В результате формально-стилистического анализа эскизов и подготовительных материалов установлены композиционные приемы, на которых строится произведение. Научная новизна исследования состоит в том, что благодаря сохранившимся материалам удалось выявить структурные особенности росписей обусловленные техникой исполнения значимого произведения ленинградской школы монументально-декоративной живописи 1980-х гг. Осуществлен анализ эволюции замысла; выявлены различия между первоначальными проектами и реализованными росписями В. П. Гусарова и В. Г. Леканова «Градостроители Петербурга».

Ключевые слова: Ленинградская школа монументально-декоративной живописи, ленинградские художники-монументалисты, энкаустика по мрамору, энкаустика.

INTERIOR PAINTINGS FOR THE LENINGRAD BRANCH OF THE CENTRAL INSTITUTE FOR ADVANCED STUDIES: FROM SKETCH TO IMPLEMENTATION

Abstract. The article introduces into scientific circulation previously unpublished sketches and preparatory materials for the painting by V. P. Gusarov and V. G. Lekanov "Urban Planners of St. Petersburg" (1986) in the foyer of the Leningrad branch of the Central Institute for Advanced Studies (now a branch of the Rosatom Technical Academy) from the personal archives of the authors and the methodological fund of the Department of Monumental and Decorative Painting of the St. Petersburg State Academy of Art and Industry named after A. L. Stieglitz. A formal and stylistic analysis of the sketches and preparatory materials allowed us to establish the compositional techniques on which the work is built. The scientific novelty of the study lies in the fact that, thanks to the surviving materials, it was possible to identify the structural features of the paintings conditioned by the technique of execution of a significant work of the Leningrad school of monumental and decorative painting of the 1980s. An analysis of the evolution of the concept is carried out; some differences were identified between the initial designs and the completed murals by V.P. Gusarov and V.G. Lekanov, "Urban Planners of St. Petersburg".

Keywords: Leningrad School of Monumental and Decorative Painting, Leningrad monumental artists, encaustic on marble, encaustic.

Введение. Материалами исследования являются подготовительные эскизы к энкаустической росписи Василия Петровича Гусарова (1937–2022) и Валентина Григорьевича Леканова (1939–2015) «Градостроители Петербурга» (1986 г.) в фойе Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации (ЛФ ЦИПК), (ныне – филиал Технической Академии Росатома) [3] [9, с. 17]. Прежде всего – это эскизы к фрагментам росписи: «Строительство Адмиралтейства», «Медный всадник», «Рождение флота» и «Слава столице!» из архива семьи В. П. Гусарова. Не менее важными для изучения эволюции композиции произведения служат первоначальные эскизы В. Г. Леканова из методического фонда кафедры монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица: «Строительство Адмиралтейства», «Прием Петром I первых голландских послов» и «Представление Ломоносовым мозаики “Полтавская битва”».

Роспись в ЛФ ЦИПК располагается на первом (ил. 1) и на втором (ил. 2) этажах фойе. Помимо сюжетных композиций с видами города включены небольшие медальоны знаковых скульптур Петербурга («Аллегория реки Днепр», памятник М. И. Кутузову, памятник А. В. Суворову, «Конь с идущим юношей») и портреты архитекторов (Петр Еропкин, Варфоломей Растрелли, Андреян Захаров, Андрей Воронихин, Карл Росси, Василий Стасов). Ввиду того, что подготовительные материалы к данным фрагментам не сохранились, в настоящем исследовании их композиционные особенности не рассматриваются.

Иллюстрация 1. *Гусаров В. П., Леканов В. Г. «Градостроители Петербурга» 1986 г. Росписи первого этажа двухсветного фойе для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Фотография из архива семьи В. Г. Леканова*

Иллюстрация 2. *Гусаров В. П., Леканов В. Г. «Градостроители Петербурга» 1986 г. Росписи второго этажа двухсветного фойе для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Фотография из архива семьи В. Г. Леканова*

Прежде чем анализировать эскизы, следует обратиться к краткой информации о совместной творческой и профессиональной деятельности авторов. В. П. Гусаров и В. Г. Леканов – выпускники отделения монументально-декоративной росписи ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (ныне – кафедра монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица) 1967 г. [7, с. 152–155] – в период 1982–1992 гг. работали в соавторстве над монументальными произведениями в разных городах СССР (Димитровград, Ивангород, Кисловодск, Ленинград, Сненчкус, Туапсе) [8, с. 189; 13, с. 63]. Художники не были приверженцами одной техники и удачно найденной стилистики. Их творческий путь сопровождался постоянными технологическими вызовами, связанными с осваиванием нового материала. Оформление интерьера ЛФ ЦИПК не стало исключением: В. П. Гусаров и В. Г. Леканов проделали колоссальную экспериментальную работу и создали уникальный памятник советского монументального искусства 1980-х гг. в технике энкаустической росписи на мраморной основе.

Первую же свою совместную монументальную работу художники выполнили именно в энкаустике. Панно «Виктория над Нарвой. 1704 г.» 1983 г. для книжного магазина в Ивангороде (ил. 3) стала не просто началом многолетнего сотрудничества, но и их первым опытом работы восковыми красками в пространстве интерьера [2, с. 170]. В этом проекте уже прослеживается интерес авторов к исторической теме. Необычный ракурс с завышенным уровнем горизонта, включение в архитектурную среду стаффажных фигур, фронтальное изображение разномасштабных персонажей – все эти приемы художники усовершенствовали, применив в последующем произведении «Градостроители Петербурга».

Иллюстрация 3. *Гусаров В. П., Леканов В. Г. «Виктория над Нарвой. 1704 г.». 300 × 600 см. 1983 г. Панно для магазина «Виктория», Ивангород. Фотография из архива семьи В. Г. Леканова.*

Ранние эскизы В. Г. Леканова. Сохранившиеся эскизы В. Г. Леканова представляют собой три одинаковых по размеру графических листа (30 × 40 см), два из которых – черно-белые («Строительство Адмиралтейства», «Представление Ломоносовым мозаики “Полтавская битва”»), а один –исполнен в цвете («Прием Петром I первых голландских послов»). Помимо изображения сюжетов, на каждом листе имеется название и подпись автора. Форматы под росписи тоже идентичны: вертикальный прямоугольник, приближенный к квадрату, над которым располагается полукруглая форма, имитирующая арочный тимпан. Данное композиционное решение, распространенное в монументально-декоративной живописи советского периода, способствует гармоничному сочетанию живописи с пространством интерьера. Однако, из-за небольшой высоты стен в фойе Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации (2,5 м.), композиции в прямоугольных форматах располагались бы слишком низко, а арки упирались бы в потолок. Поэтому художники разделили стены на структурную сетку из прямоугольников, приподняв все сюжетные композиции на уровень глаз зрителя.

Композиция эскиза «Прием Петром I первых голландских послов» (ил. 4) симметрична. В прямоугольном формате изображены две группы фигур: слева Петр I с

соратниками, справа склонившиеся голанские послы. Свиток, который они передают Петру I, является центром композиции. Сам царь в белой рубахе с засученными рукавами стоит в прямой уверенной позе с опорой на одну ногу. Действие происходит на золотисто-охристом фоне. Обрамление формата зеленое. В полукруге центр занимает герб России в виде золотого двуглавого орла. Слева и справа флаги – Андреевский и Государственный триколор соответственно.

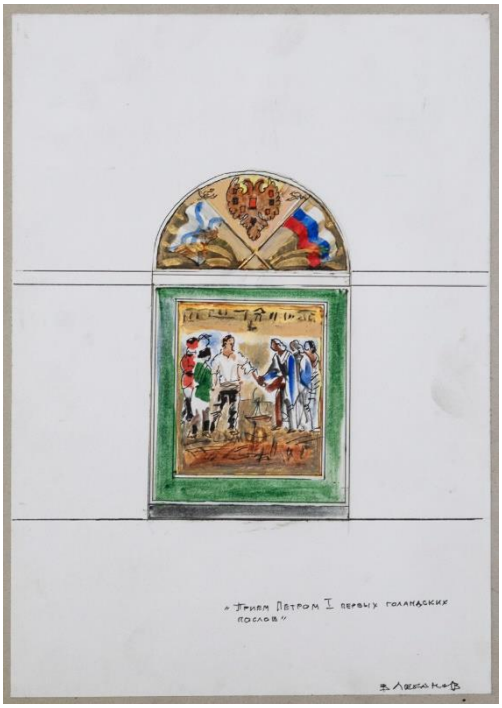


Иллюстрация 4. *Леканов В. Г. «Прием Петром I первых голландских послов», 30 × 40 см.. Эскиз к росписям «Градостроители Петербурга» 1986 г. для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Методический фонд кафедры монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Публикуется впервые.*

В эскизе «Представление Ломоносовым мозаики “Полтавская битва”» (ил. 5) В. Г. Леканов изображает на переднем плане зрителей со спины. Фигура ребенка в центре делит эту группу на две части. Второй план композиции не симметричен, Михаил Ломоносов стоит справа от центра. Повернувшись лицом к зрителям, он отодвигает занавес, демонстрируя свое творение. Фрагмент мозаики занимает левую часть второго плана, на нем виден силуэт Петра I на коне. Справа от фигуры Михаила Ломоносова – скульптурный бюст в профиль на постаменте. В центре тимпана художник нарисовал фасад здания Кунсткамеры, справа и слева от него – аллегорические фигуры, держащие глобус и палитру, символизирующие науку и искусство.

Иллюстрация 5. *Леканов В. Г. «Представление Ломоносовым мозаики "Полтавская битва"», 30 × 40 см.. Эскиз к росписям «Градостроители Петербурга» 1986 г. для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Методический фонд кафедры монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Публикуется впервые.*

«Строительство Адмиралтейства» (ил. 6) представляет собой диагональную композицию. Два ключевых сюжета расположены по диагонали относительно друг друга. В левой части чуть ниже центра изображена группа архитекторов, а в правой части выше центра – процесс строительства корабля. Усиливает это движение направленность реки Невы, на фоне которой происходят описанные действия. В полукруге сверху летящая фигура – трубящая Слава с лавровой ветвью в руках. Вокруг ее пояса изгибается лента, слева – герб Санкт-Петербурга, а справа – кораблик-флюгер с башни Адмиралтейства.

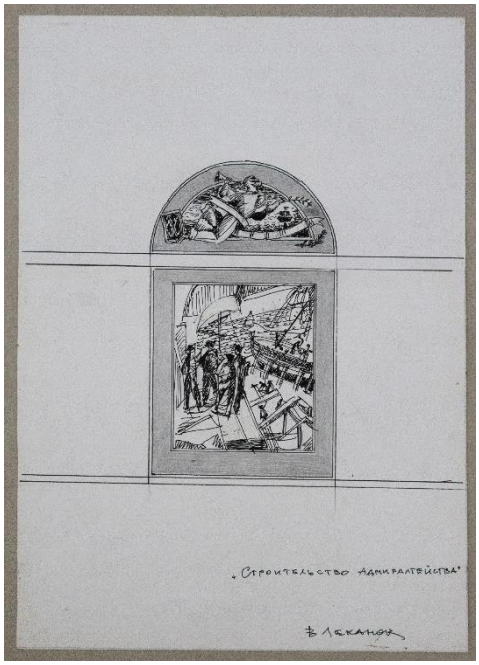


Иллюстрация 6. *Леканов В. Г. «Строительство Адмиралтейства», 30 × 40 см. Эскиз к росписям «Градостроители Петербурга» 1986 г. для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Методический фонд кафедры монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Публикуется впервые.*

Сюжеты «Прием Петром I первых голландских послов» и «Представление Ломоносовым мозаики “Полтавская битва”» не получили развитие в росписи. Так как в Ленинградском филиале Центрального института повышения квалификации готовили специалистов в области строительства и проектирования, авторы росписей отказались от данных тем в пользу большего раскрытия архитектурного образа города. Эскиз «Прием Петром I первых голландских послов» единственный из серии исполнен в цвете, это дает возможность проследить колористические изменения в процессе работы над созданием росписей. Сочетание золотисто-охристого фона с тепло-зеленой рамкой преобразовалось в комбинацию изумрудного фона с охристыми и красными элементами. На эскизе цветовыми акцентами являются белый и ультрамарин, а в итоговой росписи художники отказались от синих оттенков.

Особый интерес вызывает эскиз «Строительство Адмиралтейства», отличающийся динамичной композицией и необычным ракурсом. Данный сюжет, частично видоизменив, В. П. Гусаров и В. Г. Леканов включили в роспись института. Они совместили изображения в прямоугольном формате и полукруге. Аллегорическая крупномасштабная фигура появилась в итоговой композиции, однако тоже с изменениями: другой ракурс, вместо трубы в руке – свиток, отсутствие ленты. Похожую летящую фигуру со всеми атрибутами художники написали в сюжете «Слава столице!». Кораблик-флюгер с башни Адмиралтейства они изобразили во фрагменте «Рождение флота», а герб Санкт-Петербурга в роспись не вошел. Левая часть эскиза с группой архитекторов и элементами строящегося здания без существенных корректировок сохранилась в последующих эскизах и с соответствующей деталировкой и проработкой появилась в реализованной росписи.

Утвержденные эскизы В. П. Гусарова и В. Г. Леканова. В архиве семьи В. П. Гусарова сохранились утвержденные эскизы к росписям «Градостроители Петербурга»: «Рождение флота», «Медный всадник», «Строительство Адмиралтейства», и «Слава столице!». Данные произведения выполнены темперой на бумаге в масштабе,

приближенном к 1:10. В данном случае небольшая погрешность в несоответствии размеров была допустима. Эскизы расчерчены карандашом на квадраты для дальнейшего увеличения в натуральную величину и переноса изображения на бумагу. И уже при отрисовке картона художники не просто прорабатывали детали, но и учитывая масштабные неточности, уточняли композицию. Все изменения, которые появились в итоговой росписи относительно эскизов, В. П. Гусаров и В. Г. Леканов вносили на этапе работы над картоном. В связи с этим представляется важным, анализируя данные эскизы, уделить внимание тем правкам, которые внесли авторы.

Композицию эскиза «Рождение флота» (ил. 7) условно можно разделить на две части: в нижней половине художники изобразили строительство кораблей, в правом углу на переднем плане – башню Здания Главного Адмиралтейства. Верхнюю половину занимает река Нева. На ее фоне –корабли с парусами, клубы дыма от пушечных залпов, кораблик-флюгер на вершине шпиля башни. В левом углу летящая аллегорическая фигура, направленная на зрителя. В одной руке у нее лавровая ветвь, в другой, предположительно, компас. Фигура и башня Здания Главного Адмиралтейства являются двумя крупномасштабными доминантами. Они создают активное движение от левого верхнего угла к правому нижнему. Уравновешивает композицию наклон линии горизонта по диагонали снизу вверх. Сравнивая эскиз с фрагментом росписи, стоит отметить, что В. П. Гусаров и В. Г. Леканов отказались от сложной живописной трактовки парусов и серых клубов дыма. В росписи эти элементы решены лаконичными белыми силуэтами, они стали более структурными акцентами, создающими определенный ритм. На эскизе аллегория вылетает из-за парусов корабля и силуэт фигуры воспринимался не полностью. Художники карандашной линией нарисовали недостающую ногу и именно это движение перенесли в роспись, уменьшив паруса по размеру и поместив их на задний план. Из руки аллегории они убрали предмет и написали раскрытую ладонь, указывающую на кораблик-флюгер. Окружающие его полные паруса, В. П. Гусаров и В. Г. Леканов тоже изменили, они их собрали, чтобы изменить силуэт и уменьшить массу белого цвета. Эта корректировка позволила выделить золотой флюгер на фоне изумрудной реки.

Иллюстрация 7. *Гусаров В. П., Леканов В. Г. «Рождение флота». 13 × 16,5 см. Эскиз к росписям «Градостроители Петербурга» 1986 г. для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Архив семьи В. П. Гусарова. Публикуется впервые.*

На эскизе «Медный всадник» художники изобразили момент открытия в 1782 г. памятника Петру I (ил. 8). В. П. Гусаров и В. Г. Леканов посмотрели на шедевр Э. М. Фальконе с необычного ракурса. Конная статуя расположена в центре композиции в

профиль, голова Петра I отвернута. Верхняя часть композиции повторяет принцип построения сюжета «Рождение флота» – Нева с проплывающими на раздутых парусах кораблями. Разница в том, что в этом эскизе авторы показали небольшой фрагмент противоположного берега и не включили крупномасштабную летящую аллегорическую фигуру. В нижней части композиции в окружении клубов дыма множество статфажных персонажей: конные и пешие полки, жители города. Элементы белого цвета выстраиваются вокруг памятника; несмотря на то, что их ритм хаотичен, они словно обрамляют его, акцентируя внимание на центре. В самой росписи художники упорядочили их в более явные диагональные ритмы, убрали белый из центра, чтобы не отвлекать внимание от самой конной скульптуры. Для большей репрезентативности Петра I посадили из диагонального в вертикальное положение. А добавление охристых и красно-коричневых оттенков создало эффект отполированного блеска металла и выделило силуэт всадника. При увеличении эскиза нижний левый угол композиции В. П. Гусаров и В. Г. Леканов изменили, добавив помост с группой людей и разместив несколько фигур на переднем плане. На помосте они написали фигуру А. С. Пушкина, несмотря на то, что во время открытия памятника он еще не родился. Это умышленное историческое несоответствие иллюстрирует известную курьёзную ситуацию, когда поэма «Медный всадник» дала народное название бронзовому памятнику. Рядом с А. С. Пушкиным один из персонажей пальцем показывает на скульптуру. Силуэт его кисти руки с жестом на фоне белых клубов дыма, как акцент, направляет взгляд зрителя в центр. На переднем плане художник, сидящий на бочке, зарисовывает происходящее событие. Возможно, авторы ввели в сюжет А. П. Давыдова, по рисунку которого была создана известная гравюра «Торжество открытия памятника Петру Великому на Сенатской площади 7 августа 1782 года».

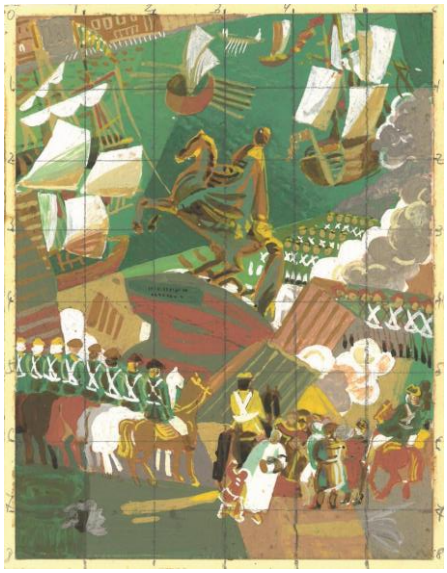


Иллюстрация 8. *Гусаров В. П., Леканов В. Г. «Медный всадник». 13 × 16,5 см. Эскиз к росписям «Градостроители Петербурга» 1986 г. для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Архив семьи В. П. Гусарова. Публикуется впервые.*

Композиция эскиза «Строительство Адмиралтейства» (ил. 9) в меньшей степени подверглась корректировке при его увеличении и исполнении в материале. Удачно найденная еще в раннем эскизе В. Г. Леканова левая часть с архитекторами перешла в эскиз. Остался и корабль справа, вот только художники не стали изображать процесс его строительства, а просто пришвартовали к набережной. Применив прием высокого

горизонта, авторы показали противоположный берег Невы со зданием Кунсткамеры и пространство неба. В правом верхнем углу, летящая аллегория со спины, а в правом нижнем углу фрагмент скатной крыши с флюгером. В росписи В. П. Гусаров и В. Г. Леканов убрали часть кровли, показав стропила, они поместили туда персонажа, занимающегося ее укладкой. Художники конкретизировали действия на набережной относительно эскиза, добавив процесс ручной натяжки расходящихся веером тросов при помощи вращения механизма. Данный способ применяли в такелажных работах для подъема крупногабаритных конструкций.

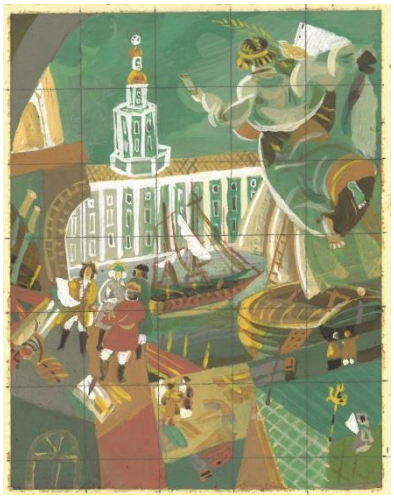


Иллюстрация 9. *Гусаров В. П., Леканов В. Г. «Строительство Адмиралтейства». 13 × 16,5 см. Эскиз к росписям «Градостроители Петербурга» 1986 г. для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Архив семьи В. П. Гусарова. Публикуется впервые.*

В эскизе «Слава столице!» (ил. 10) В. П. Гусаров и В. Г. Леканов еще больше подняли линию горизонта, показав с высоты птичьего полета главные архитектурные достопримечательности города: Дворцовую площадь, Адмиралтейство, Исаакиевский собор. Акцент они сделали на знаменитом «Трезубце» расходящихся от Адмиралтейства магистрали города: Невский проспект, Гороховая улица, Вознесенский проспект. Над городом – горизонтально летящая крылатая аллегорическая фигура Славы, с трубой в одной руке и лавровой ветвью в другой. Из атрибутов художники в росписи отказались от крыльев, чтобы не было ассоциаций с ангелом. Развивающуюся ленту авторы усложнили, добавив текст. Внизу эскиза корабль дает залп. Его при увеличении формата авторы подвергли наибольшим изменениям. Для усиления торжественности корабль увеличили, изменили силуэт и направление движения, добавили больше раздутых от ветра парусов и клубов дыма от выстрелов.

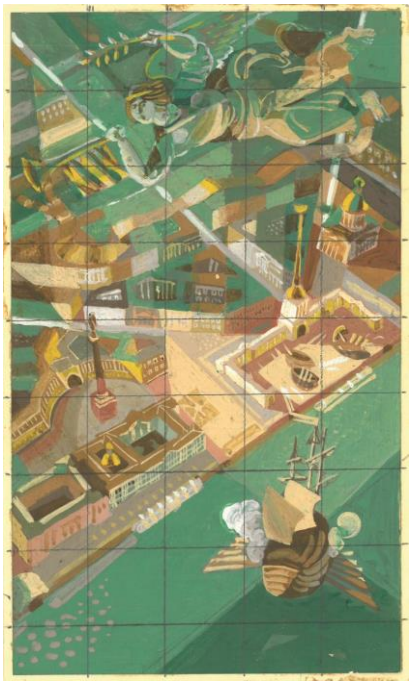


Иллюстрация 10. *Гусаров В. П., Леканов В. Г. «Слава столице!». 13 × 21 см. Эскиз к росписям «Градостроители Петербурга» 1986 г. для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Архив семьи В. П. Гусарова. Публикуется впервые.*

Технология исполнения. Росписи «Градостроители Петербурга» для ЛФ ЦИПК исполнены В. П. Гусаровым и В. Г. Лекановым в технике энкаустика, редкой для монументально-декоративной живописи советского периода. Древняя технология живописи на основе воска и смол, известная со времен античности, приобрела популярность у художников благодаря многолетнему практическому изучению данного вопроса В. В. и Т. В. Хвостенко [12]. В Ленинграде техника энкаустика развивалась в стенах ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на отделении монументально-декоративной росписи. Первые пробы материала осуществляли С. В. Думский и Г. М. Снесарев в 1959 г., работая над своими дипломными проектами [4, с. 6; 7, с. 48]. Однако, ключевой фигурой в освоении энкаустики, разработке методики ведения росписи и внедрения данной технологии в учебный процесс является В. Г. Бушуев, завершивший в 1980 г. грандиозную роспись «Атомная энергия и жизнь» для Ленинградской атомной станции в Сосновом бору [7, с. 182; 13, с. 55]. Результатом работы стало теоретическое учебно-методическое пособие «Энкаустическая роспись горячим способом на бетонной основе: методические рекомендации» [1]. Отметим, что развитию энкаустики в Ленинграде также поспособствовал опыт белорусских коллег, именно их метод письма В. Г. Бушуев применил в своей практике [6, с. 87]. К началу 1980-х гг. у мастеров монументальной живописи сформировалось понимание того, что энкаустика разнообразна, техника горячего или холодного метода нанесения краски может быть как пастозной, так и лессировочной, а для основания под живопись подходят такие материалы как бетон, дерево, керамика, мрамор.

Опыт работы в энкаустической технике у В. П. Гусарова и В. Г. Леканова уже был, свое первое совместное монументальное произведение «Виктория над Нарвой. 1704 г.» (1983 г.) (ил. 3) они исполнили на 40 панелях из ДСП. Поверхности древесно-стружчатых плит художники покрасили горячим способом, полностью перекрыв фактуру основания. В облицовке интерьера ЛФ ЦИПК, где предполагалась роспись, использовался мрамор, и

перед авторами стояла задача сохранить красоту поверхности, а значит – и технологию необходимо было использовать иную. Экспериментальным путем художники разработали авторскую методику, основанную на нанесении лессировочных красочных слоев. Все технологические особенности В. Г. Леканов приводит в рукописном учебно-методическом пособии «Роспись энкаустическими красками по мрамору. Горячий способ» (1987 г.) [11]. В рукописи художник описывает преимущества сочетания полупрозрачных живописных слоев с основой: «Мрамор по своей структуре – кристаллический материал и обладает свойством пропускать внутрь себя часть света, а затем отражать его. При взгляде на полированный мрамор всегда создается впечатление его внутреннего свечения. Этот эффект и дает дополнительную звучность тонко положенному цветовому слою» [11, с. 93]. Способ письма В. Г. Леканов кратко описывает так: «Сначала делается красочный подмалевок с тщательной проработкой темной графики (вымоченная гуашь). После того, как он высохнет, нагревается вся плита и пропитывается воском. Затем идет нанесение следующих слоев, в основном лессировочных, холодными энкаустическими красками. По окончании живописи производится оплавление верхнего слоя энкаустических красок» [11, с. 98].

Сравнивая цветовые характеристики эскизов на бумаге с эскизом на мраморе «Строительство Адмиралтейства» (ил. 11), наглядно прослеживается то мерцающее состояние, которого добивались В. П. Гусаров и В. Г. Леканов. Несомненно, при переходе от бумажного эскиза к работе в материале, художники сохранили общее колористическое решение и тональные отношения, однако, они изменили тепло-зеленые оттенки в сторону изумрудных и красно-коричневые цвета сделали более яркими тепло-красными. В целом темпера на бумаге имеет матовую бархатистую поверхность, а энкаустика на мраморе становится глянцевой с более звонкими насыщенными цветами.

Иллюстрация 11. *Гусаров В. П., Леканов В. Г. «Строительство Адмиралтейства», мрамор, энкаустика. 15 × 17,8 см. Эскиз к росписям «Градостроители Петербурга» 1986 г. для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации. Архив семьи В. П. Гусарова. Публикуется впервые.*

Несмотря на то, что в 1980-е гг. энкаустика из малоизвестной техники стала у художников-монументалистов популярной, такого массового применения, как мозаика, сграффито или витраж, она не имела. А работа В. П. Гусарова и В. Г. Леканова восковыми красками на мраморной основе сделала росписи «Градостроители Петербурга» уникальными с точки зрения технологического подхода. Примером подобного сочетания

мраморной отделки интерьера и энкаустики может служить орнаментальная восковая инкрустация пилястр в московском ресторане «Прага», исполненная отцом и дочерью В. В. и В. Т. Хвостенко [12, с. 53]. Это произведение стало отправной точкой для В. П. Гусарова и В. Г. Леканова в выборе материала и развитии техники живописи на мраморе.

Сохранившиеся эскизы с расчерченной карандашной сеткой свидетельствуют о принципе переноса изображения «по клеткам» на картоны. После их отрисовки художники подбирали мрамор, соответствующий по цвету и фактуре, это уменьшало количество слоев красочного покрытия [10, с. 105; 11, с. 97]. Композиции «Рождение флота», «Медный всадник» и «Строительство Адмиралтейства» состоят из 9 мраморных плит каждая, размером 40 × 50 см., а «Слава столице!» из 12 плит того же размера и еще узкой полоски мрамора, добавленной сверху для нужной высоты. Фрагменты небольшого размера художники транспортировали в мастерскую. Там они собирали блоки вместе и переносили рисунок с картона на мрамор. В рукописи учебно-методического пособия В. Г. Леканов предлагает два способа переноса изображения: копировальная бумага или припорох [11, с. 98]. Исходя из детализированных эскизов с обилием мелких деталей, стоит предположить, что художники переносили рисунок при помощи копировальной бумаги. Писали сюжеты В. П. Гусаров и В. Г. Леканов в мастерской, небольшие мраморные блоки были удобны для транспортировки, вплавления воскового слоя и последующего монтажа. Сам живописный процесс, художники вели собирая фрагменты основы воедино, чтобы наносить красочные слои целиком на всю композицию, а не частично (ил. 12). У авторов росписи существовало разделение труда. В. П. Гусаров писал в основном портреты и крупные фигуры, а В. Г. Леканов окружение и жанровые сцены [5, с. 13; 10, с. 105].

Иллюстрация 12. *Фрагменты росписи В. П. Гусарова и В. Г. Леканова .«Градостроители Петербурга» 1986 г. для Ленинградского филиала Центрального института повышения квалификации в процессе написания. Фотография из архива семьи В. П. Гусарова. Публикуется впервые.*

Заключение. Изучив эскизы и подготовительные материалы к росписи «Градостроители Петербурга», мы проследили эволюцию художественного замысла авторов от первоначальных идей – к реализации. Ранние эскизы В. Г. Леканова

свидетельствуют о значительных композиционных изменениях форматов, в которых предполагалась роспись. Арочную форму В. П. Гусаров и В. Г. Леканов заменили на прямоугольное членение плоскостей стен. От исторических сюжетов «Прием Петром I первых голландских послов» и «Представление Ломоносовым мозаики “Полтавская битва”» художники отказались в пользу развития темы архитектуры города. Здание Кунсткамеры, из не включенных в разработку эскизов, вошло в композицию «строительство Адмиралтейства», а личность Петра I была воплощена в образе Медного всадника. Работа в цвете «Прием Петром I первых голландских послов» говорит о весьма условном колорите на первоначальных этапах работы.

Утвержденные эскизы на бумаге указывают на то, что В. П. Гусаров и В. Г. Леканов очень подробно, детализированно разрабатывали композицию, персонажей, цветовые отношения в масштабе 1:10. При переносе изображения в натуральную величину глобальные изменения в изображении они не делали, в основном уточняли некоторые элементы и добавляли новых персонажей.

Эволюция цвета связана с выбранным материалом под роспись. Для увеличения эффекта свечения мрамора, художники тщательно подбирали фактуру и цвет основы, не нанося на некоторые участки красочные слои.

Анализ подготовительных работ к произведению «Градостроители Петербурга» важен как с точки зрения выявления методики поэтапного создания произведения, так и в аспекте влияния техники исполнения на композиционные, колористические и стилистические решения монументальной живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бушуев В.Г. Энкаустическая роспись горячим способом на бетонной основе: методические рекомендации. – Л.: ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1983. – 30 с.
2. Валентин Леканов – учитель: альбом / Сост. А. Кондуров, А. Ю. Талащук. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. – 176 с.
3. Вовк В. Как создавали шедевры для атомного министерства // Петербургский дневник. 3 ноября 2023 г. – С. 6–7.
4. Говорят дипломники Ленинградского училища // Декоративное искусство СССР.1959. – № 9 (22). – С. 5–12.
5. Домитеева В.М. Петербургские мотивы в интерьере // Ленинградская панорама. – 1988. – №3. – С. 13–15.
6. Жаров А.П. Восковая живопись: от античности к современности. История и технология. – Минск: РИФТУР ПРИНТ, 2023. – 184 с.
7. Кафедра монументально-декоративной живописи: книга-справочник / СПГХПА им. А. Л. Штиглица; ред. В. С. Сперанская; сост. С. П. Пономаренко, В.Г. Леканов. – СПб.: Искусство России, 2011. – 288 с.
8. Крылов С. Н. Педагоги кафедры монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной – СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Пути творчества. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. – 372 с.
9. Лисенко Ю.П. Как готовили кадры для атомной отрасли: (история учебного центра на Аэродромной, 4). – СПб.: Береста, 2007. – 96 с.
10. Харланов Е.С. Станислав Словицкий об истории создания росписей в интерьере технической академии «Росатома» // Ученые записки: сб. науч. тр. молодых ученых. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2025. – Вып. 9. – С. 103-110.
11. Харланов Е.С. Творческое наследие В.Г. Леканова – художника, экспериментатора и педагога // Учитель – ученик: биографические портреты преподавателей ЛВХПУ

им. В. И. Мухиной – СПГХПА им. А. Л. Штиглица в воспоминаниях учеников. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. – С. 90-108.
12. Хвостенко Т.В. Энкаустика. Искусство, пережившее тысячелетия. – М.: Сов. художник, 1985. – 91 с.
13. Юбилей кафедры монументально-декоративной живописи: 80 лет профессионального опыта: Научно-справочное издание / науч. ред. А. С. Ергина; сост. А. С. Ергина, А. А. Сасова, Е. С. Харланов. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2025. – 156 с.

Васильева Ольга Викторовна
старший преподаватель
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: gusli.olga@gmail.com

Vasilyeva Olga V.
Senior lecturer
Russian Academy of Music named after The Gnessins

ГУСЛИ ЗВОНЧАТЫЕ КАК ФЕНОМЕН ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье рассмотрена проблема функционирования гуслей звончатых, тысячелетнее бытование которых не прерывалось на протяжении всего периода эволюции и развития исполнительских практик и конструкций инструмента. Важной составляющей выступает процесс выявления механизмов преемственности исполнительских традиций на данном инструменте; подчеркивается роль научного изыскания гуслей звончатых как культурного феномена, а, главное, исторически длительный процесс составления и публикации музыкантами-гуслярами методического сопровождения процесса обучения молодого поколения музыкантов-исполнителей с конца XVIII по начало XXI столетия.

Базовой основой представленных материалов выступают археологические материалы и записи фольклорно-этнографических экспедиций. Опора на историко-культурологический анализ дала возможность автору проанализировать методологическую основу инструментальной традиции, при которой гусли звончатые рассматриваются с позиции культурной периодизации в контексте среды бытования и типа трансляции исполнительского опыта, устному, нотно-письменному или институционально-образовательному.

Ключевые слова: отечественная художественная культура, государственная культурно-образовательная политика, культурная память народно-инструментальное исполнительство, гусли звончатые.

GUSLI ZVONCHATYE AS A PHENOMENON OF RUSSIAN ARTISTIC CULTURE: THE HISTORICAL AND CULTUROLOGICAL ASPECT

Abstract. This article examines the functioning of the zvonchatye gusli (a type of psaltery), an instrument whose continuous use has spanned a millennium, persisting throughout the evolution of performance practices and structural design. A key aspect of the study is identifying the mechanisms ensuring the continuity of performance traditions associated with this instrument. The article highlights the importance of scholarly research into the zvonchatye gusli as a cultural phenomenon and, crucially, examines the long historical process–spanning the late 18th to the early 21st centuries-during which gusli players developed and published instructional materials for training the next generation of musicians.

The study draws upon archaeological findings and records from folklore and ethnographic expeditions. By employing a historical-cultural analysis, the author examines the methodological foundations of this instrumental tradition, viewing the zvonchatye gusli through the lens of cultural periodization. This approach considers the instrument's operational context and the modes of transmitting performance expertise–whether oral, notated, or institutional-educational.

Keywords: Russian artistic culture, state cultural and educational policy, cultural memory, folk instrument performance, zvonchatye gusli.

Гусли звончатые принадлежат к немногим исконно русским народным инструментам, непрерывное бытование которых в пространстве отечественной художественной культуры прослеживается на протяжении тысячелетий, от новгородских археологических находок XI века до концертно-академической практики наших дней. За это период сменились социально-бытовые среды, в которых функционировали данные инструменты, пройдя через крестьянский, усадебный, оркестровый и концертный обиход, социальные функции и конструкции, тогда как их название и закрепленный в фольклоре, литературе и общественном сознании круг эпических и духовных образов остаются прежними.

Подобное соотношение изменчивого и постоянного демонстрирует гусли как репрезентативный объект для изучения механизмов преемственности в художественной культуре, поскольку в их длительном историческом пути прослеживается, идентичность традиции, сохраняющаяся независимо от смены носителей, социальной среды и способов трансляции в музыкальное пространство искусства музицирования на уникальном музыкальном «орудии» народа, что отражено в значительном массиве археологических, этноорганологических, музыковедческих исследованиях и фольклорных источниках.

Актуальность темы связана с пересечением нескольких процессов, в ходе которых гусли звончатые сегодня выступают как объект государственной политики в сфере культуры и образования. Федеральный закон от 20 октября 2022 года № 402-ФЗ «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации» отнес формы традиционного исполнительского искусства к видам отечественного достояния, подлежащим выявлению, учету и сохранению, и тем самым создал правовое основание для включения гусельных исполнительских традиций в реестровую практику [1].

Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей, утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 года № 809 в редакции от 4 марта 2026 года, задали этой практике ценностные ориентиры [2]. Художественное образование включает инструмент в круг народных инструментов на всех уровнях профессиональной подготовки молодого поколения музыкантов, от федеральных государственных требований к предпрофессиональной программе «Народные инструменты», обновленных приказом Министерства культуры Российской Федерации от 28 января 2026 года № 138 [5], до образовательных стандартов среднего профессионального и высшего музыкального образования [3; 4].

Наконец, в феврале 2026 года публично заявлена инициатива о придании гуслям статуса национального музыкального инструмента, подписание меморандума о котором было приурочено к финалу всероссийского конкурса «Ристалище гусляров России» [9].

Комплексное исследование гуслей звончатых как целостного феномена отечественной художественной культуры в его исторической динамике, а также определение механизмов и факторов, обеспечивающих преемственность традиций функционирования инструмента в изменяющихся социокультурных условиях сегодня выступает как одно из важных направлений научно- исследовательского «поля» искусствознания, этнооргналогии и этноорганофонии, музыкальной педагогики, музыкально-исполнительского искусства и др.

Источниковедческой базой исследования стали научные, научно-методические и учебные издания о гуслях и народно-инструментальном искусстве с конца XVIII до начала XXI века, публикации археологических находок и фольклорно-этнографических экспедиционных записей, а также нормативные правовые акты и документы стратегического планирования в сфере культуры и художественного образования.

Изучению гуслей как отдельного предмета исследования предшествовали описания русского народного инструментария в целом, восходящие к концу XVIII века. Первым исследованием русских народных песен и музыкальных инструментов Д.П. Тихомиров считает книгу М. Гутри «Исследование древностей России» (1795 г.), где помещен рисунок пятиструнных гуслей, а сам инструмент назван предшественником горизонтальной арфы [19].

Самостоятельным предметом научного изучения гусли стали почти столетие спустя, в очерке А.С. Фаминцына (1890 г.), где инструмент реконструируется по письменным памятникам, былинным формулам, а также путем сопоставления с псалтирем и родственными инструментами соседних народов [21].

Д.В. Волков подчеркивает, что примененные А.С. Фаминцыным методологические подходы сохраняют научное значение до сих пор, а историография следующих семи десятилетий развивалась в заданном им русле. Так, статьи Н.И. Привалова [15; 16], разделы о гуслях в «Очерках по истории музыки в России» Н.Ф. Финдейзена [22], брошюра А.А. Новосельского [14] и обобщающая работа Д.П. Тихомирова [19] следовали предложенной А.С. Фаминцыным трактовке инструмента, дополняя его отдельными фактами [7, с. 7].

Историко-исполнительское направление изучения гуслей отвечает на вопрос, каким образом инструмент прошел путь от бытового музицирования к профессиональной концертной сцене.

М.И. Имханицкий рассматривает гусли внутри общего становления группы струнно-щипковых народных инструментов России, выделяет процессы, общие для домры, балалайки, гитары и гуслей, и посвящает отдельную главу эволюции инструмента и возникновению письменной традиции гусельного исполнительства [10; 11].

В.И. Акулович и В.А. Брунцев, опираясь на архивный материал, обосновали роль Н.И. Привалова и О.У. Смоленского в приспособлении звончатых гуслей к оркестру и в становлении концертного исполнительства на них [6].

Представление о состоянии гусельной традиции в XX веке изменила музыкальная фольклористика. Мнение об исчезновении крестьянской игры сохранялось в музыковедении от рубежа XIX-XX веков до начала 1960-х годов. Д.П. Тихомиров еще в 1962 году заключал, что игра на звончатых гуслях в крестьянской среде «замирает», и опирался при этом на отсутствие гуслей в сборнике наигрышей 1949 года, записанных в нескольких областях Центральной России, а также на справку Воронежского краеведческого музея [19]. Примечательно, что вышедший тремя годами ранее сборник Ф.В. Соколова «Гусли звончатые» (1959 г.) в главе Д.П. Тихомирова о звончатых гуслях не учтен. Именно работа Ф.В. Соколова [18], а затем материалы экспедиций под руководством А.М. Мехнецова [12; 13] опровергли тезис об угасании гусельной традиции.

Записи, сделанные на фонограф и магнитофон, зафиксировали разнообразные формы бытования инструмента. Этнографы описали сольную и ансамблевую игру и пение с сопровождением, причем ансамбли встречались как однотембровые, из двух и более гусляров, так и смешанные, где гусли соединялись с другими инструментами. Также в этнографических комментариях к записям отмечены разные положения играющего (сидя, стоя и на ходу) [7. с. 13-14].

Репертуар охватывал танцевальные и песенные наигрыши, романсы и массовые песни, припевки и частушки. В Псковской области экспедиции охватили около шести десятков исполнителей из двенадцати районов и раскрыли многослойность народно-исполнительской традиции, от малострунных долбленых крыловидных гуслей с семью-двенадцатью струнами до усовершенствованных инструментов с четырнадцатью-тридцатью струнами, нередко двухрядных [12; 13; 17].

При внешней устойчивости форм крестьянское музицирование оставалось отзывчивым к переменам. Включенное в повседневный быт, оно отвечало на социальные и культурные сдвиги новыми наигрышами, интонациями и приемами игры, а также конструктивными изменениями инструментов. Суждение о примитивности деревенского музицирования, восходящее, по наблюдению Д.В. Волкова, к трудам XVIII-XIX веков о народной музыке, материалами записей не подтверждается [7, с. 14].

Процесс институализации гусельного исполнительства получил отражение в биографии Н.Н. Голосова, солиста приваловского оркестра на звончатых гуслях с 1907 года, который в Первую мировую войну объехал с ансамблем свыше двухсот лазаретов, а в период Гражданской войны собрал хор гусляров-красноармейцев. С 1922 года Н.Н. Голосов преподавал игру на гуслях на заводе «Красный Треугольник», где организовал оркестр гусляров и сам изготавливал инструменты.

Приваловская школа имела продолжение и за пределами страны. Так, в Эстонии 1920-1930-х годов К.Г. Вережников ввел в свой великорусский оркестр семерых гусляров, заимствовав строй и прием игры у Н.И. Привалова и хора О.У. Смоленского [19].

В послевоенные десятилетия появляются и первые исполнители-виртуозы (В.П. Беляевский, Д.Б. Локшин, В.Н. Тихов), которые довели до совершенства жанр вариационной фантазии на народные темы и одновременно обнаружили его ограниченность. Показательны в этом отношении «Полянка» («Уральская плясовая»), Фантазия на тему песни «Ходила младешенька по борочку» В.П. Беляевского и В.Н. Городовской, «Венок былин» Д.Б. Локшина и др. [7, с. 17].

На протяжении длительного периода исполнительский репертуар гусляров составлял обработки фольклорного материала, тогда как оригинальных сочинений, написанных для гуслей профессиональными композиторами, до середины 1960-х годов не существовало [7, с. 6].

Качественный сдвиг в развитии искусстве музицирования на гуслях звончатых произошел благодаря творческому союзу В.Н. Тихова и ленинградского композитора Б.П. Кравченко (1929-1979 гг.), результатом которого стало появление ряда произведений, значительно обогативших народно-инструментальный репертуар: Концерт № 1 для гуслей звончатых с оркестром русских народных инструментов (1965 г.) стал первым сочинением крупной формы для инструмента, за ним последовали Концерт № 2 (1966 г.) и одночастный Концерт № 3 «Гусли в космосе» (1969 г.), где сонатный принцип соединен с традиционной для народно-оркестровой музыки звукоизобразительностью [7, с. 18].

Новый этап открывает сотрудничество исполнительницы на гуслях звончатых, заслуженной артистки России Л.Я. Жук (1955-2016), основательницы ансамбля «Купина» и кафедры национальных инструментов народов России в Российской академии музыки имени Гнесиных, с композиторами 1980-х годов. Она стала первой исполнительницей сочинений Ю.Н. Шишакова, Б.И. Тобиса, А.П. Курченко, В.Н. Городовской, В.А. Николаева, А.Л. Ларина, И.А. Тамарина, Е.П. Дербенко, В.В. Кулева.

Так, «Легенда» А.Л. Ларина (1986 г.) впервые воссоздала эпическую сферу средствами повествовательной драматургии, без цитирования былин и духовных стихов; в «Ярославском концерте» Е.П. Дербенко смысловым центром произведения стала колокольность; концерт В.Д. Бибергана (1995 г.) в трех программных частях, «Струны вещие», «Хоровод с лешим», «Веснянка», собрал былинный, мифологический и праздничный облики инструмента; «Русский концерт» В.Н. Городовской (1996 г.) соединил народный мелос с классической формой инструментального концерта. В 2000-е годы появился концерт К.А. Бодрова с камерным оркестром, святочная кантата «Матушка Мария» В.В. Беляева и мистерия «Князь Владимир» А.И. Микиты, где гусли выходят за пределы народно-оркестровой среды в академические и хоровые составы [7, с. 19].

Процесс академизации звончатых гуслей как сольного инструмента проследил Д.В. Волков в диссертации «Развитие национальных традиций в современном концертно-академическом исполнительстве на русских гуслях» (2020 г.). Автор диссертационного исследования проанализировал сочинения профессиональных композиторов, созданные начиная с 1965 года, и архивные фонды Н.И. Привалова и Н.Ф. Финдейзена в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки.

Расцвет гусельного искусства рубежа XX-XXI веков Д.В. Волков объясняет встречными усилиями композиторов и исполнителей, а его глубинным условием считает «историческую память» об инструменте, накопленную за столетия бытования в разных культурных слоях, включая аристократический. Главным выводом работы стало положение о непрерывности бытования гуслей на протяжении тысячелетия, при которой отдельные традиции существовали параллельно или сменяли друг друга в исторической последовательности. Сам репертуар рубежа веков подтверждает, что культурно-историческая память определяет современный статус инструмента.

В сочинениях конца XX – начала XXI века обработки плясовых и лирических песен, типичные для других народных инструментов, уступают по количеству крупным концертным опусам, воплощающим былинные, духовно-религиозные и стилизованные под галантный стиль XVIII века звуковые картины, а свидетельства о прежнем инструментально-певческом синкретизме вернули на концертную сцену пение-декламацию с собственным сопровождением, практику, лишь недавно вошедшую в обиход наряду с сольной и ансамблевой игрой [7, с. 24].

Важно подчеркнуть, что культурологический ракурс изучения гуслей оформился позже остальных исследовательских направлений. До конца 2000-х годов инструмент оставался предметом изучения археологии, инструментоведения, музыкознания и фольклористики, и только диссертация А.С. Ускова «Традиционные музыкальные инструменты в историко-культурном и символическом контекстах (на примере русских гуслей)» сделала его объектом культурологического анализа [20].

Автор исследования отмечает, что гусли впервые рассмотрены с точки зрения динамики их социального позиционирования и социальных функций, а в центре внимания оказываются символизация образа инструмента и механизмы инкультурации. Исследователь констатирует, что собранный к тому времени научный материал остается преимущественно музыковедческим и инструментоведческим, тогда как социальный статус инструмента, его трансформации и восприятие гуслей на разных уровнях общественного сознания затронуты в научной литературе лишь в малой мере.

А.С. Усков насчитывает пять сложившихся направлений изучения гуслей (органологическое, этнографо-фольклористическое, музыковедческое, историко-исполнительское и педагогическое) и обосновывает необходимость шестого – культурологического.

Подводя итог, важно подчеркнуть, что современный этап, когда гусли звончатые становятся предметом культурно-образовательной политики, требует от исследователей культурологического осмысления инструмента как национального символа. При этом необходимо подчеркнуть, что намеченные перспективы изучения обратного влияния реестрового учета, официального статуса и образовательных нормативов на бытование инструмента, а также сравнения гуслей с родственными инструментами народов России должны базироваться на историографических методах исследования.

Дальнейшее исследование данного уникального народного инструмента видится в изучении реестрового учета, национального статуса и образовательных условий, направленных на профессиональное обучение и воспитание молодого поколения исполнителей-гуслистов, а также в сравнительном исследовании инструментария народов

России, для которого закон о нематериальном этнокультурном достоянии создает общее правовое поле.

ЛИТЕРАТУРА

1. О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации: Федеральный закон от 20.10.2022 № 402-ФЗ // Официальный интернет-портал правовой информации: [сайт]. – URL: http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202210200005 (дата обращения: 16.09.2026).
2. Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей: Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809: (в редакции от 04.03.2026) // КонсультантПлюс: [сайт]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_430906/ (дата обращения: 16.09.2026).
3. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов): приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 27.10.2014 № 1390 // КонсультантПлюс: [сайт]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_125110/ (дата обращения: 16.09.2026).
4. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство: приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 01.08.2017 № 730 // Гарант: [сайт]. – URL: https://base.garant.ru/71750742/ (дата обращения: 16.09.2026).
5. Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной программы в области музыкального искусства «Народные инструменты» и сроку обучения по этой программе: приказ Министерства культуры Российской Федерации от 28.01.2026 № 138 // Официальный интернет-портал правовой информации: [сайт]. – URL: http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202603050008 (дата обращения: 16.09.2026).
6. Акулович, В.И. Гусли в музыкальной культуре России конца XIX – начала XX века: Николай Иванович Привалов и Осип Устинович Смоленский / В.И. Акулович, В.А. Брунцев // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т. 207: Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России. – С. 114-151.
7. Волков, Д.В. Развитие национальных традиций в современном концертно-академическом исполнительстве на русских гуслях: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Волков Дмитрий Валерьевич; Российская академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 2020. – 27 с. – URL: https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/29a/q7rszc9x98kc9pgp76k6y2xy74n51v77/VolkovDV_avtoref.pdf (дата обращения: 16.09.2026).

8. Волков, Д.В. Ранние традиции игры на гуслях и современный статус инструмента / Д.В. Волков // Человек и культура. – 2019. – № 5. – С. 11–26. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30847 (дата обращения: 16.09.2026).
9. Гусли признают национальным музыкальным инструментом // Парламентская газета: [сайт]. – 2026. – 2 февраля. – URL: https://www.pnp.ru/culture/gusli-priznayut-nacionalnym-muzykalnym-instrumentom.html (дата обращения: 16.09.2026).
10. Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие / М.И. Имханицкий. – 2-е изд., переработанное и дополненное. – Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. – 641 с.
11. Имханицкий, М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: учебное пособие / М. И. Имханицкий. – Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2008. – 367 с.
12. Мехнецов, А. М. Русские гусли и гусельная игра: исследование и материалы. Ч. 1 / А. М. Мехнецов; редактор-составитель Г.В. Лобкова; Фольклорно-этнографический центр Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2006. – 88 с.
13. Мехнецов, А. М. Русские традиционные наигрыши на гуслях (в записях из Новгородской и Псковской областей): [Русские гусли и гусельная игра. Ч. 2] / А. М. Мехнецов; редактор Г.В. Лобкова; составитель К.А. Мехнецова; Фольклорно-этнографический центр Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2009. – 99 с. + 2 электронных оптических диска (DVD).
14. Новосельский, А.А. Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов / А.А. Новосельский. – Москва: Музгиз, 1931. – 48 с.
15. Привалов, Н.И. Звончатые гусли на Руси / Н.И. Привалов // Музыка и пение. – 1908. – № 7. – С. 4-5; № 8. – С. 1-2; № 10. – С. 2-4.
16. Привалов, Н. И. Псковский гусляр Федот Артамонов / Н. И. Привалов // Русская музыкальная газета. – 1907. – № 43. – Стб. 964-967.
17. Псковская традиция игры на гуслях // Культура.РФ: [портал]. – URL: https://www.culture.ru/objects/496/pskovskaya-tradiciya-igry-na-guslyakh (дата обращения: 16.09.2026).
18. Соколов, Ф.В. Гусли звончатые: сборник народных гусельных наигрышей / Ф.В. Соколов. – Москва: Советский композитор, 1959. – 150 с.
19. Тихомиров, Д.П. История гуслей: очерки / Д.П. Тихомиров. – Тарту: Тартуский государственный университет, 1962. – 89 с. – (Ученые записки Тартуского государственного университета; вып. 116).
20. Усков, А.С. Традиционные музыкальные инструменты в историко-культурном и символическом контекстах (на примере русских гуслей): специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Усков Александр Сергеевич; Российский институт культурологии. – Москва, 2010. – 244 с.
21. Фаминцын, А.С. Гусли – русский народный музыкальный инструмент: исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами / А. С. Фаминцын. – Санкт-Петербург: Общество любителей древней письменности, 1890. – 135 с.
22. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. / Н. Ф. Финдейзен. – Москва; Ленинград: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1928-1929. – 2 т.

Шань Чжаочэнь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 316822066@qq.com

Shan Zhaochen
Postgraduate student at the Department of Music Education and Pedagogy
The Herzen State Pedagogical University

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. Статья посвящена исследованию национальных особенностей современной китайской хоровой музыки в контексте ее исторической эволюции и современных трансформационных процессов. Автор прослеживает путь китайского хорового искусства от первых экспериментов начала XX века, связанных с движением за новую культуру, до многообразия современных форм и стилей. Особое внимание уделяется анализу механизмов органичного соединения западных композиционных техник – многоголосия, гармонии, контрапункта – с богатейшим интонационным и жанровым фондом традиционной китайской музыки, включая народные песни различных этнических групп, древнюю поэзию, элементы пекинской оперы и традиционные вокальные практики. В статье рассматриваются конкретные произведения китайских композиторов, демонстрирующие различные стратегии «национализации» хорового письма: от использования фольклорных мелодий и диалектов до обращения к классической поэзии и создания масштабных симфонических хоровых циклов. Отдельно анализируются феномены межкультурного диалога, проявляющиеся в успешных интерпретациях китайских хоровых сочинений зарубежными дирижерами и коллективами, а также в международном признании таких коллективов, как Национальный хор Внутренней Монголии. Автор приходит к выводу, что современная китайская хоровая музыка, сохраняя национальную самобытность, активно обновляет свой художественный язык через творческое осмысление традиций и открытость мировым тенденциям, что позволяет ей находить живой отклик у современной аудитории и завоевывать признание на международной сцене.

Ключевые слова: китайская хоровая музыка, народная песня, многоголосие, пекинская опера, фольклор, традиционная поэзия, межкультурный диалог.

NATIONAL CHARACTERISTICS OF MODERN CHORAL MUSIC BY CHINESE COMPOSERS

Abstract. The article examines the national characteristics of contemporary Chinese choral music in the context of its historical evolution and current transformation processes. The author traces the path of Chinese choral art from the first experiments of the early twentieth century, associated with the New Culture Movement, to the diversity of modern forms and styles. Special attention is paid to the analysis of the mechanisms of organic integration of Western compositional techniques – polyphony, harmony, counterpoint – with the rich intonational and genre heritage of traditional Chinese music, including folk songs of various ethnic groups, ancient poetry, elements of Peking opera, and traditional vocal practices. The article examines specific works by Chinese composers that demonstrate various strategies of "nationalization" in choral writing: from the use of folk melodies and dialects to the reinterpretation of classical poetry and the creation of large-

scale symphonic choral cycles. The phenomena of intercultural dialogue manifested in the successful interpretations of Chinese choral works by foreign conductors and ensembles, as well as in the international recognition of groups such as the Inner Mongolia National Choir, are analyzed separately. The author concludes that contemporary Chinese choral music, while preserving its national identity, actively renews its artistic language through creative reinterpretation of traditions and openness to global trends, which allows it to resonate with modern audiences and gain recognition on the international stage.

Keywords: Chinese choral music, folk song, polyphony, Peking opera, folklore, traditional poetry, intercultural dialogue.

Западное хоровое искусство пришло в Китай более ста лет назад и претерпело долгую и глубокую трансформацию. В начале XX века на волне «Движения за новую культуру» многоголосное пение, чуждое китайской монодической традиции, обрело новую жизнь. Подлинным прорывом стало тре хголосное произведение Ли Шутуна «Весенняя прогулка», вошедшее в историю как первый образец китайского многоголосного хорового творчества. Композитор блестяще соединил западные техники гармонии с национальным ритмом и поэтическим текстом, основанным на эстетике китайской классической лирики.

В последующие десятилетия хор стремительно эволюционировал от камерных лирических форм к мощному общественно-политическому звучанию. В 1930-е годы на фоне роста национально-освободительного движения появились знаковые произведения, превратившие хор в оружие духовного сопротивления. Кантата Чжао Юаньжэня «О, 18 марта» (композитор жил в 1892–1982 годах), героико-патриотический хор Хуан Цзы «Знамя летит» и суровая, энергичная «Партизанская песня» Хэ Лутина (1903–1999) подняли волну антиимпериалистической и антифашистской литературы и искусства. Данные сочинения создали новый, национально окрашенный музыкальный язык, способный выразить дух эпохи и общие чувства миллионов людей. Так западная хоровая традиция стала органичной частью китайской культуры и самостоятельным художественным высказыванием.

Как отмечал П. И. Чайковский: «Мои произведения русские, потому что я вырос в спокойном месте, с детства наполненном удивительной красотой народных песен, поэтому я чрезвычайно люблю каждое проявление русской души. Одним словом, я полностью русский человек». Эта мысль в полной мере применима и к китайским композиторам, которые уделяют пристальное внимание использованию традиционных народных мелодий при создании и аранжировках хоровых произведений. Народные песни Китая имеют долгую историю, богатую тематику и отражают искреннюю эстетику и простые чувства, что становится неиссякаемым источником развития национальной хоровой музыки [2].

В XXI веке китайский хор обновил традиционные западные классические хоровые модели, а плюрализм стал основной чертой его трансформации [3]. На фоне технологического развития и культурного слияния современное хоровое искусство максимально отражает потребности творческой индивидуальности и современной эстетики [1]. Как указывают исследователи, «модная» творческая эстетика не разошлась с «национализацией», а представляет дух «национализации» более свежим творческим языком [5].

Особое место в современном хоровом творчестве занимает обращение к культуре Тибета. Композитор Гань Лин в произведении «Тяга к снежной земле» изображает таинственность и величие Тибетского нагорья «небесным человеческим голосом», соединив народные мелодии с современными западными хоровыми техниками и передав духовную атмосферу в звучании. Произведение Цао Гуанпина «Намцо – небесное озеро», также посвяще нное Тибету, преобразует воздушную атмосферу святого озера в многоплановую картину человеческих голосов. Оба произведения, основанные на теме

одной снежной земли, имеют индивидуальный язык и демонстрируют широкие возможности народных материалов в современном хоре.

Богатой сокровищницей современного китайского хорового творчества является музыка национальных меньшинств Юннани [3]. Особенно выделяются работы композитора Лю Сяогэна. Сочинение «Салило» интегрирует музыкальные материалы национальных меньшинств Юннани в современный хор, а другое выдающееся произведение «Водяная курица» вызвало широкий межкультурный отклик. Американский дирижер, стремясь к художественной точности, приехал в Юннань, чтобы почувствовать национальную основу произведения и найти «ощущение жизни и земли». В «Водяной курице» прыгающие ритмы и уникальное произношение диалекта мгновенно наполняют международную хоровую сцену атмосферой юннаньских деревень.

Чжуанские народные песни из Гуанси также примечательны. На концерте «Семена едины», премьера которого состоялась в 2025 году, первоначальный облик чжуанских народных песен идеально сочетался с полифонией и многоголосной текстурой современного хора. Коллектив не только точно освоил произношение языков многих национальностей и сложные ритмы, но и продемонстрировал разнообразие и красочность звука, представив современную эстетику. Традиционная китайская музыка основана на одноголосной мелодии, а западная хоровая музыка – на многоголосной структуре. Диалог этих двух разнородных музыкальных моделей происходит между горизонтальным течением мелодии и вертикальной многоголосной структурой, формируя уникальную звуковую эстетику с объе мностью западного контрапункта и сохранением характерной линейной красоты китайской музыки.

Ярким примером является Национальный хор Внутренней Монголии, который специализируется на смешанном акапеллическом пении и объединяет традиционные монгольские длинные песни, горловое пение хоомей, игру на морин хууре и другие элементы с современным хоровым звучанием, формируя уникальный степной хоровой стиль. Коллектив неоднократно получал награды на международных сценах, включая выступления в венском Золотом зале. Композитор Чжан Чжао (род. 1967) также создал аранжировки акапеллических многоголосных хоров на основе иньских народных мелодий, которые сочетают национальные особенности и черты современного хора, демонстрируя художественное очарование народных песен в форме а капелла [3].

Хоровое творчество на основе древней поэзии обращается к традиционной китайской культуре на более глубоком духовном уровне. Композиторы объединяют классическую поэзию с многоголосным хором, создавая музыкальную атмосферу «прохождения сквозь времена». Проект «Изящная музыка и поэзия», поддержанный Фондом национального искусства Китая в 2005 году, объединил 18 классических произведений поэзии и музыки, связав тысячелетнюю культурную линию от «Книги песен» до поэзии Тан и Сун. Современный хор и инструментальная музыка позволили зрителям услышать «музыкальный диалог сквозь время и пространство». Произведения «Лумин» и «Юйли», взятые из пировых поэм «Малой элегии», посредством современной аранжировки многоголосной гармонии преобразуют классический дух «праздника как этикета, музыки как гармонии» в слышимое и ощутимое музыкальное повествование. Профессор Чжу Цзинсю из Хэнаньского университета отметил, что такие произведения словно «проходят сквозь времена», сочетая очарование древних нот с современными хоровыми техниками. Особенно выделяется сквозной дизайн высоких длинных мелодий, успешно создающий классическую эстетическую атмосферу [7].

Симфонический хор Бао Юанькая (род. 1944) «Китайские страсти» сохранил известные фрагменты народных песен, включая «Солнце встает над холмами», «Жасмин», «Малый ручей», а также включил тайваньские народные песни «Спокойствие в Аньпине»

и «Диудьтун», и классические ханьские народные песни «Лягушата» из Сычуани [6]. Используя технику контрапункта и переплетение мелодических линий, произведение стало более полным в культурном пространстве и эмоциональном выражении.

Междисциплинарное слияние оперы и хора выражает многогранность исполнительского искусства. Использование оперных элементов является важной составляющей пути трансформации китайской музыкальной композиции, играя значительную роль в творческих концепциях и вдохновении композиторов. Многие авторы активно используют оперные структуры, метры, ритмы ударных и другие элементы пекинской оперы в хоровом творчестве, сочетая их с западными композиционными техниками.

Произведение Е Гохуя «Впечатления от пекинской оперы» выходит за рамки простой песни и представляет собой 8-минутную короткую пьесу. Традиционные элементы пекинской оперы, такие как амплуа шэн, дань, цзин, чоу, интегрируются в хор инновационным способом. На концерте Шанхайского камерного хора в Барселоне это сочинение стало знаковым для выхода современной китайской хоровой музыки на международную сцену. Исполнение в церкви столкнуло привычное пространство и новую восточную атмосферу, чтобы западные зрители испытали художественное потрясение, выходящее за границы культур. Кроме того, хор исполнил новые аранжировки традиционных китайских произведений «Три воспевания Янгуань» и «Жасмин», демонстрируя многообразие возможностей сочетания оперы и хора.

Концерт «Поп встречается с классикой» Пекинского молодого хора также удивил слушателей: суона и хоомей столкнулись в «Легенде китайской анимации», а цзинху и бангу придали оперный колорит «Су Сяосяо». Хор а капелла «Мечты о горах Дабе» интегрировал элементы народной музыки и театра теней, сочетая западные гармонию и контрапункт, создавая упорядоченное переплетение голосов, яркую гармоническую красочность и новое богатое звучание, демонстрируя уникальное очарование национального пения без инструментального сопровождения.

В современном китайском хоровом творчестве выражение национальности обновляется современным эстетическим языком. Как отметила исследователь Вань Мэнъин: «Современное хоровое творчество максимально отражает двойные потребности творческой индивидуальности и современной эстетики, глубоко исследуя культурные материалы и предлагая много свежих идей» [1].

В 2011 году в Китае состоялась научная конференция «Диалог композиторов и дирижеров – современное творчество и интерпретация китайского хора», в рамках которой 11 известных современных композиторов представили около 20 новых хоровых произведений. Среди них: «Интродукция и токката» Ян Хунняня, «Уход на запад» Чжан Иды, «Жучки летают» Вэнь Дэцина, «Птицы» Су Цзяньбина и другие. Эти произведения характеризуются новаторским подходом, плюрализмом и отражают разнообразные творческие исследования современных композиторов.

Произведение Вэнь Дэцина «Жучки летают» основано на детской песне, интегрирует современную гармоническую лексику и посредством многоуровневого переплетения голосов воссозда е т народные звуки из детских воспоминаний. Су Цзяньбин в «Птицах» использует чжэцзянские народные песни, находя баланс между традицией и современностью. Чэнь Чжань в «Крике в горах» на основе эсийских горных песен преобразует ощущение пространства, когда горцы перекликаются через горы, в объе мную хоровую композицию.

Каждое произведение имеет свой уникальный «голос». Творческий подход «одно произведение – один мир» по сути представляет собой объединение индивидуальности западных композиторов и китайской философской мудрости «гармония в разнообразии»,

гармонию между голосами без потери независимости, а также разнообразие трактовок традиционных материалов.

Особого внимания заслуживают крупные симфонические хоровые циклы. Симфоническая поэма «Великая стена», созданная Чжан Цяньи и Цю Юанем, состоит из 8 частей и строит поэтическую и музыкальную «Великую стену» с помощью хора, соло и симфонического оркестра. Это произведение, названное еще одним крупным патриотическим симфоническим вокальным произведением после «Кантаты о Желтой реке» и «Поэмы о Великом походе», установило новый эталон в масштабном повествовании национального выражения.

Среди современных китайских композиторов, получивших мировое признание, особое место занимает Чэнь И (род. 1953) — выдающаяся композиторка китайского происхождения, долгое время работающая в США. Ее хоровое творчество представляет собой яркий пример глубокого синтеза древнекитайских традиций и передовых западных композиционных техник, включая сонористику, полистилистику, сложную многоплановую полифонию и нетрадиционные приёмы вокального письма. В отличие от многих авторов, которые ограничиваются простой гармонизацией народных мелодий, Чэнь И переосмысливает саму природу китайской монодии, встраивая линеарные принципы традиционной музыки в вертикально насыщенную хоровую фактуру.

Важнейшими хоровыми сочинениями Чэнь И являются акапелльный цикл «Песни китайских поэтов» для шестиголосного детского хора, хоровая композиция «Летучие песни и прыгающие танцы», основанная на фольклоре народности мяо, а также масштабная «Кантата о китайских мифах» для хора, солистов, традиционных китайских инструментов и симфонического оркестра. В произведении «Летучие песни и прыгающие танцы» композитор обращается к интонациям мяоских «летучих песен», известных свободным, широко развернутым мелодическим дыханием. Она не цитирует фольклор напрямую, а реконструирует его дух: свободная мелодия в стиле рубато распределяется между хоровыми партиями, используются приёмы вокального выкрика, имитация народных певческих манер, многослойные кластерные созвучия, которые не разрушают пентатоническую основу, а обогащают её современным колоритом. Особенно показательно, что в данном сочинении горизонтальное развитие мелодии остаётся приоритетным даже при развитой многоголосной фактуре — в этом проявляется преемственность с традициями китайской монодической музыки.

Цикл «Песни китайских поэтов» опирается на тексты древних поэтов эпох Тан и Сун. Чэнь И работает не только над мелодикой, но и над фонетикой китайского стиха: ритм хоровых партий выстраивается согласно слоговому строю и интонации чтения классической поэзии. Композитор широко использует технику тембровой полифонии, когда каждая хоровая партия имеет собственную мелодическую линию, близкую к традиционной вокальной декламации. Иногда голоса распадаются на подгруппы, возникают многоуровневые звуковые пласты, создающие эффект пространственного эха, напоминающий акустику древних китайских павильонов и горных долин. «Кантата о китайских мифах» является одним из самых грандиозных хоровых опытов Чэнь И: в ней сочетаются симфонический хор, мужское и женское соло, ансамбль традиционных инструментов (пипа, чжэн, эрху, янцин), а также элементы звукового перформанса. В кантате пересказываются древние мифологические сюжеты о сотворении мира, подвигах героев-демиургов. Здесь народные интонации переплетаются с авангардными приёмами: шёпотное пение, речевые декламации, ударные эффекты, исполненные голосом. Произведение неоднократно исполнялось в США и Европе, демонстрируя, что глубокая национальная содержательность может быть адекватно воспринята международной аудиторией без упрощения художественного языка.

Муж Чэнь И композитор Чжоу Лун (род. 1953) также создал ряд значимых хоровых сочинений, построенных на материале китайской поэзии и фольклора. В его хоровом письме ощущается тяготение к строгим формальным конструкциям, при этом он активно использует интонации традиционного театрального искусства Китая. Его хоровая поэма «Древние мелодии» для смешанного хора и симфонического оркестра перерабатывает мотивы древнего инструмента цинь (гу-цинь). Композитор не имитирует инструмент буквально, а транслирует его эстетику: сдержанность, свободу дыхания, богатство мелизматики в хоровых голосах.

Тань Дун (род. 1957) вошёл в мировую музыку прежде всего как автор оркестровых, оперных и кинематографических сочинений, однако его хоровое творчество также заслуживает внимания. Огромный резонанс в мире получила его масштабная симфоническая пассия «Буддийские страсти», созданная для большого симфонического хора, солистов, традиционных азиатских инструментов и оркестра. Текст сочинения сочетает фрагменты из древних буддийских текстов на китайском и санскрите. Тань Дун синтезирует структуру западной барочной пассии с философией и звуковыми идеями дальневосточной культуры. В хоровых партиях применяются приёмы буддийского ритуального пения, речитативы, медитативно-статичные звуковые поля, контрастирующие с драматическими массовыми эпизодами. Важная особенность хорового стиля Тань Дуна — обращение к идее «музыки природы»: голоса хора имитируют звуки ветра, воды, птиц, что сближает его творчество с традициями китайской натурфилософии.

Го Вэньцзин (род.1956) известен как мастер оперного жанра, но в его наследии присутствуют и хоровые работы, пронизанные образами китайской истории и поэзии. В его хоровой музыке часто слышатся отзвуки ударных ритмов пекинской оперы, декламационные приёмы традиционного театрального речитатива. В хоровом цикле «Горные стихи» для смешанного хора а-капелла композитор передаёт образ горного ландшафта Китая через контраст плотных хоровых кластеров и одиноких выразительных сольных линий, напоминающих манеру исполнения горных народных песен.

Творчество Чэнь И, Чжоу Луна, Тань Дуна и Го Вэньцзина демонстрирует разные векторы развития современной китайской хоровой музыки. Если одни композиторы опираются преимущественно на фольклорные мелодии и диалектные особенности, другие идут по пути философского осмысления древней поэзии и мифологии, третьи интегрируют элементы традиционного театра. При всём многообразии индивидуальных стилей их объединяет общее стремление: не механически соединять китайский материал с западными техниками, а добиваться их органического сплава, рождающего новое качество хорового звучания, сохраняющее национальную идентичность и при этом понятное мировой аудитории. Эти авторы расширяют границы самого хорового жанра, вводя в него элементы театра, ритуала, звуковой инсталляции, тем самым обогащая арсенал средств выражения современного китайского хорового искусства.

Подводя итог, важно подчеркнуть, что в условиях глобализации и культурного плюрализма перед музыкальным сообществом встает вопрос о том, как китайское хоровое творчество, находясь на стыке разных культурных традиций, может отвечать эстетическим запросам современного массового слушателя и при этом сохранять национальную самобытность. Ключевой задачей здесь представляется грамотное раскрытие и использование богатейших ресурсов и тематических пластов традиционной национальной музыки.

Дальнейшая трансформация китайского хора должна происходить на основе взаимодополняющих подходов с главной опорой в виде наследия традиционной музыки как неисчерпаемого источника тем, образов и интонаций. Также следует продолжать активное и осмысленное заимствование достижений западной композиторской школы, идти в ногу со

временем, оставаясь открытым разным влияниям, но вбирать их избирательно и органично. Конечной целью этого пути является обретение собственного неповторимого лица, органичное сочетание традиционной национальной характерности с актуальным звучанием и живой отклик у современной аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вань Мэнъин. Новые эстетические взгляды на современное китайское хоровое творчество [J] // Китайское искусствоведческое обозрение. 2022. № 4. С. 78-85.
2. Завершена научная конференция по развитию китайского хорового искусства [EB/OL] // Сайт «Чжунъинь цзайсянь». 2011. URL: https://www.music-china.cn/news/2011-09-15 (дата обращения: 10.04.2026).
3. Чжао Лайэнь. Особенности проявления национального характера китайского хора в начале XXI века [D]. Ухань: Центральный педагогический университет Китая, 2019. 142 с.
4. Репортаж о европейских гастролях шанхайского камерного хора «Багэ» [EB/OL] // Сеть «Жэньминь жибао». 2024. URL: https://culture.people.com.cn/n1/2024-06-12 (дата обращения: 12.04.2026).
5. Цинь Лу. Столетняя эволюция, стилистические особенности и перспективы развития национализации китайских хоровых произведений [J] // Вестник Цзимэйского университета (философские и общественные науки). 2025. Т. 28, № 3. С. 93-101.
6. Ван Ли. Исследование применения традиционной китайской музыки в хоровых произведениях: на примере народных песен и театральной музыки [J] // Художественный мир. 2023. № 8. С. 112-118.
7. Репортаж о гастрольном туре художественных песен на древние стихи «Поэзия и музыка в изящном стиле» [EB/OL]. 2025. URL: https://www.cflac.org.cn/art/2025-02-20 (дата обращения: 15.04.2026).
8. Репортаж о постановке симфонической поэмы «Великая стена» [EB/OL] // Туристический портал Тяньцзина. URL: https://www.tjtour.gov.cn/art/2025-03-05 (дата обращения: 15.04.2026).

Цзо Дэсинь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 2025117591@qq.com

Zuo Dexin
Graduate student at the Department of Music Education and Pedagogy
The Herzen State Pedagogical University

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ФИЛОСОФСКИЕ ИСТОКИ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Аннотация. Вокальная культура и педагогика Китая имеют древние корни. Эстетика этих неразрывно связанных явлений кардинально отличается от русской и европейской, имеет в своем основании глубокие культурно-философские и этнокультурные особенности страны. Этническое разнообразие, традиции народного и оперного пения, философия конфуцианства не только определили облик вокально-певческого искусства Китая, но, к XX столетию, создали предпосылки для эффективного восприятия китайскими педагогами-вокалистами и исполнителями западной методики. В данной статье рассматриваются ключевые моменты, необходимые для понимания вопроса о формировании и развитии вокального исполнительства и образования в Китае.

Ключевые слова: Китай, традиционное пение, китайская опера, вокал, вокальная школа Китая, вокальная школа России, вокальная школа Европы, традиционное искусство.

ON THE ISSUE OF THE ORIGINS OF CHINESE VOCAL CULTURE: PHILOSOPHICAL ROOTS AND THE NATIONAL PEDAGOGICAL TRADITION

Abstract. Chinese vocal culture and pedagogy have ancient roots. The aesthetics of these inextricably linked phenomena are radically different from those of Russia and Europe, and are rooted in the country's profound cultural, philosophical, and ethnocultural characteristics. Ethnic diversity, traditions of folk and opera singing, and the philosophy of Confucianism not only defined the face of Chinese vocal and singing art, but, by the 20th century, created the prerequisites for effective perception by Chinese vocal teachers and performers of Western methods. This article discusses the key points necessary to understand the formation and development of vocal performance and education in China.

Keywords: China, traditional singing, Chinese opera, vocal, Chinese vocal school, Russian vocal school, European vocal school, traditional art.

Вокальная культура и педагогика Китая представляет собой масштабное и уникальное явление. Как отмечают исследователи Цяо Лэй и Е.Г. Савина [7], в настоящее время традиционное искусство Китая, включая музыкальное, переживает период активного подъёма. Среди ведущих направлений музыкальной педагогики особо выделяется обучение вокальному искусству, достижения которого на современном этапе органично интегрируются в мировое художественное пространство. Данный феномен обусловлен многовековым процессом накопления исполнительского и методического опыта, в рамках которого мастера последовательно совершенствовали вокальную технику, анализировали результаты педагогической практики и передавали накопленные знания последующим поколениям в качестве фундаментальной основы национальной культурной традиции.

Китайская вокальная культура принадлежит к числу древнейших и, вместе с тем, непрерывно и динамично развивающихся музыкальных традиций мира. Её история насчитывает более пяти тысячелетий, на протяжении которых формировались уникальные эстетические принципы, технические приёмы и философские основания звукоизвлечения, принципиально отличные от западноевропейских. Как отмечает исследователь Дин Жань: «В истории развития китайской культуры и музыкального искусства немаловажную роль всегда играли философские, религиозные и эстетические постулаты даосизма» [2, С. 190]. Эта особенность нашла непосредственное выражение в вокальной педагогике Поднебесной: «в настоящее время ни у кого не вызывает сомнения функциональность музыкального искусства как средства воспитания гуманитарного видения мира. И этот факт фиксируется философско-эстетической мыслью самых разных исторических эпох и культурных традиций» [3, с.32].

Актуальность обращения к истокам китайской вокальной традиции в контексте современного музыкознания обусловлена необходимостью осмысления того культурного фундамента, на который впоследствии были наложены принципы европейской (в том числе русской) вокальной школы. Как отмечается в исследованиях, «сегодня в Китае, так же, как и в России, востребованы педагоги-музыканты широкого профиля, способные включиться в процесс культурного развития страны и целенаправленного обновления системы общего музыкального образования и воспитания подрастающих поколений» [4, с. 153]. Понимание глубинных механизмов китайского звукоизвлечения, специфики дыхания и артикуляции позволяет не только оценить масштаб трансформаций, произошедших в XX веке, но и выявить те элементы национальной традиции, которые были сохранены и органично интегрированы в академическую исполнительскую практику. Также чрезвычайно важным является изучение влияния даосской культуры и народной песенной традиции на развитие вокальной культуры и образования в Китае, равно как и ознакомления с ними русских и европейских музыкантов. В мировой музыковедческой литературе данный аспект все еще недостаточно изучен. «Заполнение этого пробела представляется важным, поскольку всестороннее постижение музыкальной и вокально-исполнительской культуры Китая не может быть полным без должного понимания специфики даосской музыки и ее влияния на все последующее развитие китайского искусства» [2, С. 189]

Настоящее исследование ставит своей задачей выявить философские, эстетические и этномузыкальные основания китайской вокальной культуры. Именно эти основания, как покажет анализ, определили её уникальный облик. И именно они же создали предпосылки для последующего восприятия западных педагогических методов. Вопрос, таким образом, не в том, «повлияла» ли западная школа на Китай. Вопрос – почему китайская традиция оказалась к этому влиянию готова.

Исторические корни

Корни китайской вокальной культуры уходят в глубь тысячелетий. Эстетика звукоизвлечения, сложившаяся в этом длительном процессе, принципиально отличается от западноевропейской. И это отличие – не случайность, а результат многовекового развития философской и музыкальной мысли.

Уже в эпоху Чжоу пению отводилось центральное место в системе воспитания «лю и» – так называемых шести искусств. Музыка в этом перечне стояла не на периферии, а в ряду важнейших дисциплин. Трактаты о музыке, в частности «Юэ цзи» («Записки о музыке»), заложили философские основы вокального исполнительства. В них голос трактовался не как физический инструмент. Он осмыслялся иначе – как сакральный проводник «дэ» (божественной благодати) и как средство установления гармонии между Небом и Человеком.

Роль даосизма

Говоря об истоках китайской вокальной эстетики, следует особо выделить даосизм. Его основополагающее значение для этой традиции трудно переоценить. Именно в недрах даосской философии сложился тот развёрнутый арсенал музыкально-выразительных приёмов, который во многом предопределил дальнейшее развитие китайской музыки.

Влияние даосизма оказалось всепроникающим. Оно затронуло не только инструментальные и хореографические жанры. Оно распространилось на обрядовые песнопения и фольклорные напевы. «Даосская музыка не имеет привычного для европейцев деления на вокальную, инструментальную и вокально-инструментальную. Любое вокальное исполнение называется *юньцзы* (韵子 – “дитя мелодичных звуков”), а любая игра на инструменте – *пайцзы* (牌子 – “напев”)» [8, с.51]. Содержательный строй, жанровое разнообразие, мелодико-ритмический рисунок – все эти параметры несут на себе отпечаток даосской эстетики. Иными словами, даосизм задал ту систему координат, в которой китайская музыкальная культура развивалась на протяжении многих столетий.

Как утверждает Ян Хуаньи [9], даосизм выступает мировоззренческой основой китайской цивилизации, определяя развитие музыки наряду с философией, литературой и образованием. Музыкальная традиция формировалась под влиянием «лирического даосизма» – ядра ранней китайской культуры. Конфуцианство, генетически восходящее к даосским основаниям, акцентирует эмоциональную природу музыки, аккумулирующую социальный и культурный опыт. В конфуцианской парадигме музыка трактуется не только как искусство, но и как действенное средство воспитания, самосовершенствования и гармонизации общественного устройства [9] Даосская концепция «естественности» (цзыжань) [1] и спонтанности творческого акта нашла непосредственное отражение в вокальной манере, где важнейшим критерием качества исполнения стала не внешняя виртуозность, а внутренняя правдивость и глубина переживания.

Конфуцианство, в свою очередь, привнесло в китайскую вокальную традицию этическое измерение. В конфуцианской модели музыка рассматривалась как средство гармонизации общества, воспитания благородного мужа и упорядочивания космоса. Голос певца должен был быть не просто красивым, но «правильным» – отражающим меру (чжун)[2] и гармонию (хэ)[3]. Буддийские влияния, особенно школы чань (дзэн)[4], усилили в китайской вокальной эстетике внимание к состоянию сознания исполнителя, его способности к медитативному погружению в звук.

Итак, проведённый анализ позволяет утверждать, что китайская вокальная культура не сложилась стихийно и не была заимствована извне в готовом виде. Напротив, она являет собой результат глубинного синтеза – сложного и подчас диалектического взаимодействия трёх философско-религиозных систем, каждая из которых предлагала собственное понимание природы человеческого голоса.

---

[1] Цзы жань (кит., буквально – естественность, а также спонтанность, естество, само собой, самость, исходить из самого себя) – понятие классической китайской философии, имевшее особенно важное значение в даосизме.

[2] Понятие меры (кит. 中, *чжун*) в китайской философии — это фундаментальный принцип срединности, золотой середины, гармонии и оптимального баланса. Он означает нахождение в центре, отсутствие крайностей, своевременность и полное соответствие ситуации

[3] Понятие «хэ» (和) — это фундаментальная категория китайской философии, означающая гармонию, мир, согласованность и слияние. В отличие от статического идеального равновесия, «хэ» описывает динамический гомеостаз, где различные элементы сочетаются, дополняют друг друга и создают единое целое.

[4] Чань (дзэн) — это школа буддизма Махаяны, зародившаяся в Китае (V–VI вв.) в результате слияния буддизма с даосизмом. Название происходит от санскритского слова *дхьяна* (медитация, созерцание). В Японию учение пришло в XII–XIII веках, где стало известно как *дзэн*.

Если конфуцианство видело в пении инструмент социальной гармонизации и нравственного воспитания, а буддизм акцентировал его медитативные, очищающие аспекты, то даосизм, как было показано выше, сформулировал конкретные акустические и тембральные идеалы. Именно на пересечении этих установок рождалось уникальное представление о целях вокального искусства, где техническое совершенство никогда не существовало отдельно от этического содержания, а критерии исполнительского мастерства измерялись не только чистотой интонации, но и глубиной постижения внутренней «природы вещей» (син)[5].

Таким образом, перед нами не просто «влияние» трёх учений, а их органичная проекция на звучащее слово, закрепившаяся в многовековой педагогической практике и определившая лицо национальной вокальной школы вплоть до нашего времени.

В традиционных китайских оперных жанрах – цзинцзюй[6] и куньцюй[7] – сложилась одна из самых разработанных в мировой практике систем вокальных амплуа, голосовых классификаций и орнаментальных приёмов. Здесь смысл и эмоция буквально «вплавлены» в каждый произносимый звук, а фонационное дыхание жёстко коррелирует с представлениями о циркуляции энергии «ци»[8]. В европейской оперной традиции вокальная линия, как правило, интегрирована в общую гармоническую ткань. Она не существует изолированно – голос взаимодействует с оркестровой фактурой, вписывается в неё. Китайская музыкальная драма строится на ином принципе. Здесь голос исполнителя остаётся безраздельным центром сценического высказывания. Инструментальное сопровождение, в свою очередь, выполняет сугубо аккомпанирующую или обрамляющую функцию. Оно не конкурирует с певцом, не создаёт гармонической вертикали. Его задача – иная: поддержать ритмически, подчеркнуть тембрально, но никогда – перекрыть голос.

Следует также учитывать, что традиционная китайская опера представляет собой искусство с глубокими историческими корнями. «Китайская традиционная опера – древнейшее искусство, входящее в репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО (с 2001 года), значимое место в котором занимают региональные виды традиционной оперы Центральных и Южных провинций Китая, такие как хунаньская опера хуагуси (花鼓戏, huāgǔxì), сычуаньская опера чуаньцзюй (川剧, chuānjù), кантонская опера юэцзюй (粤剧, yuèjù) и хэнаньская опера юйцзюй (豫剧, yùjù)» [1, С.3]. *Примечательно, что в этот список вошли не только столичные или придворные формы, но именно региональные оперные виды. Это свидетельствует о том, что китайская оперная традиция не сводится к элитарному искусству – она укоренена в местных культурах, в языковых и диалектных особенностях различных провинций*

Система вокальных амплуа в китайской оперной традиции отличается жёсткой дифференциацией. И здесь важно понимать: это не просто сценические типажи, а строго кодифицированные голосовые модели: амплуа закрепляет за певцом определенный комплекс неких сценических шаблонов, которые строго регламентированы (это относится

[5] Термин «син» (кит. 性) — это фундаментальная категория китайской философии, обозначающая внутреннюю, врожденную природу и истинную сущность каждого явления, вещи или человека.

[6] Цзинцзюй (кит. 京剧) — это официальное китайское название Пекинской оперы, главного и самого известного жанра традиционного театра Китая. Искусство сформировалось к середине XIX века и сочетает в себе вокал, декламацию, хореографию, акробатику и боевые искусства

[7] Куньцюй (куньшаньская опера) — старейшая из дошедших до наших дней разновидностей китайской оперы, которая зародилась более 600 лет назад..

[8] Энергия «ци» (气) — это фундаментальная жизненная сила в китайской философии и традиционной медицине.

как к движению, так и к определенным тембровым особенностям голоса, мелизматике, и т.д.).

Если говорить конкретно о звуке, то хотелось бы отметить, что традиционная китайская оперная техника использует некоторое количество довольно специфических приемов, таких как микроинтервалика и вибрация голоса, что полностью отличает подобную манеру пения от европейской традиции belcanto. Хао Лянлян и Хоу Юэтун отмечают: «Несколько столетий подряд китайское народное пение отличалось своим колоритом и разнообразием, при этом оно всегда относилось к вокальным формам, которые существенно отличаются от западных характеристиками музыкального стиля как сложноорганизованной системы и спецификой артикуляции, сформированной под влиянием просодических средств китайского языка» [6, С. 12].

Переходя к вопросу дыхания в китайской певческой традиции, хотелось бы отметить, что в основе работы над ним также лежат совершенно отличные от европейской традиции основы. Прежде всего это связано с традиционным китайским представлением о «ци» – энергии, которая, по даосским представлениям, присутствует во всем мире. Из этой установки сформировалась особая техника «длинного дыхания». Певец должен был вести звук на протяжении длительных фраз – без заметной смены дыхания, без видимого усилия. Это достигалось не тренировкой диафрагмы в западном понимании, а особой настройкой всего корпуса, включением его в энергетический контур. Результат – звук, который не прерывается, а словно «вытекает» из исполнителя, сохраняя ровность и наполненность на всём протяжении.

Еще одним основанием, на котором зиждется вокальная культура Китая – это народная песенная традиция, насчитывающая десятки этнических стилей, что обусловлено территориальными особенностями страны, а также этническим составом – в Китае насчитывается около 56 этнических групп. чувство тембра, интонационной гибкости и микрохроматики. Исследователи Хао Лянлян, Хоу Юэтун [6] пишут, что Богатый этнический и религиозный состав Китая предопределил исключительное жанрово-стилевое многообразие его вокальной практики. В её основе лежит колоссальный пласт опыта, накопленный предшествующими поколениями, – от сугубо технологических аспектов (народные манеры звукоизвлечения и способы интонирования) до содержательного наполнения песен.

В рамках данной стать не представляется возможным глубокий анализ региональных стилей китайского пения. Однако, отметим основные, знаковые их черты.

В связи с территориальными особенностями КНР, отличия между стилями пения в регионах страны достаточно велики. К примеру, на севере страны доминирующим является так называемый «монгольский» стиль пения: протяжность мелоса, богатая мелизматика, широкое дыхание. В южных провинциях голос часто находится в тесном взаимодействии с китайскими этническими струнными инструментами, песни более камерные, присутствует микроинтервалика.

Еще одним существенным фактором, влияющим на певческую традицию, являются, непосредственно, некоторые особенности китайского языка и его тоновая природа. Безусловно, это дает и некоторые ограничения, связанные с данной спецификой, но, в то же время, во многом, формирует его уникальность. В китайском пении сохранение тональных контуров слова становится обязательным условием внятности текста. Отчасти, из этого требования происходит техника особой мелизматики и орнаментики, являющейся уникальной для региона. Хао Лянлян, обращаясь к этой проблематике, отмечает специфику «артикуляции, сформированной под влиянием просодических средств китайского языка» [6, С. 12].

Если переходить к разговору о принципиальных отличиях в методике, то отметим, в первую очередь, отсутствие в Китае до XX столетия систематизации вокально-певческих методик. Китайская вокальная традиция до ее непосредственного столкновения с традицией европейской, оставалась эмпирической, без письменной фиксации базовых принципов.

Однако, богатейший культурно-исторический контекст китайской вокальной традиции и отсутствие в данной области методического фундамента, создали предпосылки к эффективному восприятию китайскими учителями-вокалистами и исполнителями системного музыковедческого знания, которое могла предоставить европейская и русская школы. Педагоги и исполнители из России и Европы, приехавшие в Китай, смогли успешно интегрировать систему обучения вокалу на подготовленную веками музыкально-культурную почву, что обусловило дальнейшее эффективное развитие вокального образования и исполнительства в стране.

Как отмечает современный исследователь Сюй Чжэн, «система профессиональной подготовки исполнителей-вокалистов в современном Китае, изначально базировавшаяся на глубоких традициях национальной певческой культуры, в последние годы переживает период мощной трансформации, что в первую очередь отражается на системе высшего музыкального образования» [5, С. 110]. Процессы эти были запущены именно на рубеже XIX–XX веков, когда Китай открылся внешнему миру и начал активное заимствование западных образовательных моделей.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что китайская вокальная культура представляет собой уникальное явление, сформировавшееся под влиянием сложного синтеза философско-религиозных учений (даосизм, конфуцианство, буддизм), этнического многообразия и просодических особенностей китайского языка. Её ключевыми характеристиками являются: сакральное понимание природы голоса, разработанная система вокальных амплуа, специфическая техника дыхания, основанная на циркуляции «ци», многообразие региональных песенных стилей и особая артикуляция, обусловленная тональной природой языка.

Однако, несмотря на свою глубину и разработанность, эта традиция не имела системного научно-педагогического оформления, что создало условия для её активного взаимодействия с европейскими (в частности, русскими) педагогическими принципами в первой половине XX века. Таким образом, истоки китайской вокальной культуры стали тем фундаментом, на котором впоследствии была выстроена современная академическая вокальная школа Китая, сохранившая свою национальную идентичность при активном использовании международного педагогического опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дин Яо. Китайская драма Юйцзюй как музыкальный феномен: звуковое пространство и практика исполнения: автореф. дисс. канд. искусствоведения: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство), (искусствоведение) / Дин Яо Москва: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2024. – 34 с.
2. Жань Дин. Истоки китайской вокальной культуры дао // Художественное образование и наука. – 2023. – № 4 (37). – С. 189–196.
3. Кузнецова, Е.О. Институт музыки, театра и хореографии как социокультурное пространство развития творческой деятельности субъектов образовательной среды современной школы / Е.О. Кузнецова, Т.С. Исупова // Управление качеством образования: теория и практика эффективного администрирования. – 2024. – № 5. – С. 31-39.

4. Кузнецова, Е. О. Профессиональная направленность фортепианной подготовки студентов из Китайской Народной Республики в педагогическом университете: методологические проблемы / Е. О. Кузнецова, И. Хуан // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 2. – С. 150-161.
5. Сюй Чжэн. Взаимовлияние восточной и западной традиции на разных этапах развития современного китайского вокального искусства// Общество. Среда. Развитие. – 2023. – №1. – С. 110–114.
6. Хао Лянлян, Хоу Юэтун. Исследование обзора народной вокальной музыки в Китае (1949 г. – настоящее время) // Культура и цивилизация. – 2023. –Том 13. № 7А. – С. 12-19. Режим доступа: http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2023-7/a2-hao.pdf (дата обращения: 27.08.2026)
7. Цяо Лэй, Савина Е. Г. Вокально-исполнительское искусство Китая: исторический анализ // Наука и школа. – 2024. – № 1. – С. 140–151.
8. Ян Пэйфань. Даосская музыка Китая в контексте религиозной практики даосизма // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 4. – С. 49-59.
9. Ян Хуаньи. Смысл музыкальной культуры в китайском даосизме // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. Сер.: История, культура и искусство. 2025. № 01 (16). Режим доступа: https://scipress.ru/fai/articles/smysl-muzykalnoj-kultury-v-kitajskom-daosizme.html (дата обращения: 27.08.2026)

Чжан Хуэйюй
соискатель степени кандидат искусствоведения,
кафедра музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 952561392@qq.com

Zhang Huiyu
Applicant for the Degree of Candidate of Arts,
Department of Music Education and Training
The Herzen State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ К ХОРЕОГРАФИЧЕСКИМ СПЕКТАКЛЯМ КИТАЯ 2020-Х ГОДОВ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. В 2020-е годы в музыке к китайским хореографическим спектаклям происходит глубинный концептуальный поворот – от «национализации» к формированию культурной идентичности. В данной статье, основанной на анализе таких произведений как «Сон в красном тереме» (2023), «Легенда о Белой Змее» (2023), «Вин Чун: легенда о мастере кунг-фу» (2023), «Циси» (2024) и кроссжанровой работы «Лебедь» (2022) рассматриваются новые особенности музыкального творчества для китайских хореографических спектаклей последнего десятилетия в аспектах эстетики, композиторской техники и культурной репрезентации по трем измерениям: «инструментальный нарратив и музыкальная структура», «создание звукового ландшафта» и «кросс-жанровый синтез». Современные композиторы не удовлетворяются поверхностной моделью соединения «национального мелодизма» с западной гармонией и оркестровкой, а достигают глубинного диалога между китайской и европейской музыкальной логикой на более существенном уровне – конструирования формы, ладотональной организации, построении тематического развития, расширения тембровой палитры, что знаменует переход китайской музыки для хореографических спектаклей от этапа «национализации» к новому этапу - построения субъектности, то есть, индивидуальной концепции музыкальной драматургии балета. В статье анализируются художественные особенности музыки и хореографии спектаклей последнего времени, которые стали символом межкультурного взаимодействия восточного и европейского принципов выразительности.

Ключевые слова: современные китайские танцевальные спектакли, китайские национальные композиторы, музыка к танцевальным спектаклям, музыкальная драматургия, принципы национальной хореографии, культурный обмен между Китаем и Россией.

FEATURES OF MUSIC FOR CHOREOGRAPHIC PERFORMANCES IN CHINA IN THE 2020s: A CONCEPTUAL TURN IN THE MUSICAL CREATIVITY OF CHINESE COMPOSERS

Abstract. In the 2020s, the music for Chinese choreographic performances has undergone a profound conceptual shift from "nationalization" to the formation of cultural identity. Based on the analysis of works such as "Dream of the Red Chamber" (2023), "Legend of the White Snake" (2023), "Yunchun" (2023), "Qixi" (2024) and the cross-genre work "Swan" (2022), this article examines new features of musical creativity for Chinese choreographic performances of the last decade in terms of aesthetics, compositional technique and cultural representation across three

dimensions: "instrumental narrative and musical structure", "creation of sound landscape" and "cross-genre synthesis". Contemporary composers are not satisfied with the superficial model of combining "national melodicism" with Western harmony and orchestration, but achieve a deep dialogue between Chinese and European musical logic at a more substantial level – form construction, tonal organization, thematic development, and expansion of timbre palette, which marks the transition of Chinese music for choreographic performances from the stage of "nationalization" to a new stage of building subjectivity, that is, an individual concept of musical dramaturgy of ballet. The article analyzes the artistic features of the music and choreography of recent performances, which have become symbols of intercultural interaction between Eastern and European principles of expression.

Keywords: contemporary Chinese choreographic works, Chinese national composers, dance music, musical dramaturgy, principles of national choreography, Russian-Chinese cultural exchange.

Музыкальное содержание китайского балета прошло более чем полувековой путь развития, начиная с периода «образцовых революционных спектаклей» 1960-х годов до современных музыкально-драматических концепций. В ранних произведениях «Красный женский отряд» и «Седая девушка» композиторы использовали модель соединения национального мелодического тематизма с европейскими приемами композиции и оркестровки. Народные и революционные песни служили основой музыкального сопровождения балета, гармония оставалась в рамках классической тонально-функциональной системы, а в симфонический оркестр вводились имитации звучания народных инструментов.

С наступлением XXI века и появлением таких работ как «Зажги красный фонарь» (2001) и «Сон о Дуньхуане» (2002) в китайском балете стали осваиваться новые формы языкового синтеза. Творческая практика последнего десятилетия ознаменовалась глубинным сдвигом в художественном мировоззрении, так как соединение китайских и западных элементов поднимается на новый уровень эстетической рефлексии и философского осмысления. Е Сяоган, создавая музыку к балету «Сон в красном тереме» заявил о том, что современные композиторы Китая стремятся к такому использованию западных форм, которое позволило бы передать национальную эстетическую духовность на глубинном уровне. В данной статье рассматривается музыка к наиболее репрезентативным спектаклям 2020-х годов, таким как «Сон в красном тереме» Национального балета, «Легенда о Белой Змее» Гуанчжоуского театра балета, «Вин Чун: легенда о мастере кунг-фу» Шэньчжэньской оперно-танцевальной труппы, «Циси» балетной труппы провинции Ляонин и «Лебедь» Гуанчжоуского театра циркового искусства.

Новаторство музыкального языка особо проявилось в балете «Сон в красном тереме» Е Сяогана, премьера которого состоялась в феврале 2023 года на сцене Пекинского театра «Тяньцяо». Примечательной чертой стало отсутствие традиционных китайских инструментов в партитуре, так как национальный колорит создается средствами европейского симфонического оркестра, спецификой мелодического развития, особенностями гармонии и ладовой организации [1].

В области музыкальной формы Е Сяоган использует принцип вариантного развития, при котором материал развертывается эпизод за эпизодом в цепной последовательности, когда каждый раздел достигает кульминации, а затем следует более или менее точное репризное проведение. В мелодическом строении композитор разрушает симметрию фразировки, создавая ассиметричные структуры и добивается естественной текучести музыкальной ткани [2, с. 34]. Такая непрерывная «дышащая» форма глубоко отвечает китайским традициям, что перекликается с психологическим обликом главных героев

романа. Е Сяоган подчеркивал, что структура его музыки не имеет аналогов в западной академической классике, в чем отражается осознанное развитие двух типов музыкального мышления. Если западная композиция опирается на завершенные периоды и функциональную логику, то восточное мышление тяготеет к непрерывному развитию, пронизанному единой энергетической пульсацией.

Для трех основных персонажей Баоюя. Дайюй и Баочай, композитор создал индивидуальные тематические характеристики (лейтмотивы). Глубокая и величавая тема Баоюя отличается мелодической квадратностью и относительно упорядоченным ритмическим рисуноком, а характерным признаком становятся восходящая квинта и синкопа в первом такте, что создает трагедийный подтекст всего спектакля. Эта тема звучит уже в увертюре, а затем проходит через все произведение по принципу обрамления, создавая арочную симметрию. Тема Дайюй контрастна теме Баоюя и строится на шестнадцатых длительностях, отличаясь извилистостью, тонкой нюансировкой и сентиментальностью. Композитор отходит от стереотип восприятия Дайюй как хрупкой, скорбной героини, придавая традиционному образу новую психологическую глубину. В его трактовке этот образ обретает черты внутренней стойкости, что выражается в широких интервальных скачках в мелодии, фрагментарных далеких отклонениях и неразрешенных хроматических тонах в стиле современного музыкального языка. В теме Баочай, наоборот, имеющей светлый и живой характер, используются мелкие пунктирные ритмы, создавая ощущение пышного великолепия. Все три темы не существуют изолированно, в процессе развития они переплетаются, варьируются и изменяются на протяжении всего спектакля. Их применение не привязано к появлению соответствующего персонажа, а подчиняется драматургической логике, эмоциональному состоянию и художественной атмосфере каждого конкретного эпизода. Такой гибкий подход расширяет нарративные возможности балетной музыки, выходя за рамки иллюстративности.

В тональной сфере Е Сяоган развивает пентатонные мелодии в политональном ключе, а постоянные тональные сдвиги становятся важной характеристикой партитуры [3, с. 74]. Например, в сцене «Погребение цветов» используются далекие модуляции и хроматические секвенции. Такая тональная текучесть и неопределенность вступают в изоморфное соответствие с душевным состоянием героев, так как музыка участвует в спектакле не как фон, а как равноправный драматический элемент.

Композитор творчески переносит в музыкальную ткань балета приемы, аналогичные литературным техникам классического китайского романа, а именно «скрытые» намеки (кит. фуби) и «отступления» (кит. сяньби). Под «скрытым» намеком понимается краткий мотив, который впервые появляется как бы незаметно, не привлекая особого внимания, но по мере развития сюжета эта интонация постепенно разрастается, трансформируется и становится одним из главных тематических элементов. В третьем номере спектакля «Маленький Баоюй» возникает такой мотив, который затем несколько раз мелькает в разных эпизодах, а в 9-м номере «Сад Ихуньюань» обретает полноценное звучание и используется для изображения торжественной сцены визита императорской наложницы Юаньчунь. Этот прием отличается от классической лейтмотивной техники тем, что «намек» рассчитан на постепенное накопление смысла, подготавливая слушателя к будущим поворотам в музыкальной драматургии.

Под «отступлением» понимается включение небольшого побочного эпизода, который создает контрастное эмоциональное состояние внутри повествования. В номере «Соло Баоюя» общий мрачный и трагический фон вдруг прерывается небольшим фрагментом более светлой музыки, подобно лучу света в темноте, что делает трагедию еще более осязаемой. Такое внезапное введение нового материала может дезориентировать слушателя, поэтому такие «отступления» почти всегда сочетаются со «скрытыми» намеками, что

свидетельствует о высоком уровне технического мастерства композитора Е Сяогана.

Многотомный роман «Сон в красном тереме» считается в китайской культуре редким образцом «трагедии из трагедий». Музыка балета, используя вышеописанные средства с явной китайской стилистикой, воплощает эту трагедийность в духе сдержанности и гармонии, характерных для традиционной китайской эстетики, создавая особый тип драматической красоты, проникнутой трансцендентностью. Даже в сценах роскошного великолепия «В саду Ихуньюань» музыка не стремится к внешней праздничности. Финальный уход Баоюя композитор решает не в духе патетического завершения, а в более отстраненном ключе, передавая идею «пустоты всего сущего». Отрешенность, а не бурная экспрессия и составляет сущность национального стиля музыки Е Сяогана, соответствующего культурным традициям Китая.

Музыкальные стратегии создания особого звукового ландшафта и межкультурного диалога особо проявились в балетах «Легенда о Белой Змее» и «Циси». Эти спектакли расширяют выразительные границы китайской балетной музыки, создавая особую атмосферу и выстраивая специфическое звуковое пространство. Премьера оригинального балета «Легенда о Белой Змее» Гуанчжоуского театра балета состоялась в августе 2023. Музыкальная партитура Го Хаовэй отличается использованием китайских народных инструментов в большом симфоническом оркестре, в состав которого вводятся эрху, инструменты семейства жуань, бамбуковые флейты ди и сяо [4, с. 41]. Эти инструменты активно участвуют в создании звукового ландшафта, воссоздавая поэтическую атмосферу Западного озера и традиционную эстетику эпохи Сун. Тембры китайских инструментов связывают реальное и воображаемое пространство, способствуя раскрытию сюжета. Каждый из национальных инструментов выполняет особые функции в оркестровой партитуре. Воздушное и чистое звучание бамбуковых флейт создает образ дымчатого Цзяннаня, что особенно ярко проявляется в сцене «Пробуждение насекомых». Арпеджио и флажолеты гучжэна имитируют рябь на озерной глади. Эрху, обладающее певучестью человеческого голоса, становится лейттембром главной героини Бай Сучжэнь. В балете продуманно выстраивается система «инструмент-персонаж-эмоция», а определенный темброво-семантический код превращает национальные инструменты из колористического средства в ключевой компонент звукового ландшафта. В тематизме используются не только народные мотивы, но и даже элементы поп-музыки. Режиссер Ван Гэ рассказывал, что на первом показе в Гуанчжоу зрители даже удивились насколько современно звучит музыка спектакля. В балете «Легенда о Белой Змее» композитор порывает с устойчивыми стереотипами, согласно которым традиционный сюжет требует применения исключительно народной музыки и создает более актуальные формы звукового воплощения.

В августе 2024 года балетная труппа провинции Ляонин представила оригинальный балет «Циси», представляющий взаимодействие музыки французского импрессионизма и китайского художественного колорита, выполненное в неоклассической манере [5]. Музыкальная композиция этого спектакля уникальна, так как в ней сочетаются «Лунный свет» К. Дебюсси, фрагменты из балета «Дафнис и Хлоя» М. Равеля и оригинальная музыка Е Сяогана, что выходит за рамки простого коллажа и превращается в полноценный межкультурный диалог. С драматургической точки зрения два музыкальных стиля выполняют в партитуре разные функции. Блестяще оркестрованная импрессионистическая музыка М. Равеля символизирует сверхъестественную красоту Небесного чертога. Напротив, музыка Е Сяогана, написанная в китайской мелодической традиции, отличается поэтической глубиной и фокусируется на изображении земного мира, раскрывая теплоту и искренность переживаний героев Пастуха и Ткачихи. Эти два пласта взаимодействуют по принципам контраста и синтеза. Яркая праздничность музыки Равеля сменяется тихой медитативной мелодией эрху или бамбуковой флейты, создавая конфликт между холодной

упорядоченностью и живым чувством, внешними событиями и внутренним одиночеством. Неожиданно в насыщенной оркестровой ткани Равеля возникает соло флейты сяо, напоминающее вздохи и переживания Ткачихи. В другом случае, в эпизодах музыки Е Сяогана вводится ритмическая фигура из музыки Равеля, символизирующая незримое давление Неба. Этот синтез проявляется и в оркестровых приемах, когда бамбуковая флейта ди заменяет западную флейту в знаменитой «Утренней серенаде» из балета «Дафнис и Хлоя», придавая ей восточный оттенок.

Общая музыкальная драматургия подчинена четкому плану. Спектакль открывается величественным звучанием музыки М. Равеля, которое вводит слушателя в мир Небесного дворца, обозначая истоки конфликта. Средняя часть, в основном, строится на лирических темах Е. Сяогана, которые углубленно раскрывают любовную линию и сцену разлуки. В финальной кульминации «Встреча на Млечном пути» два контрастных стиля достигают гармоничного слияния: ослепительное звучание темы Равеля воссоздает чудо Галактики, а мощное оркестровое проведение темы любви, написанной Е Сяоганом, выводит эмоциональное напряжение на высшую точку кульминации.

Глубинный смысл этой стратегии заключается в том, что музыкальный импрессионизм исторически испытывал сильное влияние восточного искусства, поэтому увлечение тембровой красочностью и пентатоникой естественным образом коррелируется с особенностями китайской музыки. Когда «Лунный свет» К. Дебюсси и мелодии Е Сяогана, построенные на основе китайских ладов, сочетаются в одном балете, то возникает не оппозиция Запада и Востока, а настоящий эстетический резонанс. Музыка М. Равеля и К. Дебюсси в сочетании с элементами национального фольклора Китая создают в балете «Циси» подлинно вселенский, эпический звуковой ландшафт.

В 2023 году Шэньчжэньская оперно-танцевальная труппа представила спектакль «Вин Чун: легенда о мастере кунг-фу», музыку к которому написал композитор Ян Фань. Сюжет основан на истории мастера боевых искусств из Гуандуна. Перед композитором встала сложная задача передать звуковыми средствами силу, ритмику и внутреннюю энергию китайской борьбы ушу, поэтому в партитуре важную роль играют ударные инструменты и особые ритмические структуры.

Ритмическая организация партитуры обладает характерными чертами, так как отдельные ритмические мотивы проходят через весь спектакль, многократно повторяются, варьируются и наслаиваются друг на друга, образуя сквозное структурное развитие. Композитор сознательно отходит от регулярных балетных размеров, таких как 2/4, 3/4 и 4/4 и широко использует переменные и смешанные метры, что позволяет передать импульсивность и непредсказуемость движений боевого искусства. Китайские барабаны, гонги и тарелки выступают не просто как ритмическая основа, а специфические приемы игры на них, такие как тремоло или глухие удары, активно формируют тембровую палитру, участвуя в создании образности.

В эпизоде «Ладонь восьми триграм» музыка и хореография строятся на восьмидольных ритмических ячейках, которые гибко членятся и комбинируются, создавая чередование быстрых и медленных фрагментов. Быстрый темп передает мощь и стремительность боевых приемов, а медленный темп подчеркивает мягкость и грацию танца. В момент стремительных атак движения становятся более резкими, свет и музыка синхронно нарастают, создавая атмосферу напряженного противоборства. В медленных частях, напротив, движения становятся плавными и размеренными, а эмоциональный накал постепенно спадает. Такая драматургическая трактовка ритма обеспечивает глубинное единство музыкальной и хореографической логики, поэтому музыка перестает быть просто аккомпанементом, а превращается в органическую часть повествования [6, с. 47].

С эстетической точки зрения в спектакле слияние элементов боевых искусств, танца и

музыки подчинено принципу «единства движения и покоя». Визуальный ряд также сочетает жесткость и мягкость, так как прямолинейные толчки ладонью показывают мощь и скорость, а круговые движения руками отличаются плавностью и текучестью. Это чередование не только воспроизводит технические особенности «ладони триграмм», но формирует объемный, многогранный образ персонажа.

Реконструкция классики и пересоздание звукового ландшафта как стратегия музыкальной адаптации характерны для акробатической драмы «Лебедь». Премьера акробатической драмы «Лебедь», созданной Гуанчжоуским театром акробатических искусств, состоялась в октябре 2022 года. В основе сюжета лежат реальные истории китайских артистов, стремящихся к своей мечте, при этом знакомые образы классического балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» обретают новое смысловое наполнение. Отличительной чертой музыкального решения является современная адаптация музыкальных тем П. И. Чайковского, что образует кросс-жанровый синтез художественной выразительности спектакля [7, с. 81].

В музыкальной драматургии балета тематический материал П. Чайковского проходит через весь спектакль, следуя за развитием сюжета. Главная мелодия из «Лебединого озера» возникает во сне юной героини, мечтающей танцевать в балете, затем звучит в ее сознании в моменты тяжелых испытаний и наконец торжественно возвращается в сцене исполнения мечты. Эти повторения и вариации служат движущей силой сюжета и подводят спектакль к финальной кульминации. Глубинный смысл этой адаптационной стратегии заключается в том, что классический тематизм используется не как фоновое сопровождение, а как ядро содержательного смысла, так как каждое проведение и варьирование темы точно соотносится с психологическим состоянием персонажей и этапом развития действия. Адаптация мелодизма Чайковского была сделана композитором Ци Яньфэном, который сочинил остальные части музыки.

Интересно, что 2024 год совпал с 75-летием установления диплом отношений между Россией и Китаем, и акробатическая драма «Лебедь» была представлена на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге, что явилось символичным событием, так как именно там, в 1877 году состоялась премьера балета П. И. Чайковского. Сочинение, построенное на реконструкции известного балета и использующее язык классической хореографии и акробатического искусства, обрело значение культурного диалога [8].

Обобщая анализ рассмотренных спектаклей, можно выделать три основных вывода, связанные с концептуальным сдвигом, который произошел в музыке к китайским танцевальным спектаклям 2020-х годов. Если ранняя китайская балетная музыка строилась на формуле «национальная мелодия в сочетании с западной гармонией и оркестровкой», когда народные мелодии помещались в симфоническую ткань, то творчество современных китайских композиторов кардинально отличается от этой концепции. В балете «Сон в красном тереме» подлинность национального колорита достигается без участия народных инструментов и служит ярким примером глобальных изменений. В настоящее время композиторы используют современные техники композиции, соединяя пентатонику с несимметричными ритмическими структурами, атональностью, сонористикой, политональностью, что свидетельствует о реконструкции самой логики музыки. В балете «Легенда о Белой Змее» национальные инструменты перестают быть украшением, а становятся тематическим материалом звукового ландшафта.

В современных работах усиливается нарративная функция музыки, которая становится не только сопровождением танца. но играет важную роль в драматургии балета. Система «скрытых» намеков и «отступлений» в партитуре спектакля «Сон в красном тереме», нелинейное повествование, создаваемое тональными сдвигами, показывают, что музыка активно участвует в драматургии балета, а не просто следует за хореографией. В драме «Вин

Чун: легенда о мастере кунг-фу» ритмические мотивы ударных становятся главной движущей силой действия и выполняют тематические функции, что расширяет границы музыкального развития.

Третий аспект касается изменения уровня культурной идентичности музыкального материала, что связано с переходом от простого копирования к созданию подлинно национальных сочинений. Если ранее «национализация» предполагала изучение западных образцов, которые необходимо было адаптировать к китайским традициям, то отношение современных творцов к этой проблеме кардинально изменилось. Е Сяоган, используя европейские формы и симфонический оркестр для передачи китайского колорита, не следует схеме подражания Западу. Композитор с самого начала исходит из традиционных эстетических принципов и свободно применяет классические музыкальные формы как средство воплощения национальных идей. Балет «Циси», совмещающий музыку К. Дебюсси, М. Равеля и Е Сяогана в единое художественное пространство, представляет собой не синтез принципов Запада и Востока, а их диалог, в котором обе стороны выступают как равноправные культурные субъекты на уровне эстетического взаимодействия. Акробатическая драма «Лебедь», в которой реконструируется балет «Лебединое озеро», представляет собой переосмысление европейской классики с позиций кросскультурного диалога.

Итак, переход от подражания к национальной специфике, от заимствования к диалогу, от технических задач к мировоззренческой рефлексии – такова сущность концептуального поворота в музыке китайских хореографических спектаклей 2020-х годов. Этот поворот знаменует то, что музыка в китайских танцевальных представлениях более не представляет собой региональное «ответвление» западного балета, а становится частью собственной, оригинальной системы, обладающей независимой эстетической ценностью и культурной идентичностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хань Сюань. Е Сяоган: моя музыка к образу Линь Дайюй, возможно, «самая неординарная» [N]. Пекинская ежедневная газета, 2023, 9 фев. (№ 007).
2. Юй Пэнфэй. Слияние современного музыкального языка и духа китайской классической литературы – рецензия на музыку Е Сяогана к балету «Сон в красном тереме» [J] // Народная музыка (Жэньминь иньюэ). 2023. № 5. – С. 33-38.
3. Ма Сяожань. Исследование поэтического выражения восточной гуманитарной концепции через мастерство пуант – краткий анализ многомерных творческих подходов в оригинальном балете «Сон в красном тереме» [J] // Шанъу (Танец). 2023. № 10. – С. 72-74.
4. Чжан Вэньянь. «Используя древность для современности, только любовь вечна» – рецензия на новую постановку «Легенды о Белой Змее» Гуанчжоуского балета [J] // Дом театра (Сюйцзюй чжицзя). 2024. № 11. – С. 40-42.
5. Гэ Синь, Цуй Чжуюнь. Оригинальный балет «Циси» – «любовное письмо Китаю» [N] // Китайская культурная газета (Чжунго вэньхуа бао). 2024, 22 авг. (№ 005).
6. Ли Жуйцзе, Чэнь Цзин. Художественная красота слияния боевого искусства и танца в эстетической перспективе – на примере фрагмента «Ладонь восьми триграмм» из балета «Вин Чун: легенда о мастере кунг-фу» [J] // Панорама искусств (Ишу байцзя). 2026. № 15. – С. 46-48.
7. Цзе Цзыяо. Анализ путей развития современного циркового творчества – на примере циркового спектакля «Лебедь» [J] // Юэхайфэн (Музыкальный ветер). 2023. № 6. – С. 79-82.
8. Дун Инчунь, Цай Цай. Драматическая трансформация «циркового спектакля» со времён «Лебединого озера» и исследование «эпохи театрализации» [J] // Сычуаньский театр (Сычуань сицзюй). 2019. № 10. – С. 145-150.

Сун Цзянь
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российского государственного университета
им. А.И. Герцена»
e-mail: 987631255@qq.com

Song Jian
Postgraduate student o
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА: ВЕДУЩИЕ ТЕМЫ И ОБРАЗЫ

Аннотация. В статье рассматривается феномен музыкального пейзажа в фортепианном творчестве российских композиторов последней трети XX – начала XXI века. **Цель** работы – на основе анализа конкретных сочинений выявить типологические разновидности музыкального пейзажа в фортепианной музыке композиторов новейшего времени и соответствующие им художественно-стилевые модели. Материалом послужили программные миниатюры и циклы Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, А. Пярта, С. Слонимского и других авторов. В **результате** показано, что в условиях стилевого плюрализма и активного освоения новаторских техник звукоизвлечения музыкальный пейзаж предстает как сложное многомерное образование, где жанровые архетипы переосмысливаются сквозь призму современных композиционных систем. Выделены и охарактеризованы пять типов пейзажа: лирический пейзаж-состояние, звуковой пейзаж-картина, медитативный, символический и урбанистический пейзажи. Каждому типу соответствует определенная стилевая модель. Анализ выразительных средств доказывает, что комплекс сонорно-фактурных, гармонических и артикуляционных приемов в каждом случае обусловлен образно-художественным содержанием, раскрывающим различные грани взаимоотношений человека, природы и цивилизации.

Ключевые слова и фразы: музыкальный пейзаж, программные фортепианные миниатюры, Эдисон Денисов, София Губайдулина, Альфред Шнитке, Арво Пярт, Сергей Слонимский, типология, стилевые модели, сонористика.

THE MUSICAL LANDSCAPE IN THE PIANO MUSIC OF 20TH-CENTURY COMPOSERS: LEADING THEMES AND IMAGES

Annotation. Abstract: The article examines the phenomenon of the musical landscape in the piano works of Russian composers of the last third of the 20th – early 21st century. The aim of the work is to identify, based on an analysis of specific compositions, the typological varieties of the musical landscape in the piano music of contemporary composers and the corresponding artistic and stylistic models. The material consists of programmatic miniatures and cycles by E. Denisov, S. Gubaidulina, A. Schnittke, A. Pärt, S. Slonimsky, and other authors. The study demonstrates that, in the context of stylistic pluralism and the active adoption of innovative sound-production techniques, the musical landscape appears as a complex, multidimensional entity in which genre archetypes are reinterpreted through the lens of modern compositional systems. Five types of landscape are identified and characterized: the lyrical landscape-state, the sound landscape-picture, the meditative, the symbolic, and the urbanistic landscapes. Each type corresponds to a specific stylistic model. An analysis of expressive means proves that the complex

of sonorous-textural, harmonic, and articulatory techniques in each case is determined by the figurative and artistic content, which reveals various facets of the relationship between man, nature, and civilization.

Keywords and phrases: musical landscape, programmatic piano miniatures, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Sergei Slonimsky, typology, stylistic models, sonoristics.

Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что сама жанровая сфера пейзажа в отечественной музыке этого периода переживает заметную трансформацию. Если на протяжении XIX и начала XX столетия музыкальный пейзаж развивался преимущественно в русле романтической и импрессионистской традиций с характерной для них опорой на программность и тонально-гармоническую логику, то к последней трети XX в. ситуация решительно меняется. Стилевой плюрализм, активное освоение сонористических техник, расширенных приемов звукоизвлечения, а также новых принципов формообразования – все это не могло не отразиться на том, как композиторы слышат и воплощают природное и урбанистическое пространство. Следовательно, возникает потребность в систематизации накопленного материала, в выявлении тех типологических черт, которые позволяют говорить о музыкальном пейзаже рубежа столетий как о самостоятельном, внутренне дифференцированном явлении, а не просто о продолжении прежней линии.

Второй момент связан с содержательной стороной. Пейзаж в музыке никогда не был лишь «звукописью» в буквальном смысле; он всегда так или иначе отражал представления человека о мире, его эмоциональное состояние и мировоззренческие установки. В последней трети XX – начале XXI в. эти представления испытывают воздействие целого ряда факторов: экологических проблем, ускоряющейся урбанизации, кризиса техногенной цивилизации, с одной стороны, и возрождения интереса к духовным, медитативным практикам, к национальным корням – с другой. Все это находит прямое выражение в фортепианных сочинениях российских авторов, где пейзажные образы нередко становятся формой философской рефлексии. Исследование того, как именно природные и городские ландшафты преломляются в звуковой материи, позволяет приблизиться к пониманию более широких культурных и экзистенциальных смыслов, заложенных в музыке этого периода.

На этом основании можно говорить о том, что музыкальный пейзаж – явление, имеющее в русской музыке богатую традицию, восходящую к симфоническим и фортепианным картинам М. Мусоргского, А. Лядова, И. Стравинского, С. Рахманинова и многих других авторов. На рубеже XX–XXI вв. он обретает новое качество, испытывая воздействие стилевого плюрализма, сонористических техник и изменившихся представлений о взаимодействии человека с природной и городской средой [1, с. 145–162].

Материал исследования – программные фортепианные миниатюры, созданные российскими композиторами в последней трети XX – начале XXI столетия, демонстрируют широкий спектр образно-художественных решений, в которых пейзажность выступает способом философского и эмоционального высказывания: «Знаки на белом» и «Силуэты» Э. Денисова, «Афоризмы» и «Детский уголок» А. Шнитке, «Музыкальные игрушки» и «Чакона» С. Губайдулиной, «Для Алины» А. Пярта, миниатюры из цикла «Картинки по старому букварю» и «Воспоминания о вальсе» С. Слонимского, а также фортепианные пьесы В. Сильвестрова, В. Мартынова и других авторов. Анализ этих опусов позволил классифицировать типы музыкального пейзажа и установить их связь с определенными стилевыми моделями.

Методы исследования – историко-стилевой, компаративный, герменевтический подходы, методы музыковедческого анализа.

Теоретическую базу составляют идеи Э. В. Денисова, В. И. Мартынова, А. Пярта, В. В. Сильвестрова, С. М. Слонимского о специфике новой художественной реальности и ее отражении в музыкальных опусах [2-6]; наблюдения М. Г. Арановского, Т. Н. Левой, В. Н. Холоповой, В. С. Ценовой, Е. И. Чигаревой над жанрово-стилевыми и интонационными трансформациями музыкального языка современных сочинений в единстве их звукового облика и семантического наполнения [7; 1; 8-10].

Обсуждение и результаты. Обращаясь к многообразию пейзажных решений в фортепианной музыке российских композиторов последней трети XX века, можно выделить пять основных типов, каждый из которых обладает собственной образно-семантической доминантой и тяготеет к конкретному кругу выразительных средств.

Лирический пейзаж-состояние представляет собой наиболее непосредственное продолжение романтической и импрессионистской традиций, переосмысленных в духе неоромантических тенденций конца столетия [1, с. 178–194]. Его содержательный стержень – субъективное переживание природы, ее «вчувствование», эмоциональный отклик на мгновенное состояние среды: сумеречную задумчивость, утреннюю свежесть, меланхолию осеннего увядания.

Ярким примером такого типа может служить миниатюра С. Слонимского «Вечер» из фортепианного цикла «Картинки по старому букварю» (1987). Тема пьесы воплощает главный образ – спокойствия и размеренного течения времени, что передает прозрачная диатоническая мелодия песенного склада, интонируемая в среднем регистре на фоне мягко колышащихся фигураций аккомпанемента [6, с. 204]. Композитор избегает резких динамических перепадов, ограничиваясь градациями от *piano* до *pianissimo*; педаль используется для создания обволакивающей, слегка размытой звуковой атмосферы. Гармоническая вертикаль обогащается побочными септаккордами и отклонениями в далекие тональности, что сообщает звучанию ностальгическую неопределенность и хрупкость. Фактура гомофонно-гармонического склада нигде не перегружается, оставляя ощущение пространственной глубины, ассоциирующейся с неясностью очертаний и зыбкостью контуров предметов, соответствующих сумеречному освещению.

К этому же типу музыкального пейзажа можно отнести «Воспоминание о вальсе» Слонимского (1993), где лирический образ природы дан сквозь призму танцевального жанра, трактованного с мечтательной недосказанностью [6, с. 212].

При воплощении *звукового пейзажа-картины* композиторы сосредоточиваются на имитации акустической звуковой среды открытых природных пространств средствами сонористики. Такой музыкальный пейзаж лишен выраженной мелодической кантилены и развернутой гармонической логики; на первый план выступают красочность вертикали, регистровые сопоставления и тембровая дифференциация фортепианного звука. Примером может служить фортепианный цикл Э. Денисова «Знаки на белом» (1974), где само название подчеркивает визуально-звуковую природу замысла [2, с. 119]. В первой пьесе цикла, открывающейся одиноким звуком в высоком регистре, фактура постепенно насыщается кластерными созвучиями, исполняемыми на педали в различных динамических градациях. Короткие пассажи, напоминающие шорохи или порывы ветра, сменяются длительно выдерживаемыми резонирующими аккордами, фактурные пласты которых образуют некое подобие акустической перспективы. Отсутствие четкой метроритмической пульсации, обилие фермат и пауз рождают ощущение статичности, свойственной созерцанию живописного полотна [10, с. 418–430].

Аналогичные сонористические приемы присутствуют в пьесах Денисова «Силуэты» (1968), где каждый номер представляет собой мгновенную звуковую зарисовку – «блик», «тень», «отражение» [2, с. 126]. Сходный тип пейзажности обнаруживается и в некоторых пьесах С. Губайдулиной из цикла «Музыкальные игрушки» (1969), например, в «Заводном

аккордеоне», где слуховая иллюзия природного явления создается за счет равномерного повторения фигураций на фоне постепенно гаснущего кластера [8, с. 72].

Медитативный пейзаж непосредственно связан с духовно-религиозным или созерцательно-философским опытом композитора и воплощается, как правило, в рамках минималистской или близкой к ней техники [3, с. 102–118]. Его главная примета – предельная экономия средств, при которой каждый звук, каждый интервал и каждая пауза наполняются символической значимостью. Фортепианная миниатюра А. Пярта «Для Алины» (1976) является хрестоматийным образцом такого пейзажа. Вся пьеса выдержана в прозрачной двухголосной фактуре: в нижнем голосе мерно пульсирует восходящий звукоряд *h-moll*, в верхнем – разворачивается диатоническая мелодия, состоящая из нескольких повторяющихся мотивов [4, с. 55]. Динамика остается неизменно тихой, педаль создает мягкое резонирование, а полное отсутствие контрастов погружает слушателя в состояние молитвенной сосредоточенности. Аскетичность оформления музыкальной ткани становится выразителем панорамного образа ландшафта, очищенного от случайных подробностей.

Близкий тип музыкальной графики в медитативном пейзаже сохраняется в пьесах В. Мартынова из цикла «Листок из альбома». Повторяющиеся остинатные фигуры на фоне статичной гармонии также отсылают к образам «тихой природы», понимаемой в духе эстетики исихазма [3, с. 88].

Символический пейзаж значительно сложнее по семантике: природные реалии выступают здесь в качестве атрибутов, отсылающих к скрытым религиозным, мифологическим или экзистенциальным смыслам [8, с. 144–163]. Звуковая ткань насыщается числовой символикой, микроцитированием и «зашифрованными» мотивами.

Ярчайшим образцом данного типа музыкального пейзажа может служить «Чакона» С. Губайдулиной (1963). Начальный унисон фортепиано, звучащий подобно одинокому колоколу, задает одновременно и пространственную координату (пустынный, аскетичный ландшафт), и символическую тему крестного пути. Постепенно фактура расслаивается, вбирая в себя острые хроматические ходы и резкие динамические всплески, которые, однако, не нарушают общей суровой сосредоточенности целого. Ключевой элемент – остинатный ритм чаконы, проводящийся через всю пьесу, – приобретает значение неумолимого хода времени, надличной судьбы [8, с. 152].

Символическое прочтение природы просматривается и в фортепианных сочинениях А. Кнайфеля («Восьмая глава», 1996), где тишина и отдельные звуки-точки отсылают к образам космоса и вечности. В таком контексте вполне закономерно, что созидаемые в музыке «виртуальные вселенные» представляют собой «…динамическую структуру – комплекс явных и неявных смысловых интенций, направленных на раскрытие эстетических тем, тревожащих человека» [11, с. 20].

Урбанистический пейзаж, напротив, имеет своим предметом не естественную, а рукотворную среду – город, индустриальный ландшафт, техногенную цивилизацию. Его стилевой доминантой становится полистилистика, позволяющая через столкновение различных музыкальных «языков» передать мозаичность, конфликтность и динамизм городского пространства [9, с. 92].

Классический пример – цикл А. Шнитке «Пять афоризмов» для фортепиано (1963). Уже в первой пьесе, «Афоризм», вторжение агрессивных диссонантных аккордов чередуется с гротескно-вальсовыми эпизодами и фрагментами, отсылающими к банальной уличной музыке. Развитие пьесы намеренно прерывается, регистровые перепады резки, темповые и динамические контрасты не сглажены – все это рождает образ какофоничного, перенасыщенного звуками городского пейзажа. Во втором номере, «Полифоническая

прелюдия», механическое наложение нескольких тональных пластов создает эффект одновременного звучания разных уличных оркестров [9, с. 98].

Аналогичная эстетика воплощена в фортепианной сюите А. Шнитке «Детский уголок» (1976), где «урбанизм» дан сквозь призму детского восприятия. К этому же типу тяготеют некоторые пьесы В. Сильвестрова из цикла «Багатели», где «осколки» музыки бытовых жанров, пропущенные сквозь призму призрачной звучности, создают образ полузаброшенного, туманного мегаполиса [5, с. 186].

Заключение

Обобщая наблюдения, можно сделать **вывод**, что каждому из описанных типов музыкального пейзажа соответствует определенная художественно-стилевая модель. Лирический пейзаж-состояние реализуется преимущественно в неоромантическом ключе, с характерным для него вниманием к мелодической кантилене, тональной гармонии и тонкой педальной нюансировке. Звуковой пейзаж-картина опирается на неоимпрессионистскую модель, где темброкрасочность и сонористика доминируют над линейным развертыванием формы. Медитативный пейзаж чаще всего раскрывается в минималистски-медитативной модели, с ее статикой и аскетичной простотой. Символический пейзаж апеллирует к символистской модели, предполагающей использование полифонических форм, скрытых числовых структур и сакральных жанровых прообразов. Урбанистический пейзаж находит выражение в полистилистической модели, которая через коллажную драматургию, стилизацию и резкие контрасты передает сложность и противоречивость индустриального и постиндустриального мира.

Перспективы исследования видятся в том, что приведенная типология не исключает существования смешанных, переходных вариантов, что достойно более глубокого изучения, поскольку подтверждает живой, развивающийся характер жанра музыкального пейзажа. Интерес представляет классификация выразительных средств в их взаимосвязи с музыкальным содержанием и типом пейзажа. Проведенный анализ показывает, что музыкальный пейзаж в фортепианной музыке российских композиторов рубежа XX–XXI веков представляет собой отдельную жанровую сферу, обладающую значительным семантическим и стилистическим разнообразием, что также возможно выделить в отдельное направление исследования. Предложенная классификация, включающая пять ведущих типов – лирический пейзаж-состояние, звуковой пейзаж-картину, медитативный, символический и урбанистический музыкальные пейзажи охватывает основной спектр образных решений, однако она может быть продолжена, опираясь на новые индивидуальные композиторские «решения» в этом жанре. Характерные для каждого типа выразительные комплексы (от кантиленной мелодики и педальной звучности до сонорных кластеров, остинатных фигураций, полистилистических коллажей и символических структур) продолжают переосмысливаться современными авторами, вызывая пристальный интерес музыковедов и слушателей от любителей до профессионалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левая Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. – СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова: Галина скрипсит, 2017. – 423 с.
2. Эдисон Денисов: Материалы и исследования / Сост. В. Ценова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2002. – 312 с.
3. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. – М.: Классика-XXI, 2008. – 285 с.
4. Пярт А. Беседы, исследования, размышления / Сост. И. Г. Мундт. М.: Издательство Московской Патриархии, 2014. 218 с. https://archive.org/details/1781787_mail_2014.

5. Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе… // Беседы, статьи, письма. – М.: [б.и.] 2004. – 265 с.
6. Слонимский С. М. Свободный диссонанс: Воспоминания, статьи, беседы. – СПб.: Композитор, 2004. – 141 с.
7. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
8. Холопова В. Н. София Губайдулина: Путь к храму. – М.: Композитор, 2008. – 399 с.
9. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1990. – 346 с.
10. Ценова В. С. Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2007. – 616 с.
11. Мозгот С. А. Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 4. – С. 20–24.

Чэнь Личжэ
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Chen Lizhe
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University

ТИБЕТСКИЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ: ФОРМЫ РЕЦЕПЦИИ, АДАПТАЦИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ

Аннотация. В статье рассматриваются тибетские традиции в контексте музыкально-театральной культуры Китая, прослеживаются основные пути их вхождения в общенациональное художественное пространство. На материале этнографических, театроведческих и музыковедческих исследований выявляются формы рецепции, адаптации и трансформации тибетского наследия. Показано, что тибетский культурный ареал, сформировавшийся в условиях Цинхай-Тибетского нагорья под влиянием буддийской обрядности и кочевого уклада, породил специфические вокально-хореографические и тембровые средства выразительности. В статье анализируются как традиционные жанры (структура и символика масок в «Аче Лхамо», ритуальные истоки цанцзюй), так и примеры их адаптации в кросс-культурных проектах Тан Дуна, где звучание тибетских гонгов или имитация молитвенного пения становятся элементами универсального музыкального языка. Делается вывод о том, что тибетские традиции, сохраняя этническую самобытность, одновременно выступают ресурсом для обновления китайской музыкальной драмы и способом презентации региональной культуры на мировой сцене.

Ключевые слова: Тибет, китайский музыкальный театр, цанцзюй, органическая музыка, кросс-культурный синтез, ритуал, маска.

TIBETAN TRADITIONS IN CHINESE MUSICAL AND THEATRICAL CULTURE: FORMS OF RECEPTION, ADAPTATION AND TRANSFORMATION

Abstract. The article examines the Tibetan traditions in the context of the musical and theatrical culture of China, traces the main ways of their entry into the national artistic space. Based on the material of ethnographic, theatrical and musicological studies, the forms of reception, adaptation and transformation of the Tibetan heritage are revealed. It is shown that the Tibetan cultural area, formed in the conditions of the Qinghai-Tibetan Plateau under the influence of Buddhist rituals and nomadic lifestyle, gave rise to specific vocal, choreographic and timbre means of expression. The article analyzes both traditional genres (the structure and symbolism of masks in Ache Lhamo, the ritual origins of cangju) and examples of their adaptation in Tang Dong's cross-cultural projects, where the sound of Tibetan gongs or imitation of prayer singing become elements of a universal musical language. It is concluded that Tibetan traditions, while preserving their ethnic identity, simultaneously act as a resource for updating Chinese musical drama and a way to present regional culture on the world stage.

Keywords: Tibet, Chinese musical theater, cangju, organic music, cross-cultural synthesis, ritual, mask.

Введение

Обращение к тибетским традициям в рамках китайской музыкально-театральной

культуры долгое время оставалось на периферии научного внимания, уступая место изучению доминирующих ханьских форм – пекинской или сычуаньской оперы. Причина такого положения дел кроется не только в относительной географической удаленности Тибетского нагорья от основных культурных центров Китая, но и в устойчивом представлении о тибетском искусстве как о явлении сугубо локальном, замкнутом в границах этнической обрядности. Между тем именно тибетский ареал, с его уникальным сплавом буддийских ритуалов, архаичной обрядности и сурового природного ландшафта, демонстрирует пример поразительной устойчивости и одновременно пластичности локальной художественной системы. В XX–XXI веках эта система сохранилась как фестивальное и обрядовое действо и стала источником выразительных средств для композиторов, ищущих пути сближения Востока и Запада.

Цель настоящей статьи – проследить, каким образом тибетские музыкально-театральные традиции осваиваются, переосмысливаются и интегрируются в общее культурное поле Китая. Для достижения этой цели необходимо решить несколько задач:

– обозначить место тибетского ареала в системе этнокультурной регионализации Китая;

– охарактеризовать региональные разновидности оперы сицюй, прежде всего тибетский театр цанцзюй, чья вокальная манера и сюжеты напрямую связаны с народными балладами и буддийской практикой;

– рассмотреть древнюю драму «Аче Лхамо», чья история восходит к VIII веку и которая по сей день остается ядром праздничной культуры Лхасы и окрестных провинций;

– проанализировать преломление тибетского звукового опыта в композиторском творчестве – прежде всего в сочинениях Тан Дуна, где имитация монастырских церемоний или тембры тибетских гонгов вписаны в партитуры симфоний и опер, адресованных мировой аудитории.

Такой подход позволяет увидеть, как локальная традиция, не теряя связи с ритуальной основой, становится частью глобального музыкального диалога.

Региональные формы тибетского музыкального театра

Ван Пэйи вводит понятие этнокультурной регионализации Китая, опираясь на географический и языковой принципы. В этом контексте особо выделяется Цинхай-Тибетское нагорье, которое можно охарактеризовать как зону проживания народных меньшинств, чей уклад связан с кочевым скотоводством и специфической культурой земледелия в высокогорных условиях. Именно эта среда предопределила изолированное развитие местных песенных и танцевальных форм, которые впоследствии влились в театральные постановки соответствующих ареалов [1, с. 68]. Изоляция здесь не была абсолютной: через торговые пути и паломнические маршруты в Тибет проникали влияния из Индии, Непала и Центральной Азии, однако они всякий раз переплавлялись в горниле местной буддийской культуры, приобретая неповторимый колорит. По мнению Т. Н. Кучинской и соавторов, тибетская региональная культура входит в число самобытных региональных культур наряду с культурами Чжунюань, Цилу, Башу и другими. Тибетская культура объединяет богатейшее духовное и материальное культурное наследие (живопись, резьба по камню, кости, глиняное искусство, изготовление масок, буддийская архитектура, кухня, обычаи, праздники, фольклор), религиозное наследие тибетского буддизма, тибетскую медицину. Исследователи особо отмечают, что тибетская культура развивалась под воздействием в первую очередь индийской и китайской культур, большое влияние также оказывала культура Непала, Персии, арабских стран Западной Азии [3, с. 116]. Такое многослойное наследие не могло не отразиться на музыкально-театральных формах, где буддийская символика соседствует с архаическими пластами добуддийских верований.

В лингвистической классификации фигурирует тибетско-бирманский языковой

регион, обособленный от ханьских диалектных групп. Различие в языковой фонетике и тональности напрямую влияет на мелодический строй и манеру исполнения местных разновидностей оперы сицюй [2, с. 278]. Тональная природа тибетского языка, отличная от северокитайских диалектов, задает особый интонационный контур вокальных партий: распевы, глиссандирующие подъемы и резкие спады, гортанные призвуки – все это формирует звуковой облик, по которому тибетский театр узнается практически безошибочно.

Наиболее ярко специфика тибетских традиций проявляется в хореографии. Ван Пэйи называет тибетские танцы ярким примером пластического искусства Цинхай-Тибетского нагорья: северное янгэ и южные «цветочные» барабанные пляски обладают театральной выразительностью. Сдержанность и аллегоричность движений, присущие китайской сцене, в тибетском варианте обретают собственную пластическую огранку, обусловленную суровыми природными условиями и традиционными верованиями региона [1, с. 72]. Характерной чертой тибетской пластики является сочетание статичных поз, напоминающих позы буддийских божеств на танках, с резкими, почти экстатическими переходами, что создает ощущение постоянного диалога между земным и сакральным. Именно эта двойственность впоследствии привлекла внимание современных композиторов, ищущих новые средства сценической выразительности.

Тибетский театр цанцзюй распространен не только в самом Тибетском автономном районе, но и в сопредельных провинциях – Сычуани, Цинхае и Ганьсу. Его возникновение относят к XVII веку, хотя корни жанра уходят значительно глубже, в добуддийские ритуальные практики. Я. Хуан отмечает синкретичный характер цанцзюй, который в процессе своего становления вобрал элементы народной музыки, танцевальной культуры и буддийской обрядности. Вокальная манера определена автором весьма конкретно: она строится на громком пении высокими голосами, при этом солисту вторит хор, что выдает древние ритуальные корни этого искусства. Такая структура восходит к антифонному пению, широко распространенному в монастырских церемониях, где голос ведущего чередуется с ответным возгласом общины. Что касается содержательной стороны, сюжеты спектаклей базируются на народных балладах. В качестве примеров знаменитых постановок можно привести «Царевна Вэньчэн», «Судинима», «Баймавинба» и «Принцесса Порсан» [6, с. 42]. Эти названия указывают на тесную связь театрального репертуара с историческими преданиями о добуддийских царях и героях, что делает цанцзюй не просто развлечением, но формой коллективной памяти.

Специфику имеет и тибетская традиционная драма, известная под названием «Аче Лхамо». Си Цзюньфэй и Н. А. Федоровская отмечают, что в отличие от пекинской оперы, истоки тибетской драмы авторы видят в VIII веке и связывают с деятельностью Падмасамбхавы, основателя одного из направлений буддизма. Когда под его началом строили храм Самье, для более доходчивого изложения религиозных идей было создано представление, где соединили местные народные песни и пляски с пантомимой и масками. Так буддийские писания получили зримое воплощение. В 1430 г. верховный монах школы Кагью Тангтонг Гьялпо, занимаясь возведением первого в Тибете железного моста на вантах, обратил внимание на семерых сестер из числа работниц. Девушки красиво пели и танцевали. Монах взял за основу пьесу «Белая маска», соединил ее с буддийскими легендами, фольклорными историями и поручил сестрам исполнять главные роли. С этим представлением труппа отправилась по селениям – собирать пожертвования на мост и одновременно нести учение. Народ, глядя на талантливых и красивых исполнительниц, решил, что перед ними спустившиеся на землю феи. Отсюда, как считается, и родилось само название жанра – «Аче Лхамо», что переводят как «сестры-феи». Периодом зрелости для тибетской оперы стало время Пятого Далай-ламы, во второй половине XVII – начале XVIII

века. В дни проведения в Лхасе фестиваля Сноудон он учредил обычай собирать оперные коллективы со всего Тибета на масштабные централизованные показы. Постепенно драма отделилась от сугубо монастырских обрядов и превратилась в зрелище, обращенное к жизни простых людей, где акцент делался уже не столько на ритуал, сколько на само сценическое действие и вокал [4, с. 65].

Традиционная структура спектакля трехчастна: сначала идет церемония открытия с жертвоприношениями и молитвами под открытым небом, призванными изгнать злых духов и испросить благословения. Затем разворачивается основная драма, где рассказчик вводит в сюжет, представляет героев и обстоятельства, после чего на сцене появляются персонажи с танцами и пением. Завершает все действо празднование победы добра. Костюмы в тибетской драме довольно просты, актеры часто обходятся без сложного облачения, поскольку главная выразительная нагрузка ложится на маски. Цвета строго символичны: белый указывает на чистоту, красный – на величие, зеленый – на мягкость, желтый – на благоприятность. Если маска поделена на черную и белую половины, перед зрителем персонаж двуличный. Ролей насчитывают до тринадцати типов – от молодых мужчин и женщин до старух, рассказчиков и животных. Представление может идти и три дня с тремя ночами подряд, и неделю, хотя есть варианты и покороче, часа на два-три. Среди самых известных сюжетов названы «Принцесса Вэньчэн», «Король Носан», «Лангсавен», «Чжо Ва Сам» и еще несколько пьес, основанных на исторических сказаниях и мифах. Примечательно, что в этих сюжетах почти всегда присутствует мотив перерождения или чудесного спасения, что напрямую связано с буддийским учением о карме и сострадании.

Тибетская драма выросла из примитивных народных песен и танцев, а с укреплением позиций тибетского буддизма впитала в себя буддийские ритуалы, став неотъемлемой частью и религиозных церемоний, и светских праздников. На рубеже XX–XXI веков, с возрождением региональных традиций, «Аче Лхамо» превратилась в действенный инструмент трансляции тибетской культуры. Сегодня, несмотря на влияние глобализации и обновление сюжетов, эти представления остаются ядром фестивальной жизни Тибета и магнитом для туристов как из других уголков Китая, так и со всего мира. При этом важно отметить, что за внешней зрелищностью сохраняется глубинная сакральная функция: для многих зрителей из тибетских деревень участие в представлении или даже просто присутствие на нем до сих пор воспринимается как форма накопления заслуг и очищения.

Тибетские традиции в современном композиторском творчестве

Тибетские традиции в музыкально-театральном творчестве активно интегрируются в культурный контекст. Особого внимания в этом отношении заслуживает фигура Тан Дуна – композитора, который на протяжении нескольких десятилетий последовательно выстраивает мост между китайской традицией и западноевропейским авангардом. В его творчестве тибетский материал никогда не используется как экзотический орнамент; он встраивается в сложную систему тембровых, ритмических и пространственных координат, становясь частью того, что сам композитор называет «органической музыкой».

Так, в композиции «2000 сегодня: мировая симфония тысячелетия» играют инструменты так называемого «оркестра мировых инструментов», куда наряду с китайской пипой и американским банджо включены тибетские гонги. Тан Дун вводит их звучание в общую партитуру как один из тембровых маркеров восточной культуры, стремясь к синтезу музыкальных традиций разных народов. Важно, что гонги здесь не просто цитируются как колористический эффект, а участвуют в драматургии целого: их низкий, долго резонирующий тембр создает ощущение временной растянутости, отсылающей к медитативной практике.

«Оркестровому театру II: Re» Тана Дуна характеризуется как ритуал звука, пространства и тишины: композитор использует в нем пение для имитации воображаемой

тибетской духовной церемонии. Здесь Тан Дун создает собственную звуковую картину, вдохновленную представлениями о тибетской ритуальной практике. Основным музыкальным материалом служит одна-единственная нота «ре», а оркестранты и дирижеры вокализируют на тексты Лао Цзы и танского поэта, причем зрители, согласно замыслу, тоже вовлекаются в действо – напевают и скандируют определенные слоги по сигналу дирижера [5, с. 95]. Такая установка на вовлечение публики в сакральное пространство сближает опусы Тан Дуна с традиционными тибетскими церемониями, где граница между исполнителем и слушателем, между сценой и жизнью всегда была зыбкой.

Цзун Чжэн пишет, что Тан Дун стремился к синтезу самых разных традиций, и наряду с техниками пекинской оперы, японских театров Но и Кабуки, стилем итальянской оперы от Верди до Пуччини, он включил в музыкальную ткань молитвенное пение тибетских монахов. Композитор использовал характерные для тибетских священников возгласы, звучащие во время служб и ритуалов. Эти интонации стали частью общего звукового сплава, где восточная обрядовость соединяется с европейской мелодикой [7, с. 46]. Показательно, что подобные заимствования не вызывают у композитора внутреннего конфликта: для него тибетская традиция – живой язык, способный вступать в диалог с любыми музыкальными идиомами. В его операх, таких как «Первый император» или «Чай – зеркало души», тибетские тембровые элементы соседствуют с европейским оркестром и китайским вокалом, образуя многослойную звуковую ткань, где каждый элемент сохраняет свою опознаваемость, но при этом обретает новые смыслы.

Стоит добавить, что опыт Тан Дуна не является единичным. В последние десятилетия к тибетскому материалу обращаются и другие композиторы, работающие в русле синтеза традиций: они используют тибетские духовые инструменты, горловое пение и ритуальные танцевальные паттерны в самых разных жанровых контекстах – от камерной музыки до мультимедийных инсталляций. Следовательно, можно говорить о том, что тибетский звуковой код постепенно становится признанной частью мирового музыкального лексикона, а не только объектом этнографического интереса

Заключение

Проведенный анализ показывает, что тибетские традиции в музыкально-театральной культуре Китая существуют в трех основных модусах. Первый – аутентичное бытование в рамках региональных жанров цанцзюй и «Аче Лхамо», где до сих пор сохраняются ритуальная трехчастная структура спектакля, символика масок и особая вокальная техника с громким пением и хоровым подхватом. Эти формы, возникшие на стыке народных песен, танцев и буддийских обрядов, демонстрируют удивительную жизнеспособность и сегодня активно поддерживаются государством как часть нематериального культурного наследия. Второй модус – адаптация и стилизация. Современные постановки тибетской драмы все чаще включают элементы сценического дизайна и мультимедиа, рассчитанные на привлечение туристов, но при этом стремятся удержать сакральную основу действа. Возникает своеобразный компромисс между требованиями современного зрителя и необходимостью сохранения ритуальной чистоты. Третий, наиболее радикальный, модус – трансформация. В творчестве Тана Дуна и других композиторов, мыслящих глобальными категориями, тибетские тембры и интонации становятся частью универсального музыкального лексикона. Молитвенное пение монахов или удары в тибетские гонги здесь не столько воспроизводят подлинный ритуал, сколько создают акустический образ духовной церемонии, вступая в диалог с западноевропейской симфонической традицией. При этом важно понимать, что все три модуса не изолированы друг от друга: они находятся в постоянном взаимодействии, обмениваются элементами и влияют на дальнейшее развитие тибетской музыкальной культуры в целом.

Таким образом, тибетские традиции в китайской музыкально-театральной культуре

вовлечены в сложный процесс. С одной стороны, они укрепляют региональную идентичность и служат инструментом культурной политики, способствуя консолидации многонационального государства. С другой – в руках современных авторов тибетский звуковой код превращается в средство межкультурной коммуникации, обогащая язык мировой музыки новыми тембровыми и ритуальными смыслами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Пэйи. Культурно-этнографические традиции развития региональной драмы в Китае / Ван Пэйи // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 1(19). – С. 66–73.
2. Дин, Ж. Чайная церемония в опере Тань Дуня «Чай – зеркало души» / Ж. Дин, В. Н. Юнусова // Обсерватория культуры. – 2024. – Т. 21, № 3. – С. 274–281.
3. Китайская культура в условиях модернизации / Т. Н. Кучинская, Н. А. Абрамова, А. В. Халимова [и др.]. – Чита : Забайкальский государственный университет, 2019. – 229 с.
4. Си, Ц. Тибетская драма как способ продвижения традиционной культуры Тибета / Ц. Си, Н. А. Федоровская // Рефлексия. – 2023. – № 1. – С. 63–66.
5. Синельникова, О. В. Концептуальные проекты Тан Дуна и формы их реализации / О. В. Синельникова // Музыкальное искусство и образование в XXI веке: проблемы, традиции, перспективы : Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 23 мая 2020 года / Науч. редакторы Т.Э. Батагова, Е.А. Каминская, О.В. Тарасов, Н.И. Степанов, Ю.Е. Николаева. – Москва : Московский государственный институт культуры, 2021. – С. 92–105.
6. Хуан, Я. Хэнаньский театр в контексте истории развития китайского традиционного театра / Я. Хуан // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2016. – № 58. – С. 37–45.
7. Цзун, Ч. Оперы Тан Дуна как отражение философии творчества китайского композитора / Ч. Цзун // Университетский научный журнал. – 2021. – № 64. – С. 44–51.

Сюэ Сыхань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 16603916968@163.com

Xue Sihan
Postgraduate student of the Department of Music Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ЗАДАЧИ И ФУНКЦИИ АКТЕРА СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА НА ПРИМЕРЕ МЮЗИКЛА «ИЗДАЛЕКА»

Аннотация. Музыкальный театр – это форма театрального представления, сочетающая музыку, песни, танцы и диалоги. Благодаря языку, музыке, движениям и стилизованным выступлениям актеров, зрители могут по-настоящему ощутить юмор, сатиру и другие эмоциональные нюансы. В Китае, одним из самых популярных видов музыкального театра является традиционная пекинская опера, однако в последние пару десятков лет, в Китае стали набирать особую популярность мюзиклы. Эти произведения требуют от актеров исключительных танцевальных навыков. Несмотря на популярность мюзиклов, и на то, что к актерам музыкального театра приковывается всё большее внимание, вопрос функций и задач актера музыкального театра, остается *актуальным*, но малоизученным.

Цель статьи – на примере мюзикла «Издалека» проследить задачи и функции актеров современного китайского музыкального театра. Для достижения данной цели необходимо: изучить особенности постановки мюзикла «Издалека» в Китае, задачи и функции актеров, а также сложности, с которыми они сталкивались. *Предметом* выступает совокупность профессиональных задач и функций актера на примере мюзикла «Издалека». *Методологическая база* включает такие методы, как системный и сравнительный анализ. *Новизна о*буславливается выявлением эволюции актерской задачи от формального исполнения к органичному сценическому существованию. В качестве *выводов* отмечается, что каждая разновидность музыкального театра формирует свою систему эстетических взглядов и требований, особенно справедливо это для жанра мюзикла, опирающегося на универсальность и жанровую адаптивность.

Ключевые слова: мюзикл, Китай, актер, актерское мастерство, задачи и функции актера, музыкальный театр.

THE TASKS AND FUNCTIONS OF THE ACTOR IN CONTEMPORARY CHINESE MUSICAL THEATER: CASE STUDY OF THE MUSICAL "FROM AFAR"

Abstract. Musical theater is a form of theatrical performance that combines music, song, dance, and dialogue. Through language, music, movement, and the stylized performances of actors, audiences can truly experience humor, satire, and other emotional nuances. In China, traditional Peking opera is one of the most popular forms of musical theater, but in the last couple of decades, musicals have become especially popular. These works require exceptional dance skills from actors. Despite the popularity of musicals and the increasing attention paid to musical

theater actors, the question of the roles and responsibilities of musical theater actors remains relevant but understudied.

The purpose of this article is to use the musical "From Afar" as an example to explore the roles and responsibilities of actors in contemporary Chinese musical theater. To achieve this goal, it is necessary to examine the specifics of staging "From Afar" in China, the roles and responsibilities of actors, and the challenges they faced. The subject is the totality of the actor's professional tasks and functions, using the musical "From Afar" as an example. The methodological framework includes methods such as systemic and comparative analysis. Its novelty stems from identifying the evolution of the actor's task from formal performance to organic stage presence. The conclusion notes that each form of musical theater develops its own system of aesthetic views and requirements, especially true for the musical genre, which relies on versatility and genre adaptability.

Keywords: musical, China, actor, acting, tasks and functions of the actor, musical theater.

Введение. Музыкальный театр – это форма театрального представления, сочетающая музыку, песни, танцы и диалоги. Благодаря языку, музыке, движениям и стилизованным выступлениям актеров, зрители могут по-настоящему ощутить юмор, сатиру и другие эмоциональные нюансы [1]. Музыкальный театр «объединяет драму, музыку и танец в единое целое» [2, с.73]. Его музыка доступна и легко понятна, что делает его очень популярным. Будучи относительно новой и всеобъемлющей формой сценического искусства, возникшей в конце XIX века и интегрирующей песню, танец и драму, музыкальный театр требует от своих актеров чрезвычайно высокого уровня всесторонних навыков. Эта форма искусства, зародившаяся на Западе, была представлена в Китае более двадцати лет назад, и в последние годы ее аудитория значительно расширилась, что привело к процветанию рынка музыкального театра. Как отмечает Цай Чжо «создание мюзиклов в Китае на рубеже XX-XXI веков отмечено особой интенсивностью [3, с.65]. Оно сопровождается активным развитием рынка развлекательных услуг и, как отмечают другие исследователи [4], характеризуется чрезвычайным видовым разнообразием.

В последние годы в Китае был представлен ряд превосходных мюзиклов, сильно различающихся по стилю и жанру. Эти произведения требуют от актеров исключительных танцевальных навыков. Некоторые из них являются танцевально-ориентированными постановками, такими как «Кошки» Э.Л, Веббера. Другие, более похожие на оперетты, требуют более вокальной подготовки; а третьи, основанные на реальных событиях, стали мировыми хитами, такими как «Моцарт» и «Издалека». Эти разнообразные произведения требуют от актеров сильных танцевальных и вокальных способностей для эффективного воплощения каждого персонажа. Чтобы хорошо воплотить свои роли, актеры должны глубоко понимать особенности исполнения, требуемые сюжетом, и тщательно управлять своей собственной игрой. Благодаря тонкой игре в сочетании с сильным вокалом и скоординированными движениями они могут добиться глубоко трогательного эффекта.

Как справедливо отмечает Цай Ч., «мюзиклы отличаются от традиционных спектаклей тем, что они не представляют собой отдельный вид искусства в изоляции, а включают все три в свою художественную композицию и выражение» [5, с. 57]. Очарование мюзиклов заключается в гармоничном сочетании драмы, музыки и танца. Отсутствие любого из этих элементов напрямую приведет к провалу всей постановки мюзикла. Однако, если эти три элемента действуют независимо и мешают друг другу, вся постановка также будет невыразительной. Как говорил советский драматург Попов: «Только когда зрители восхищены блеском сцены, но не могут в полной мере объяснить, почему – когда они задаются вопросом, какая именно часть сцены выражает это восхищение, – художественное

творение сцены достигает высокого уровня завершенности» [6, с.78]. Его аргументация в первую очередь подчеркивает завершенность всего художественного творческого процесса на сцене. Однако с точки зрения актеров музыкального театра, общее творческое видение – то есть интеграция спектакля с музыкой и танцем [7, с.109]. Какова взаимосвязь между ними? Во-первых, между ними явно нет конфликта; скорее, они разделяют единую художественную цель, последовательный стиль, одинаковые художественные стандарты и общее эстетическое стремление, достигая высокой степени интеграции драмы, пения и танца.

Во-вторых, они не являются взаимоограничивающими, а скорее гармоничными, но при этом различными, не достигая успеха или совершенства в одном аспекте за счет одного или двух. В мюзиклах театральное представление, пение и танцы – все это имеет решающее и незаменимое значение; они незаменимы. Интеграция – это не простой компромисс, а скорее гармоничное сосуществование различных художественных выражений в рамках одного произведения, их взаимное дополнение и совершенство, а также блеск каждого из них, демонстрирующий его сильные стороны.

В Китае, одним из самых популярных видов музыкального театра, конечно же, является традиционная пекинская опера, однако в последние пару десятков лет, в Китае стали набирать особую популярность мюзиклы. Как отмечает Цзян Чжаоюй «западный мюзикл привлек китайскую публику яркой зрелищностью, динамичностью драматического развития, яркостью музыкально-поэтических идей, близостью современной культуре, возможностью облекать в актуальную форму «вечные темы» искусства, синтезом музыкального, танцевального, театрального видов искусства» [8, с.107]. Несмотря на популярность мюзиклов, и на то, что к актерам музыкального театра приковывается всё большее внимание, вопрос функций и задач актера музыкального театра, остается *актуальным*, но малоизученным.

Цель статьи – на примере мюзикла «Издалека» проследить задачи и функции актеров современного китайского музыкального театра. Для достижения данной цели необходимо: изучить особенности постановки мюзикла «Издалека» в Китае, задачи и функции актеров, а также сложности, с которыми они сталкивались.

Предметом выступает совокупность профессиональных задач и функций актера на примере мюзикла «Издалека».

Новизна обуславливается выявлением эволюции актерской задачи от формального исполнения к органичному сценическому существованию.

Методологическая база исследования опирается на комплексный искусствоведческий анализ, используется метод сравнительного анализа жанра со смежными, также применяется метод музыкально-исполнительского анализа, и метод функционального анализа сценического движения.

Основной текст. «Издалека» – оригинальный мюзикл, который основан на серии событий Гандера, небольшого городка в Ньюфаундленде (Канада) в день трагедии 11 сентября 2001 года. Драматург Ирен Санкофф и композитор Дэвид Хайн провели месяц в Гандере, беседуя с многочисленными выжившими, и собрали почти 16 000 реальных историй, которые легли в основу мюзикла. Уникальность постановки заключается в том, что помимо оригинального сюжета, на протяжении всего спектакля всего 12 актеров в динамичном и захватывающем представлении мастерски воплощают 90 различных персонажей. После своего дебюта на Бродвее в 2017 году мюзикл быстро побил рекорды кассовых сборов, став бесспорным бродвейским феноменом.

В драме «Издалека» нет так называемых главных или второстепенных ролей; все 12 актеров одновременно являются главными и второстепенными персонажами, каждый из которых, играет несколько ролей. Поэтому тщательный анализ черт характера имеет

важное значение. Актеры должны учитывать пол, возраст, профессию, внешность, особенности голоса и стиль одежды своих персонажей, чтобы погрузиться в образ, и обеспечить естественное и достоверное исполнение.

Адаптация англоязычной пьесы «Издалека» для китайской сцены столкнулась с проблемой перевода диалогов, обусловленной культурными различиями. В оригинальной канадской версии подача диалогов характеризуется эмоциональной преувеличенностью, сопровождаемой типичными западными жестами, такими как пожимание плечами и разведение рук. В китайской традиции тон общения значительно более сдержанный. Однако буквальный перенос этой сдержанности на весь текст пьесы привел бы к существенному отходу от оригинала. Для сохранения смысла исходного материала в китайскую версию диалогов потребовалось ввести некоторые преувеличенные выражения. Например, из-за влияния религии христиане, составляющие значительную часть населения западных стран, часто добавляют приставку «Иисус» (что означает «Бог!»), выражая удивление или преувеличенные эмоции. Эта фраза часто встречается в пьесе, но если бы она использовалась в китайском диалоге напрямую как «上帝啊» (Шанди а), это звучало бы неестественно и неловко. Вместо этого «上帝啊» заменили синонимом «我的老天爷啊» (Во де Лаотянье а), что было легче и понятнее воспринято китайскими зрителями.

Во-вторых, в оригинальном представлении неоднократно использовались местные комедийные элементы. Например, в начале постановки мэр Гандера говорит о том, что его день начинается в Tim Hortons (Tim Hortons – это национальная сеть ресторанов быстрого обслуживания в Канаде). Иностранная (канадская) аудитория узнает эту отсылку; это самоироничная шутка, подразумевающая широкую популярность Tim Hortons даже в таком отдалённом городке, как Гандер. Таким образом, для канадских зрителей – это юмор, но китайский зритель не понял бы, о чем идет речь, а потому перевод этой шутки без адаптации под китайские реалии, существенно уменьшил бы привлекательность шоу.

Вокальное исполнительство в мюзикле принципиально отличается от эстрадного пения, поскольку выполняет несколько функций, выходящих за рамки мелодического воспроизведения. Зачастую, определенные песни в постановке служат мостом между предшествующей и последующей частями истории, поэтому пение должно позволять зрителям быстро понять взаимоотношения персонажей или исторический контекст пьесы. Кроме того, вокальная часть усиливает эмоции диалога.

В мюзиклах актёрское мастерство, пение и танцы одинаково важны. Чтобы достоверно изобразить персонажа нужно думать, чувствовать и действовать точно так же как он. Поэтому актёры должны придерживаться теории Станиславского об «истинном слухе, истинном видении, истинном чувстве» [9, с. 173], используя танцевальные движения, которые соответствуют событиям и логически обоснованы для выражения сюжета. В мюзикле «Издалека» танец трансформируется в чрезвычайно сложные переходы реквизита и освещения, а также в богатые физические движения, изображающие реальную жизнь.

В спектакле используется динамичный и статичный стиль исполнения, демонстрирующий взаимодействие одного или нескольких человек, а также переходы между диалогом и монологом. Уникальность и сложность постановки заключается в том, что всего 12 актеров, при наличии минимального количества реквизита, воссоздают разнообразные локации и резко переключатся между ними, что требует высокой степени координации между исполнителями, музыкальным сопровождением и освещением. Например, в начале истории показана сцена, где жители города болтают и смеются в сетевой закусочной, их движения естественны и реалистичны, при мягком, теплом желто-белом сценическом освещении. После чего они получают сообщение о том, что из-за трагедии, более 200 самолетов будут перенаправлены на их территорию, и в этот момент происходит резкая трансформация световой партитуры: общее освещение гаснет, и каждый

актер оказывается освещен индивидуальным прожектором (точечным светом). Не дав зрителям перевести дух, актеры переходят к следующей сцене, они быстро садятся на расставленные стулья, имитируя полет в самолете: пристегивание ремней безопасности, складывание столиков и включение потолочных ламп для чтения. Драматургически подчеркивается, что из-за сжатых сроков жители города оказались не готовы к приему тысяч пассажиров, в результате чего люди были вынуждены оставаться на борту более двадцати часов.

Актеры расставили бутафорские сиденья на сцене так, чтобы они напоминали места эконом-класса в самолете: по три сиденья с каждой стороны узкий проход посередине. Дополнительно воссоздается атмосфера экономии энергии на борту через приглушение всех источников света в салоне. Все это – подлинные отражения, созданные актерами на основе их наблюдений за тем, как командиры отдают приказы в реальной жизни и какие действия они совершают во время полета. Именно поэтому они создают у зрителей ощущение напряжения и реализма. Каждая деталь этой драмы проработана с большой тщательностью, иллюстрируя, что «искусство рождается из жизни» [10, с.23].

В мюзикле «Издалека» синхронизация вокальных партий с хореографией и физическими действиями актёров достигает уровня, при котором каждое движение становится не иллюстрацией, а ключевым драматургическим инструментом. Этот инструмент служит для репрезентации психологического состояния персонажей и динамического развития сюжета, объединяя музыкальную и телесную партитуры в единое семантическое поле. Ярким примером является песня «28 часов/Где бы мы ни были», посвящённая вынужденному ожиданию пассажиров рейса в аэропорту Гандера после террористических актов 11 сентября. Первые строки песни, передающие усталость и беспомощность, сопровождаются статичными, «обвисшими» позами актёров в креслах. По мере развития сюжета, иллюстрирующего исследование пассажирами тесного салона, хореография усложняется: актёры изображают поиск удобного положения: одни опирались локтями на бедра, другие подпирали головы руками, третьи скрещивали руки и трясли ногами, четвертые постоянно оглядывались по сторонам, а пятые лихорадочно искали сигнал на своих телефонах, чтобы позвонить близким. Все это передавало и изображало растущее нетерпение и беспокойство пассажиров.

Следующий драматургический виток связан с распространением слухов из-за сокрытия экипажем информации о терактах. Физические действия актёров отражают панику: некоторые, с опаской грызя ногти, предполагали, что самолет разбился в Пенсильвании; другие, в замешательстве, думали, что был взорван Белый дом. Из-за такого количества противоречивых сведений все в конце концов запаниковали и поверили, что началась Третья мировая война. В этот момент все были совершенно растеряны потому что им ничего не оставалось, как с тревогой ждать. Затем заиграла музыка, и капитан, чтобы успокоить пассажиров, от имени авиакомпании начал раздавать бесплатные напитки, хранившиеся на борту. Это ознаменовало начало кульминации песни. Актёры поют: «Хотя я не знаю, где я, по крайней мере, я могу напиться до беспамятства», – расстёгивая узкие воротники, закатывая рукава или снимая толстую одежду, и, раскрепостившись, бегут к окнам, энергично махая людям, готовящимся встретить их в аэропорту. Некоторые смелые пассажирки ради забавы раздеваются до нижнего белья; некоторые организуют игру в «живую волну», поскольку «кто знает, где мы находимся». В этот момент пение становится более ритмичным и энергичным, мгновенно рассеивая тревогу и беспокойство, вызванные долгим ожиданием, и оставляя лишь беззаботные улыбки пассажиров и аплодисменты публики.

Аналогично, в песнях «Тьма и деревья» и «В автобусе» жители города водят автобус за автобусом, доставляя пассажиров из аэропорта в город, окруженный бескрайними

темными лесами. Пассажиры поют вместе, их сердца полны беспокойства и тревоги по поводу неизвестного места назначения. Некоторые нервно сжимают края своих шалей, некоторые постоянно смотрят в окно, некоторые кутаются в толстые пальто, скрестив руки. Одновременно все актеры имитируют качку и толчки автобуса, а также инерционные движения при резком торможении. Все это происходит одновременно с пением, плавно сливаясь воедино, что воссоздаёт для зрителей историю, происходящую на фоне терактов 11 сентября в Канаде. Физические движения актёров не являются фоном – они представляют собой неотъемлемый нарративный и эмоциональный компонент мюзикла, доказывая важность гармоничного взаимодействия актёрской игры, музыки и танцев. Каждый жест, каждая поза и каждое движение здесь – не просто элемент хореографии, а непосредственный носитель смысла, интегрированный в общую драматургию произведения.

Выводы. С момента появления мюзиклов в Китае более двух десятилетий назад их популярность неуклонно росла в последние годы. Как отмечает в своей статье В. Шулин, «главными отличиями мюзикла как феномена музыкального театра XX столетия, является не только признанное сочетание его исполнительских средств (вокальной, актерской, хореографической), жанровых форм (сценической, кинематографической), но и своеобразие его положения в иерархии самих искусств, одновременно соединяя различные формы как массового, так и драматического» [11, с. 98]. Для любителей музыкального театра это открывает как возможности, так и вызовы.

На примере мюзикла «Издалека» можно сделать вывод о том, что каждая разновидность музыкального театра в определенной стране формирует собственную систему эстетических взглядов и профессиональных требований. Особенно это касается жанра мюзикла, опирающегося на универсальность и жанровую адаптивность.

Взаимодействие актера с музыкой и хореографией в мюзикле, представляет собой сложный многоплановый процесс, требующий интеграции слуховых, двигательных и эмоционально-психологических навыков. Гармоничное соединение этих компонентов обеспечивает выразительность сценического действия и способствует созданию художественно цельного образа, в котором музыка и движение становятся органическими формами драматического высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Махрова Э.В. Музыкальный театр: терминологический экскурс: Научная статья // Opera musicologica, 2019. №3 (41). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-teatr-terminologicheskiy-ekskurs (дата обращения: 10.05.2026).
2. Свади З.Я. Музыкальные жанры в театре: от оперы до мюзикла // Наука. Искусство. Культура. 2024. №2 (42). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-zhanry-v-teatre-ot-opery-do-myuzikla (дата обращения: 02.08.2026).
3. Цай Чжо. Движение жанра мюзикла в культурной перспективе XX-XXI столетий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. №1 (47). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dvizhenie-zhanra-myuzikla-v-kulturnoy-perspektive-hh-hhi-stoletiy (дата обращения: 02.08.2026).
4. Ван Минсюнь. Развитие мюзикла в музыкально-театральном искусстве Китая XX - начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Минск, 2015. 24 с.
5. Цай Ч. Жанр мюзикла на границе культурных пространств // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2019. №3 (53). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-myuzikla-na-granitse-kulturnyh-prostranstv (дата обращения: 10.05.2026).

6. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля: учебное пособие . - Москва, ГИТИС, 2012. - 249 с.
7. Лу Лу. Мои взгляды на современные музыкальные элементы в «Призраке оперы» // Музыка, время и пространство, 2014 (24). - С. 108-109.
8. Цзян Чжаоюй. Этапы развития и жанровые черты национального китайского оригинального мюзикла // European Journal of Arts. 2021. №1. - С.107-112.
9. Станиславский К.С. Подготовка актера. Перевод Чжэн Цзюньли и Чжан Миня. - Пекин: Книжный магазин «Синьчжи», 1950. – 215 с.
10. Ма Синь. Исследование влияния танцевальных движений на изображение персонажа в мюзиклах. - Цзилиньская академия искусств, 2015. – 49 с.
11. Шулин В.В. Особенности формирования жанра мюзикла в России: научная статья // Университетский научный журнал. – Санкт-Петербург, Университетский научный журнал. - 2022, С. 98-106.

Тан Сюань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 1970084188@qq.com
Тан Янян
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 444938546@qq.com

Tang Xuan
Postgraduate student of the Department of Music Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University
Tang Yangyang
Postgraduate student of the Department of Music Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

КИТАЙСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ В КОНТЕКСТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ РЕГИОНАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

Аннотация. Народные песни, как культурное явление, сопровождали всё историческое развитие человечества. Их возникновение и развитие напрямую связано с разной географической средой живущих в ней народов, порождая различные культурные ландшафты народной песни. В рамках статьи автор анализирует историко-географические основы формирования региональных песенных культур, разделяя их на семь основных областей: стиль народных песен водных городов Цзяннань; суровый, энергичный стиль трудовых песен Севера; стиль Северо-Западного плато, представленный народными песнями Синьтянью и Хуаэр; стиль Юго-Западного плато, представленный песнями гор Юньнань, Гуйчжоу и Сычуань; стиль длинных песен региона Северных степей; экзотические народные песни Синьцзяна; народные песни высокогорных снежных полей. Делается вывод о значимости сохранения региональных художественных особенностей.

Ключевые слова: китайские народные песни, художественный стиль, региональные особенности, географический ландшафт.

CHINESE FOLK SONGS IN THE CONTEXT OF REGIONAL STYLES

Abstract. Folk songs, as a cultural phenomenon, have accompanied the entire historical development of humanity. Their emergence and development are directly linked to the different geographical environments inhabited by the peoples living there, giving rise to various cultural landscapes of folk song. In the article, the author analyzes the historical and geographical foundations of the formation of regional song cultures, dividing them into seven main areas: the folk song style of the Jiangnan Water Towns; the stern, energetic style of the Northwest Plateau songs; the style of the Northwestern Plateau, represented by the folk songs of Xintianyu and Hua’er; the style of the Southwestern Plateau, represented by the songs of the mountains of Yunnan, Guizhou, and Sichuan; the style of the long songs of the Northern Steppe region; the

exotic folk songs of Xinjiang; and the folk songs of the high-mountain snowfields. The conclusion is drawn regarding the importance of preserving regional artistic characteristics.

Keywords: Chinese folk songs, artistic style, regional characteristics, geographical landscape.

Народные песни – тип непрофессионального музыкального творчества, широко распространенного и постоянно совершенствуемого в культуре различных этнических групп. Под непрофессиональным музыкальным творчеством подразумевается, что народные песни «являются продуктами определенного периода и культурного контекста, созданными коллективно и передаваемыми устно в течение длительных периодов продуктивного труда» [1, с.12].

Культура нации по сути является описанием её образа жизни. Музыка составляет часть этого описания [2]. Народные песни, как «основа развития музыкального искусства» [3, с. 68], зародились в самом низу общества и широко распространены среди людей. Они обладают сильным чувством жизни, самобытным стилем и ярким художественным языком. Поэтому народные песни могут в полной мере отражать эстетику, ценности и культурные взгляды нации. Кроме того, как один из ландшафтов, созданных человечеством в ходе его исторической эволюции, культура народной песни всегда имеет очевидные региональные различия. Выделение этих региональных различий в виде культурных регионов является важным аспектом исследований в области культурной географии. Хотя этот культурный регион является искусственным разделением, используемым географами для описания пространственных культурных различий [4], объективно он представляет собой синтез материальной и духовной культуры в пределах этого региона.

Как древняя и непрерывно наследуемая китайская культура народной песни, после длительного периода обмена и интеграции она также демонстрирует ряд общих тенденций в культурном отборе, формируя таким образом характеристики и региональный стиль китайской народной песенной музыки. Как сказал Ричард Де Харт, «изучение культуры региона должно начинаться с культурных особенностей» [5, с.218]. Наиболее отличительной чертой китайской культуры народной песни с очевидными индивидуальными различиями являются именно региональные различия в стиле. Они обусловлены обширной территорией Китая, сложной и богатой географической средой Китая, тысячелетней сверхстабильной экономической структурой Китая и, что более важно, диалектами и обычаями различных мест[9].

В настоящее время существует небольшое количество работ, посвященных изучению народных песен с географической точки зрения. Самое раннее обсуждение данной проблемы содержится в работе француза Жоржа де Киркуля «Музыкальная география», в которой описываются различия в музыкальном выражении среди различных этнических групп мира [7]. Кроме того, американец Питер Нэш написал книгу под названием «Музыка и окружающая среда: некоторые пространственные исследования по созданию, распространению и применению музыки».

Китай с древних времен был многонациональной страной. Благодаря влиянию различных региональных языков, образа жизни и географической среды, народные песни обладают уникальными этническими стилями и богатым местным колоритом. Например, народные песни равнин в основном мелодичны и плавны; песни горных районов более высокие тесситурно и выразительнее; песни обширных степей часто представляют собой

[9] Безусловно, в комплексном анализе необходимо учитывать и философско-религиозные особенности мировоззрения, господствующие ы разных регионах. См. об этом, например: Папенина А. Н., Сун Ч. Музыка в философско-религиозных концепциях китайской и японской культур // Университетский научный журнал. – 2024. – № 81. – С. 38-45. Однако, в данной статье мы делаем акцент на влияние географического положения.

достаточно протяженные по времени песни с длинными, широкими мелодиями. Народные песни Северо-Запада часто используют высокие регистры и демонстрируют страстный характер, что связано с суровым и смелым нравом и высокими голосами людей, живущих на бесплодном плато. В противоположность этому, плодородные водные города Цзяннаня с их прекрасными пейзажами взрастили мягкий и утонченный характер местных жителей. Поэтому музыка этого региона также прекрасна и нежна, мелодии песен часто волнообразны и извилисты.

Относительная независимость географических условий Китая и различия во внутренних природных и гуманистических аспектах привели к тому, что китайские народные песни обладают уникальным стилем гармоничной, единой восточной культуры [8]. С другой стороны, очевидно наличие регионов народной песни с индивидуальными стилями и характеристиками. Отметим, что разные исследовательские подходы имеют разные характеристики подобных систематизаций.

- *с точки зрения административных регионов*: поскольку культурное деление основано на относительной согласованности характеристик или сущности культуры определенного региона для определения границ, оно не является и не отличается от административного деления. В частности, культурные районы народной песни могут состоять из одной или нескольких провинций.
- *с точки зрения размера региональной территории*: обнаружено, что размер региональной территории обратно пропорционален географическому распространению народных песен. Чем больше региональная территория, тем более отчетливо проявляется географическое распространение народных песен, и тем значительнее различия между народными песнями. И наоборот, чем меньше региональная территория, тем тоньше различия между регионами народных песен. Это могут ощутить исследователи музыки в южной провинции Хэнань и западной провинции Хубэй.
- *с точки зрения разнообразия факторов*, которые учитываются при классификации культурных районов. Чем меньше факторов подвергаются анализу, тем менее можно выделить выраженных характеристик региональных песен. Чем детальнее проводится анализ, тем более заметными становятся культурные характеристики, ярче проявляются индивидуальные особенности локальных народных песен.

Проведем анализ географической специфики и связанных с ней особенностей стилевого преломления народных песен Китая.

1. *Народные песни Цзяннаня (водные города Цзяннаня).* Географическое положение – регионы Чу-Юэ и Ба-Шу (на юг от реки Хауй и гор Циньлин), наличие многочисленных озер, рек, зеленых равнин. Население региона было обеспечено питанием – земледелие, рыбоводство, рисоводство. Стабильность и уверенность в завтрашнем дне определило спокойный темперамент населения. Красивые пейзажи в ясную погоду, философские настроения в дождливую –способствовали утонченному, одухотворенному восприятию действительности, что отражалось и в песенном творчестве. Тексты песен рисуют пасторальные пейзажи, говорили о цветах, воде, шелке, бамбуке, о любви. В качестве примера можно привести народные песни «Зелень ивы», «Цветок жасмина», «Пейзажи Уси», «Водный город спит», «Цзяннань» (пример 1). В песне «Сбор красных водяных каштанов» используются междометия «Ах», «Эх», «Хм», усиливающие живую эмоциональность народного музыкального стиля водных городов Цзяннаня.

Пример 1. Народная песня «Цзяннань»

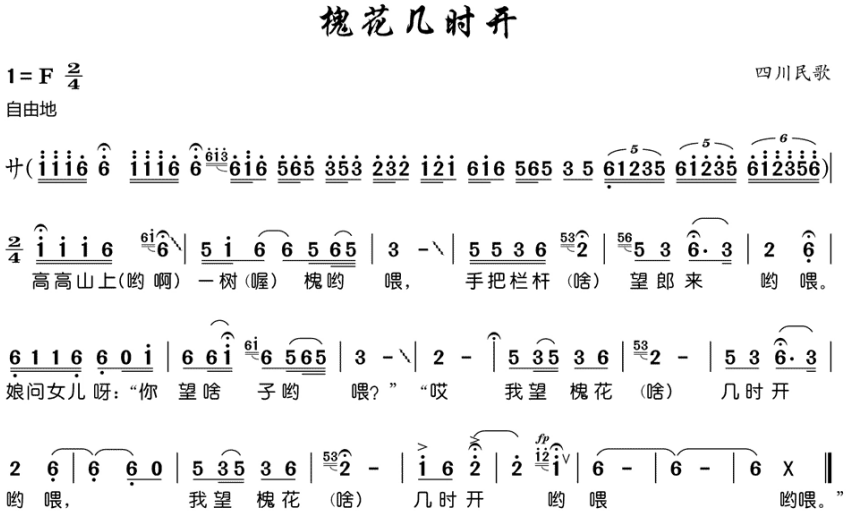
2. *Трудовые песни Севера.* Северные горы, реки, леса в сочетании с холодным климатом, данные географические особенности связаны с тяжелыми условиями жизни, с частыми наводнениями, из-за которых страдает население. Тяжелая борьба с природой сформировала их трудолюбивый, бережливый, простой и прямолинейный характер. Это отражено в стиле их народных песен, которые характеризуются энергичным и героическим тоном, одновременно страстным и трагическим, сплоченностью. В то же время народные песни источают дух новаторства, предприимчивости и оптимизма. Например, народные песни провинции Хэбэй, такие как «Игра на цветочном барабане», и народные песни Северо-Востока, такие как «Северо-восточный ветер», передают суровость Севера. В песнях лодочников Желтой реки, таких как «Игра на роге» и «Рог», можно почувствовать только силу и тяжесть жизни. Однако в «Великой истине» и других народных песнях, где используются барабаны, также чувствуется, что жители Севера, долгое время находившиеся под влиянием традиционной культуры, обладают сильным и суровым характером, но в то же время простой и честной натурой.

3. *Стиль Северо-Западного плато.* Полузасушливое, полувлажное Лессовое плато Северо-Западного Китая, расположенное глубоко в глубине материка, малонаселено и страдает от плохой транспортной инфраструктуры. В условиях этого угнетающего образа жизни в народных песнях часто раздаются беззаботные возгласы «Я!» или «Йо!», перекликающиеся с пронзительным и резонансным звучанием оперы Циньцян. Обширный, величественный и простой природный ландшафт дополняет пронзительный, размеренный, суровый и мощный стиль его народных песен, отличающихся широким вокальным диапазоном. Каждая мелодичная, протяжная песня использует повторяющиеся метафоры и богатый местный диалект, раскрывая как беспомощность, так и упрямство жителей плато из-за относительной экономической бедности в условиях сурового, сухого климата.

В текстах песен «Мальчик-цыпленок» или «Мальчик-собака», ощущается недостаток тонкой, живописной красоты региона Цзяннань; вместо этого наблюдается смелое и безудержное использование местного диалекта. Короткие фразы, такие как «Среди лошадей самый высокий – лучший» и «Среди людей лучший – твой брат», лишены тонкости и нюансов. Некоторые из них являются прямым выражением внутренних чувств. Это демонстрируют и две строки из песни «Цветы»: «Цветы – это слова от сердца», «Не петь их – это не мой выбор». Таков стиль народных песен жителей плато.

4. Юго-западный стиль плато, представленный горными песнями Юньнани, Гуйчжоу и Сычуани. Юньнань-Гуйчжоуское плато отличается пересеченной местностью, высокими горами и длинными реками, а также влажным и дождливым климатом. Поэтому природный ландшафт богат и красочен. Именно поэтому высокорегистровые народные песни плато имеют бодрый ритм и богатое содержание. Большинство красивых и проникновенных текстов и метафор связаны с горами и водой. Кроме того, географическая среда бассейна, долины, холмов и высоких гор одновременно связана и разделена. Это место стало «раем» для многих этнических групп. Интересно, что при географическом разделении этих групп горами в народных песнях возникают различия [9]. Например, в песне «Когда зацветут цветы саранчи?» (пример 2) каждая строка наполнена уникальным сычуаньским междометием: «Эй, что?». А песни «Горная песня о пастухах лошадей», «Подъем на чайную гору» вызывают ассоциации с «Жизнью пастухов и сборщиков чая» в провинциях Юньнань и Гуйчжоу. В то же время другие народные песни, такие как «Текущая маленькая река» и «Скачущие по горе лошади», ярко выражают живые ритмы и прекрасные, струящиеся мелодии.

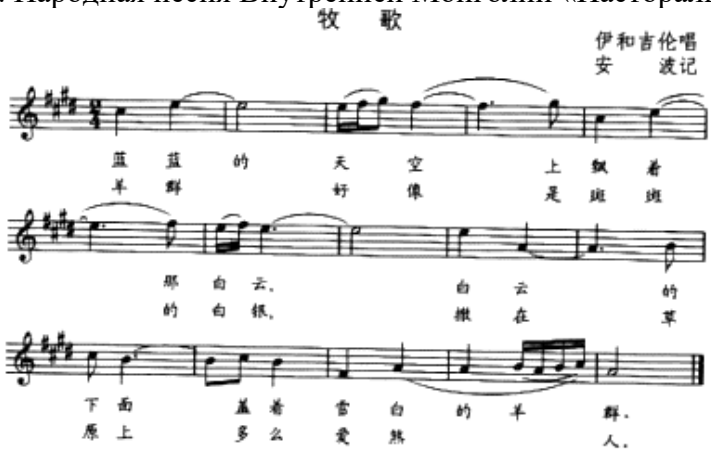
Пример 2. Народная песня Сычуани «Когда зацветут цветы саранчи?»



5. Северный степной стиль, характеризующийся длинными песнями.

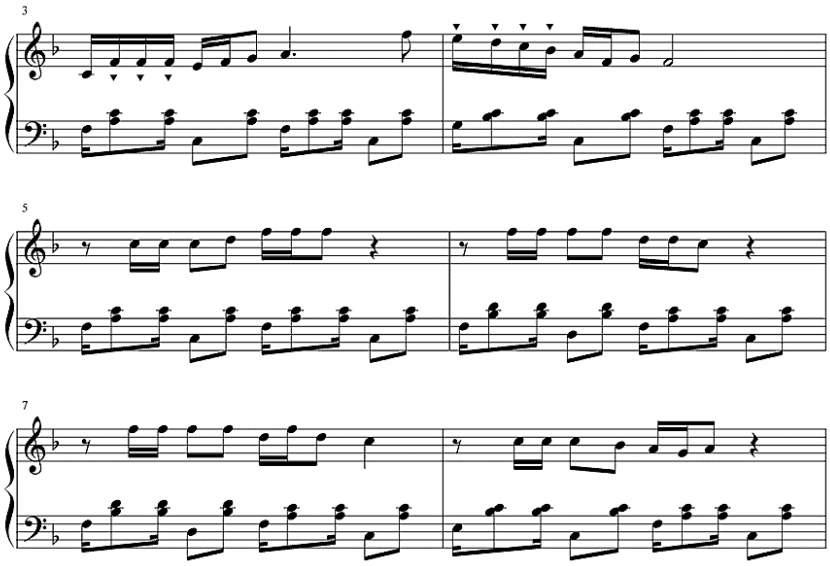
Районы от Большого Хингана до юго-восточных Алтайских гор, Внутренней Монголия и Ордосского плато с древних времен были обширными природными пастбищами. В своей кочевой жизни, «следуя за водой и травой», песни лучше всего выражают их внутренние чувства. Эти песни часто короткие по текстам, но длинные по музыкальному материалу, мелодичные и резонансные, с очень свободным ритмом (пример 2). Тексты этих народных песен широко используют словосочетания «голубое небо», «белые облака», «скачущие лошади», «зеленая трава» – все это отражает необъятность и широту степей, а также мировосприятие пастухов.

Пример 3. Народная песня Внутренней Монголии «Пасторальная песня»



6. Синьцзянские народные песни с экзотическими нюансами. Расположенные в глубине страны, с характерным континентальным климатом и топографическими особенностями высоких гор, чередующихся с волнистым рельефом пустынных дюн, создают поразительный визуальный ландшафт, в результате чего появляются народные песни, в которых часто упоминаются Тянь-Шаньские горы, лошади, верблюды, снежные лотосы и Турфан.

Пример 4. «Аламухан» - народная песня Синьцзяна



Мелодии живые, ритмы активные, сильные, а песни часто сопровождаются танцами. Кроме того, расположение Синьцзяна в северо-западном приграничном регионе Китая, исторически сделало его перекрестком культур. Частые культурные обмены и преобразования обогатили колорит китайской народной музыки этого региона, усилили ее выразительность. Именно поэтому народные песни здесь в основном экзотические и преимущественно исламские. Однако этот факт одновременно затрудняет создание устойчивой культурной системы [10].

7. Народные песни на высоких горных снежных полях. Народные песни здесь одинаково страстные и динамически яркие. Тесситура голоса очень высока. Вершины тянутся одна за другой, поэтому в текстах народных песен воспеваются заснеженные горы, орлы, солнце и снежный лотос. В высокогорной, обедненной кислородом и суровой экологической среде, независимо от того, поют ли тибетцы «Лу Ти» или «Се Ти», они ярко выражают упрямый и необузданный характер тибетцев и их искреннюю преданность

жизни, управляемой природой. Кроме того, на фоне местной религиозной культуры народные песни кажутся более возвышенными. В этом и заключается их привлекательность [11].

Таким образом, можно констатировать, что народные песни, которые сопровождают все историческое развитие человечества как культурный феномен неразрывно связаны с географической средой, порождающей многообразные культурные ландшафты народной песни. Сложная, богатая природная и антропогенная географическая среда Китая является важной причиной формирования различных культурных особенностей в регионах. Исходя из различий в указанных характеристиках между севером и югом страны, возникают уникальные стили народных песен.

Важно не просто признавать культурное значение регионализации китайской народной песенной культуры, но, что более важно, защищать сохранность и способствовать развитию этих стилей. Ведь под влиянием денационализированной современной популярной культуры защита народных песен в разных местах земного шара приобретает еще большее значение, акцентируя многообразие и уникальность художественного народного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Эньюн. Культура и география. У Чуаньцзюнь. Исследования по географии человека. Цзянсу: Издательство «Цзянсуское образование», 1989. – 21 с.
2. Х. Дж. Дебриер, перевод Цзин Юань, под редакцией Цянь Цзиньси. Архитектура, искусство и музыка в культурном ландшафте // Зарубежная гуманитарная география, 1986, № 1(2). – 67 с.
3. Цинь Юнчэн. Великолепный взгляд на китайскую национальную музыку [М]. Ляонин: издательство «Шэньян», 1989. – 108 с.
4. Цянь Цзиньси, Ван Син. Исследование тем и процессов культурной географии // Гуманитарная география, 1989, №4 (2). – С.47-48.
5. Ричард Харт. Природа географии – обзор современной географической мысли [М]. Перевод Е Гуантина. Пекин: издательство «Коммерческий», 1996. – 447 с.
6. Папенина А.Н., Сун Ч. Музыка в философско-религиозных концепциях китайской и японской культур // Университетский научный журнал. – 2024. – № 81. – С. 38-45.
7. Дун Вэйсун, Шэнь Ця. Сборник переводов по этномузыкологии. Пекин: издательство Китайской федерации литературных и художественных кругов, 1985. – 157 с.
8. Ду Пэн, Майданский А.Д. Исследование пути наследия китайской традиционной музыкальной культуры // Universum: филология и искусствоведение. 2022. №12 (102). – С.34-37.
9. Жэнь Годун. Перспектива музыки нама народа бай и ее культурного состава // Журнал Центральной консерватории музыки, 1993, (1). – С.63-65.
10. Шан Яньбинь. Культура Западного региона. Ляонин: Издательство «Ляонинское образование» (Серия «Китайская региональная культура»), 1998. – 47 с.
11. Ли Инся. Размышления о феномене увлечения тибетской музыкальной культурой // Журнал Центрального университета национальностей (издание по философии и социальным наукам), 2002, № 29 (1). – С.98-100.

Чжан Имин
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Zhang Yiming
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University

КЛАРНЕТОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫХ МОДЕЛЕЙ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Аннотация. Статья посвящена эволюции кларнетового исполнительства в академической музыке Китая на рубеже XX–XXI веков, при этом цель исследования состоит в выявлении художественно-стилевых моделей, через которые китайские композиторы и исполнители осваивали западную инструментальную норму, преобразовывали её средствами региональной интонации и вступали в транснациональный диалог. Материалом послужили исторические свидетельства, сведения о репертуаре, данные о конкурсах и фестивалях, официальные программы, авторские каталоги и исследования китайских и зарубежных музыковедов. Историко-культурный, сравнительно-типологический и интонационно-стилевой методы позволили разграничить три взаимосвязанные модели. Первая модель основана на национализации западного жанра и связана с переносом народно-песенного материала в концертную форму, вторая объединяет региональную интонацию с современной композиторской техникой и расширенными исполнительскими приёмами, а третья формируется в пространстве международных заказов, фестивалей, записей и педагогических программ, где исполнитель выступает посредником и соавтором культурного смысла. Исследование показывает, что китайская модель кларнетового исполнительства развивалась не по линейной схеме замещения одной традиции другой, а её устойчивость обеспечило сосуществование жанровой адаптации, интонационного переосмысления и транснационального сотрудничества.

Ключевые слова: академическая музыка, исполнительская интерпретация, китайская музыка, кларнет, культурный диалог, национализация, художественно-стилевые модели, художественное образование.

CLARINET PERFORMANCE IN CHINA’S ACADEMIC MUSIC AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES: THE EVOLUTION OF ARTISTIC AND STYLISTIC MODELS IN THE CONTEXT OF CULTURAL DIALOGUE

Abstract. The article examines the evolution of clarinet performance in China’s academic music at the turn of the 20th and 21st centuries. The study aims to identify the artistic and stylistic models through which Chinese composers and performers assimilated the Western instrumental norm, transformed it through regional intonation, and entered transnational cultural dialogue. The material includes historical evidence, repertoire data, information on competitions and festivals, official programmes, catalogues, and studies by Chinese and international scholars. Historical, comparative-typological, and intonation-stylistic methods distinguish three interrelated models. The first model nationalizes a Western genre by transferring folk-song material into concert forms. The second combines regional intonation with contemporary compositional techniques and extended performance devices. The third develops through international commissions, festivals,

recordings, and educational programmes, where the performer acts as a mediator and co-author of cultural meaning. The study demonstrates that the Chinese model of clarinet performance did not evolve through a linear replacement of one tradition by another. Its continuity rests on the coexistence of genre adaptation, intonational reinterpretation, and transnational collaboration.

Keywords: academic music, clarinet, Chinese music, cultural dialogue, interpretation, nationalization, performance practice, stylistic models.

Введение

Кларнет вошёл в китайскую музыкальную культуру как западный инструмент, однако к концу XX века его присутствие в академической среде уже нельзя описать только через заимствование европейской школы. В концертном репертуаре появились сочинения, построенные на региональных мелодиях, образах китайской поэзии, тембровых ассоциациях с народными инструментами и техниках современной композиции. Проблема возникает в точке пересечения двух процессов, при этом инструмент сохраняет нормативную систему постановки, аппликатуры и ансамблевой культуры, а художественный результат всё чаще опирается на интонационные и образные коды, пришедшие из китайской традиции.

Исследовательская литература описывает отдельные стороны этого перехода. История распространения кларнета в Китае связана с миссионерскими и образовательными каналами, позднее с государственной системой музыкальных учреждений [4]. История национализированного репертуара показывает смену периодов освоения, паузы, возрождения и жанрового расширения [1, с. 138–144]. Материалы о Пекинском международном фестивале кларнета фиксируют уже иной уровень обмена, где китайские исполнители сопоставляют собственную школу с разными международными манерами и получают доступ к новым сочинениям [10]. Разрозненность этих наблюдений затрудняет ответ на вопрос о том, какие художественно-стилевые модели организуют развитие исполнительства.

Цель статьи состоит в выявлении и интерпретации таких моделей на материале китайской академической музыки рубежа XX–XXI веков. Для достижения цели автор решает следующие задачи: реконструировать институциональные предпосылки кларнетовой школы, сопоставить этапы национализации репертуара, определить связь между региональной интонацией и современной техникой, раскрыть роль исполнителя в транснациональном производстве смысла, оценить влияние конкурсов, фестивалей и учебных программ на закрепление репертуарного канона.

Объект исследования образует кларнетовое исполнительство в академической музыкальной культуре Китая, а предметом выступают художественно-стилевые модели, складывающиеся в репертуаре, исполнительских задачах и формах культурного обмена с конца XX до второго десятилетия XXI века. Хронологические границы охватывают 1980–2019 годы, а ранние примеры привлекаются для объяснения происхождения выявленных тенденций.

Методологическую основу составили: историко-культурный метод, необходимый для связывания репертуара с развитием институтов; сравнительно-типологический метод, позволяющий сопоставить три модели; интонационно-стилевой анализ, ориентированный на соотношение мелодики, метроритма, тембра и формы, элементы источниковедческой критики, применённые к программам, официальным биографиям и каталогам. При этом автор не измеряет акустические параметры записей и не претендует на полный каталог китайских сочинений для кларнета, а выводы относятся к репертуару, который получил документированное концертное, конкурсное или педагогическое обращение.

Теоретическая значимость работы связана с уточнением понятия диалога культур в применении к исполнительству, а практическая значимость определяется возможностью использовать предложенную типологию при составлении концертных и учебных программ, а также при интерпретации сочинений, где китайский материал записан средствами западной нотации.

1. Теоретико-методологические основания анализа

Понятие культурного диалога требует разграничения с простым добавлением народной темы к западной форме. Исследования китайской музыки подчёркивают, что музыкальная культура Китая складывается из множества региональных, исторических и институциональных практик, а национальное содержание не сводится к набору узнаваемых мелодий [3, 5]. В отношении кларнета вопрос усложняется ещё сильнее, поскольку инструментальная школа пришла из другой системы, но её исполнительские средства стали частью китайского образования, оркестровой жизни и авторской композиции.

В статье диалог культур понимается как взаимодействие трёх уровней. Первый уровень образует жанровая форма, чаще всего концерт, рапсодия, соната или камерный ансамбль, сформированная европейской академической традицией, второй уровень связан с интонационным материалом, поэтическими образами, тембровыми ассоциациями и региональными моделями музыкальной речи, а третий уровень создаёт исполнитель, который переводит нотный текст в звуковое событие, выбирает меру артикуляционной чёткости, гибкости времени, контрастности регистров и ансамблевого взаимодействия. Такое понимание согласуется с подходом культурного холизма, применённым Концзе Чжао к китайско-ориентированным сочинениям для кларнета [11, с. 152–165].

Под художественно-стилевой моделью автор понимает устойчивую конфигурацию жанровых решений, интонационного материала, исполнительских задач и институциональных условий. Модель не совпадает с периодом и не описывает каждое произведение без исключения, однако она фиксирует повторяющийся способ соединения компонентов, который можно проследить в нескольких сочинениях, исполнительских практиках и каналах распространения. Для разграничения моделей использованы четыре признака: происхождение тематического материала, способ его включения в форму, характер кларнетовой техники и роль исполнителя в передаче культурного смысла.

Историческая последовательность нужна для объяснения условий, она не отменяет одновременного существования разных моделей. Сочинение, созданное в 1980-е годы, может сохранять значение в сегодняшней педагогике, а произведение 2010-х годов может обращаться к ранним принципам обработки народной темы. Последующий анализ сочетает хронологическое движение с типологическим сопоставлением.

2. Институциональные предпосылки китайской кларнетовой школы

Первые каналы распространения кларнета в Китае связаны с миссионерскими образовательными учреждениями и западными оркестрами конца XIX – начала XX века. В исследованиях истории китайского кларнета инструмент описан как часть более широкого процесса освоения западных духовых в национальной музыкальной системе [4]. После 1949 года консерватории, оркестры и педагогические классы получили функцию включения западного инструментария в государственную модель музыкального образования, а кларнет перестал быть внешним элементом концертной культуры и стал предметом регулярной профессиональной подготовки.

Переход к самостоятельной школе проходил через зарубежное обучение. По свидетельству Юань Юань, в первые десятилетия развития китайского кларнета исполнителей направляли в Восточную Европу и Советский Союз, Вернувшись, музыканты привозили учебные материалы, исполнительский опыт и представления о репертуаре, на которых строились последующие классы [10], такая траектория создавала двойную

зависимость. Китайская школа получала доступ к профессиональным нормам, но одновременно должна была выработать собственные программы, кадры и концертные образцы.

В 1980-е годы инфраструктурные ограничения оставались существенными. Китайские классы насчитывали мало студентов-кларнетистов, интернет отсутствовал, нотные издания поступали трудно, а многие партитуры переписывали от руки или привозили из-за рубежа и Гонконга, но дефицит инструментов, мундштуков и расходных материалов сужал повседневную практику [10]. Историческое значение этого фактора нельзя свести к бытовой трудности, однако ограниченный доступ к репертуару усиливал значение отдельных произведений, которые переходили от исполнителя к исполнителю и закреплялись как образцы китайской школы.

Организационная активность Тао Чуньсяо показывает, как исполнительская практика постепенно соединялась с профессиональным самоорганизованием. В 1984 году возникла Пекинская исследовательская группа кларнета, ставшая предшественницей профильного общества при Китайской ассоциации музыкантов. В 1986 году Тао исполнил концерт Ху Бицзина «Звучание Памира» на Международном фестивале кларнета в Сиэтле, а в 1992 году представил «Каприччио» Хуан Аньлуня. Выпускные требования его класса включали китайское сочинение, что превращало национальный репертуар из факультативного выбора в часть профессионального маршрута [7].

Следующий этап связан с международными фестивалями внутри Китая. Юань Юань основал Международный фестиваль кларнета Центральной консерватории музыки в Пекине при поддержке учреждения в 2013 году, последующие форумы прошли в 2016 и 2018 годах. В программу входили концерты, мастер-классы, выставки, презентации новых произведений и интернет-трансляции, при этом в 2018 году фестиваль объединил около 700 участников [10]. Масштаб события важен не сам по себе, он показывает, что кларнетовое исполнительство стало пространством регулярного обмена, где китайские музыканты могли сопоставлять разные школы и одновременно предъявлять собственный репертуар.

3. Национализация западного жанра: первая художественно-стилевая модель

Первая модель формировалась вокруг вопроса о том, как встроить китайский материал в западную концертную форму, не разрушая её профессиональную структуру. Дэн Хуанхэ выделяет четыре этапа развития китайских национализированных сочинений для кларнета, а именно: поисковый период 1952–1965 годов, относительное молчание 1966–1976 годов, возрождение 1980–1990-х и жанровое разнообразие XXI века [1, с. 138–144]. Такая периодизация важна для исполнительского анализа, поскольку она связывает появление нового репертуара с изменением условий его исполнения.

Ранний пример, «Вариации на тему североцзянсуской мелодии» Чжан У, создан в 1952 году. Композитор соединил мелодию Цзянсу с западной вариационной формой [1, с. 138]. В подобной конструкции народная тема выполняет функцию интонационного ядра, вариационный цикл предоставляет исполнителю академическую логику развития, а певучесть исходного материала должна сохраняться в разных фактурных состояниях, иначе тема превращается только в знак национальной принадлежности. Ранний опыт обозначил направление, а разрыв 1966–1976 годов не позволил ему сразу превратиться в устойчивую школу.

Сочинение Ху Бицзина «Звучание Памира» 1981 года стало более зрелым вариантом той же стратегии. В нем автор обращался к материалу после поездок 1977–1978 годов в Памир и знакомства с таджикской свадебной традицией, концертная форма опирается на западный жанровый каркас, а образный центр создают интонации и ритмические импульсы памирской культуры [1, с. 139–141]. В 1982 году произведение получило признание на национальном конкурсе симфонической музыки, в 1986 году Тао Чуньсяо представил его

на фестивале в Сиэтле. Кларнетовый концерт впервые оказался в международном обращении именно как китайское сочинение, а не как учебная адаптация европейского образца.

Исполнительская задача «Звучания Памира» складывается из равновесия между певучей линией и рельефной артикуляцией народно-танцевальных импульсов, однако западная концертная форма требует контроля крупной драматургии, тогда как региональный материал предполагает гибкое ощущение речевого жеста и пластики фразы. Исполнитель не выбирает между двумя нормами, он соединяет их в едином звуковом образе, где техника легато, регистровые контрасты и ритмическая упругость подчинены смыслу культурного материала.

Первую модель нельзя считать простым фольклоризмом. Народная тема получает новую функцию внутри концерта, а концертная форма, в свою очередь, начинает работать как средство репрезентации региональной памяти, а также смысловой центр смещается с демонстрации владения западным жанром к утверждению права китайской темы на самостоятельную симфоническую разработку. В 1980-е годы такой сдвиг имел значение и для композитора, и для исполнителя, поскольку обеспечивал репертуарную легитимацию нового инструмента в национальной академической культуре.

4. Региональная интонация и современная техника: вторая модель

Вторая модель возникла тогда, когда национальное содержание перестало ограничиваться узнаваемой темой. Композиторы начали работать с принципами мелодического развертывания, неравномерностью метрической пульсации, контрастом тембров и нетрадиционными способами игры. При этом Дэн Хуанхэ относит к этому направлению «Утреннюю песнь» Чэнь Цигана для кларнета и фортепиано 1980 года. Он использует атональные связи, увеличенные и добавочные созвучия, нерегулярный метр и новые исполнительские приёмы [1, с. 140–144], а китайское содержание здесь не обязательно обозначено прямой цитатой, оно проявляется через способ организации музыкального времени, напряжения и тембрового пространства.

Такая ситуация меняет работу кларнетиста. В произведении с прямой народной темой исполнитель может опереться на известный интонационный образ, а в современной фактуре ему приходится конструировать образ через длительность звука, соотношение регистров, характер атаки, микродинамику и точность вступлений. Нерегулярный метр требует внутренней пульсации, не совпадающей с механическим отсчётом долей, а исполнительская интерпретация начинает раскрывать не только материал, но и сам способ его мышления.

Показательным событием стал конкурс китайских произведений для кларнета среди музыкальных колледжей. Центральная консерватория музыки провела его в 1991 году, в программу вошли «Каприччио» Хуан Аньлуня, «Горная луна» У Цзихуна, «Краткие картины четырёх времён года» Ван Цзяньмина, «Новый свет свечи и Кан» У Юэбэя, Секстет Чжоу Сюэши и Соната для кларнета Ло И [1]. Перечень сочинений показывает расширение жанрового поля: сольная пьеса сосуществует с сонатой и ансамблем, а концертная виртуозность дополняется камерным взаимодействием. Конкурс превратил отдельные авторские опыты в сопоставимый репертуарный ряд.

Вторая модель требует отказаться от прямого противопоставления «китайского» и «западного», а именно: западная нотация, ансамблевые правила и инструментальная техника могут служить основой для иной организации времени и тембра, региональная интонация не обязана сохраняться в виде цитаты, она может проявляться в характере фразы, в отношении к паузе, в неравномерности движения и в выборе звукового регистра. Подобная трансформация усложняет задачу слушательского распознавания, зато

предоставляет композитору и исполнителю больше пространства для авторского высказывания.

5. Транснациональное сотрудничество и соавторство исполнителя: третья модель

В XXI веке китайский кларнетовый репертуар включил произведения, созданные в транснациональной среде, а именно: в сочинениях Чжан Чжиляна «Осенний вечер», Го Луна «Поэтический смысл “Абсолютных строк” Ду Фу» и Чжоу Шу «Песнь пустыни» китайская образность связана с литературой, ландшафтом и многочастной драматургией. В «Песни пустыни» четыре части обозначены как «Жёлтый песок», «Оазис», а также «Караван» и «Колокольчики верблюдов», а автор использует разные виды кларнета [1]. Тембровая дифференциация становится частью композиционного рассказа, а смена инструмента приобретает образную функцию.

Другой вариант возник в сотрудничестве китайских исполнителей с зарубежными композиторами. Так в 2017 году итальянский кларнетист и композитор Микеле Мангани создал «Краски Китая» для китайского исполнителя и педагога Дун Дэцзюня. Произведение вошло в концертную и учебную практику, получило записи и продолжение в сочинениях «Китайские воспоминания», «Хунъянь» и «Похвала Китаю» [1]. В подобной ситуации национальный материал возникает через взаимодействие конкретного исполнителя, композитора и институции, а заказ и последующее исполнение формируют произведение не меньше, чем абстрактная идея культурного синтеза.

Исследование Концзе Чжао рассматривает «Краски Китая» Мангани и «Почтение Китаю» Джузеппе Рикотты через концепцию культурного холизма. Автор предлагает воспринимать соединение разнородных элементов не как соревнование двух традиций, а как целостную музыкальную систему, где происхождение материала, способ композиции и исполнительская перспектива взаимно уточняют друг друга [11]. Для китайского кларнетового искусства такой подход полезен по двум причинам: он не требует подтверждать национальную подлинность каждого оборота и одновременно не стирает различие между культурным источником и авторским переосмыслением.

Особое место занимает творчество Хэ Сюньтяня и исполнительская деятельность Хэ Емо. Концерт «Танец Шуньяты» для кларнета и оркестра создан в 2011 году, а мировая премьера прошла 8 ноября 2014 года в Шанхае. Солистом выступил Хэ Емо, оркестром Израильского симфонического оркестра дирижировал Джеймс Джадд, а партитура предусматривает использование кларнета ми-бемоль, кларнета, ударных с китайскими барабанами и тибетскими колокольчиками, а также струнных [6]. Состав инструментов показывает, что культурный диалог разворачивается не на уровне отдельной цитаты, а в тембровой архитектуре оркестра.

Биография Хэ Емо фиксирует несколько этапов работы с новым репертуаром, а именно: мировая премьера сольной пьесы «Флейта Хэ Емо» в 2001 году, концерт «Песня дерева Сала» в 2013 году и «Танец Шуньяты» в 2014 году [2]. Исполнитель выступает здесь не конечным получателем готового текста, он участвует в выборе материала, проверке технической реализуемости и создании сценического образа. При этом соавторство не означает изменения партитуры по личному усмотрению, оно выражается в том, что композиторская идея получает форму через конкретную исполнительскую индивидуальность и опыт китайской школы.

Третья модель расширяет географию культурного обмена, одновременно создаёт риск внешней экзотизации. Само наличие китайского названия, пентатонического оборота или народного тембра ещё не доказывает глубины диалога, оценивать следует согласованность материала, формы исполнительской задачи. При этом если национальный знак существует только как декоративная вставка, произведение остаётся стилизацией, а если же тембровая

организация, драматургия и способ фразировки меняются под воздействием культурного источника, возникает полноценная художественная модель.

6. Исполнительские механизмы культурного диалога

Репертуарная история сама по себе не объясняет, каким образом культурная связь становится слышимой. Для кларнетиста основными зонами перевода выступают фразировка, метроритм, артикуляция, тембр и ансамблевое взаимодействие. В сочинениях первой модели народная мелодика требует сохранения речевой выразительности внутри крупной формы; в сочинениях второй модели смысл распределяется между звуковыми параметрами, которые обычная концертная привычка может сгладить, а в третьей модели исполнитель соотносит китайский образ с условиями международного ансамбля и с акустикой конкретной сцены.

Фразировка определяет, будет ли региональная интонация восприниматься как живой способ музыкальной речи или как стилистическая маска. Кларнетист работает с длиной мотивов, направлением дыхания, интенсивностью атаки и степенью вибрационной подвижности звука. Универсального рецепта здесь нет. Звучание Памира» требует вокальной протяжённости и гибкого импульса, тогда как современная камерная пьеса может строиться на коротких, контрастных жестах. Различие исполнительских решений должно исходить из внутренней организации сочинения, а не из внешнего желания придать ему национальный колорит.

Метроритм создаёт вторую зону напряжения. Народно-танцевальный импульс нельзя автоматически заменять ускорением или усилением акцентов. В крупной форме исполнитель соотносит локальную упругость с общей драматургией, чтобы ритмическая деталь не разрушила развитие. При этом в сочинениях с нерегулярным метром точность вступления сочетается с гибким ощущением внутренней пульсации. Вопрос требует не внешней свободы, а контролируемого распределения времени между солистом, партнёром и дирижёром.

Тембр связывает техническую норму инструмента с образным строем. Например, в «Танце Шуньяты» кларнет существует внутри крупного тембрового поля, куда входят ударные, китайские барабаны, а также тибетские колокольчики и струнные. Солист должен сохранять индивидуальную линию, не изолируя её от оркестрового контекста. В камерных сочинениях существует другая проблема, которая возникает из-за равенства партнёров: кларнет не может постоянно доминировать, поскольку смысл формируется обменом реплик и регистров. Тембровая стратегия, следовательно, связана с жанром и составом, а не только с личным звуком исполнителя.

Вопрос об исполнительской интерпретации современной музыки получил теоретическое обоснование в работах, посвящённых музыке XX века. Артур Вайсберг связывает работу инструменталиста с необходимостью читать новую нотацию как инструкцию к звуковому процессу, а не как набор традиционных знаков [8]. Китайский материал добавляет к задаче культурную память, при этом кларнетист должен распознать не только техническую необычность записи, но и образный источник жеста, если композитор оставляет такой источник в подтексте. На этой границе исполнительское мастерство становится формой музыкального анализа.

7. Конкурсы, фестивали и образование как механизмы закрепления модели

Репертуар получает историческую устойчивость, когда переходит из единичного исполнения в повторяемую институциональную практику. Конкурс 1991 года создал ситуацию сопоставления китайских сочинений и показал педагогам, какие формы могут использоваться в обучении, а требование Тао Чуньсяо включать китайскую пьесу в выпускную программу закрепляло связь между национальным репертуаром и

профессиональной аттестацией [7], в результате сочинение переставало зависеть от разовой инициативы отдельного солиста.

Фестивальная практика расширила эту систему. Форумы Центральной консерватории музыки в Пекине объединили китайских исполнителей разных поколений с зарубежными гостями. На фестивале 2016 года, по свидетельству Юань Юань, выступал ансамбль, в котором были представлены три поколения китайских кларнетистов, а Тао Чуньсяо занимал место концертмейстера [10]. Сценическое соединение поколений имело методическое значение, а молодые музыканты видели национальную школу не как отвлечённую историю, а как продолжающуюся исполнительскую цепь.

Цифра около 700 участников фестиваля 2018 года указывает на расширение профессиональной аудитории [10]. Она не позволяет измерить художественный уровень каждого исполнения, зато подтверждает увеличение плотности контактов между педагогами, студентами, солистами, производителями инструментов и композиторами. Вместе с мастер-классами и трансляциями фестиваль создаёт среду, где сочинение может быстро перейти из авторского замысла в учебный и концертный оборот.

Процесс канонизации продолжается и после создания произведения. В программе старшего сольного концерта Национального университета Сингапура 2023 года «Звучание Памира» Ху Бицзина соседствовало с сочинениями Шоссона и Вебера [9]. Выбор программы не доказывает полного включения китайской пьесы в мировой канон, но показывает её переход из исторического документа в репертуарный материал международного образовательного пространства, а педагогическая ценность такой пьесы состоит в возможности обсуждать сразу жанр концерта, национальную интонацию, исполнительскую артикуляцию и историю культурного обмена.

Институции влияют и на границы репертуарной памяти. Если произведение существует только в авторской рукописи, оно остаётся уязвимым для утраты. Если его исполняют на конкурсе, записывают, включают в класс и обсуждают на фестивале, формируется цепь воспроизводства. Китайская кларнетовая школа рубежа веков развивалась именно через такие цепи, а не только через смену композиторских стилей.

Заключение

Анализ китайского кларнетового исполнительства 1980–2019 годов выявил три взаимосвязанные художественно-стилевые модели. Первая основана на национализации западного жанра, в ней народная или региональная мелодика переносится в вариационный цикл, рапсодию или концерт, а исполнитель соединяет вокальную выразительность материала с дисциплиной крупной формы. «Звучание Памира» Ху Бицзина стало наиболее убедительным примером перехода от учебного освоения инструмента к международной презентации китайского репертуара.

Вторая модель связана с объединением региональной интонации и современной композиторской техники. «Утренняя песнь» Чэнь Цигана и корпус произведений, представленный на конкурсе 1991 года, показывают расширение выразительных средств. При этом кларнетист работает уже не только с узнаваемой темой, но и с нерегулярным метроритмом, контрастной артикуляцией, сложной фактурой и новой тембровой логикой, так как китайское содержание может проявляться в организации музыкального жеста, не сводясь к прямой цитате.

Третья модель сформировалась в транснациональной среде заказов, фестивалей, записей и учебных программ. Произведения Мангани, Рикотты, Хэ Сюньтяня и других авторов показывают, что китайская образность продолжает развиваться в контакте с иностранными композиторами и международными оркестрами. Исполнитель получает статус медиатора и соавтора, его опыт влияет на техническую реализацию, а также тембровый образ и сценическую судьбу сочинения.

Историческая логика не сводится к вытеснению ранней модели поздней. Жанровая адаптация, современная техника и транснациональное сотрудничество сосуществуют. При этом первая модель обеспечивает узнаваемую связь с региональным материалом, вторая углубляет эту связь на уровне музыкального языка, третья переводит её в пространство международного производства и распространения, а совмещение уровней объясняет устойчивость китайского кларнетового репертуара в академической культуре.

Перспективу дальнейшей работы образует анализ аудиозаписей и сравнительных исполнительских редакций. Такая база позволит проверить, как конкретные кларнетисты распределяют дыхание, время, динамику и тембровые контрасты в одних и тех же сочинениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Dui Zhongguo minzuhua danhuangguan zuopin chuangzuo zhi lu de huigu yu sikao // Yinyue tansuo. 2023. No. 2. Pp. 138–144.
2. He Yemo. Yemo He // Chengdu International Clarinet Competition : website. [S. l.], [s. a.]. URL: https://clarinetcompetitionchengdu.com/yemo-he/ (accessed: 18.09.2026).
3. Lau Frederick. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. New York : Oxford University Press, 2008. 208 p.
4. Li Yuanyuan, Srisombat Rujee. Development of Clarinet and Clarinet Ensemble in China // Asia Pacific Journal of Religions and Cultures. 2025. Vol. 9, No. 2. Pp. 844–855.
5. Provine Robert C., Tokumaru Yosihiko, Witzleben J. Lawrence (eds.). The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 7: East Asia: China, Japan, and Korea. New York : Routledge, 2002. 1152 p.
6. Schott Music. He, Xuntian. Sunyata Dance for Clarinet and Orchestra. 2011. 23 min. Electronic score catalogue. URL: https://schott-production.s3.eu-central-1.amazonaws.com/public_content/contributor/77141/ewve/Xuntian_He_EN.pdf (accessed: 18.09.2026).
7. Tao Chunxiao. Kou shu Yangyin: Tao Chunxiao: Danhuangguan jiaoyu shi wo cisheng zui da de re'ai // Central Conservatory of Music. [S. a.]. URL: https://www.ccom.edu.cn/info/2621/29231.htm (accessed: 18.09.2026).
8. Weisberg Arthur. Performing Twentieth-Century Music: A Handbook for Conductors and Instrumentalists. New Haven : Yale University Press, 1993. 142 p.
9. Yong Siew Toh Conservatory of Music. Senior Recitals: Clarinet. 25 April 2023. Electronic programme. URL: https://www.ystmusic.nus.edu.sg/event/senior-recitals-clarinet/ (accessed: 18.09.2026).
10. Yuan Yuan. International Spotlight: Chinese Clarinet Development and the CCOM International Clarinet Festival, Beijing // The Clarinet. 2019. Vol. 46, No. 2. Electronic resource. URL: https://clarinet.org/international-spotlight-chinese-clarinet-development-ccom-international-clarinet-festival-beijing/ (accessed: 18.09.2026).
11. Zhao Congjie. A Study of Two Chinese-style Clarinet Works “Colors from China” and “Hommage to China” from the Perspective of Cultural Holism // Qubahan Academic Journal. 2024. Vol. 4, No. 3. Pp. 152–165.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Мешери Каутер
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»
e-mail: kaouthermecheri0@gmail.com
Научный руководитель - кандидат исторических наук,
доцент кафедры истории и теории искусства
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»
А. Г. Закржевский

Mecheri Kaouther
Graduate Student
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Scientific Supervisor – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of History and Theory of Art
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
A. G. Zakrzhevsky

ВЕКТОРЫ ОРИЕНТАЛИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ НАЧАЛА XX ВЕКА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МЕТОДОВ Л. С. БАКСТА И А. Я. ГОЛОВИНА

Аннотация. Именно сквозь призму ориентальной тональности в данном исследовании верифицируется художественно-сценографический дискурс отечественного театра начала XX столетия. На основе глубокого анализа творческих стратегий Л. С. Бакста и А. Я. Головина авторам удается эксплицировать те ключевые пластические и колористические паттерны, которые предопределили моделирование экзотического сценического континуума. В центре исследовательской логики находится тектонический сдвиг: трансформация театральной декорации из пассивного пространственного фона в суверенный, архитектонически самодостаточный компонент драматургического развертывания. Осуществляя развернутый компаративный анализ, автор детерминирует сущностную конвергенцию декоративного начала и экспрессивной динамики в визуальном почерке Бакста, сопоставляя его систему с классицизирующей парадигмой Головина. Выявление столь полярных денотатов в прочтении восточной образности позволяет концептуально обогатить научные представления об эволюции российской сценографии эпохи модерна.

Ключевые слова: сценографические стратегии, ориентализм, Серебряный век, Л.С. Бакст, А.Я. Головин, колористическая матрица; архитектоника сцены; художественный синтез.

VECTORS OF ORIENTALISM IN EARLY 20TH-CENTURY RUSSIAN SCENOGRAPHY: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE METHODS OF L. S. BAKST AND A. YA. GOLOVIN

Abstract. It is precisely through the prism of oriental tonality that this study examines the artistic and scenographic discourse of early 20th-century Russian theatre. Based on a profound analysis of the creative strategies of L. S. Bakst and A. Ya. Golovin, the author explicates the key

plastic and color patterns that predetermined the modeling of an exotic scenic continuum. At the core of the research logic lies a tectonic shift: the transformation of theatrical decoration from a passive spatial background into a sovereign, architectonically self-sufficient component of dramatic development. Through an extensive comparative analysis, the author determines the essential convergence of the decorative principle and expressive dynamics in Bakst's visual style, juxtaposing his system with Golovin's classicizing paradigm. The identification of such polar denotations in the interpretation of eastern imagery conceptually enriches scholarly understanding of the evolution of Russian modernist scenography.

Keywords: scenographic strategies; orientalism; the Silver Age; L. S. Bakst; A. Ya. Golovin; color matrix; stage architectonics; artistic synthesis.

Русский театральный декор на пороге двадцатого века пережил колоссальный сдвиг. Главным вектором этого перелома стал ориентализм. Именно Лев Бакст и Александр Головин выступили авторами новой художественной философии. Разработанный ими сценографический язык не просто украсил конкретные постановки тех лет. Он в корне изменил логику восприятия восточных мотивов в пространстве сцены. Настоящая статья ставит целью подробно исследовать декоративную природу и пластическую экспрессию Бакста. Этот анализ позволит провести детальное параллельное сопоставление его творческих находок с художественной системой Головина.

Декоративность и экспрессия в сценографии БакстаНаследие Льва Самойловича Бакста дало мощный толчок трансформации визуального языка русского модернизма в начале XX века. В его практике декоративное и экспрессивное начала слились воедино, получив максимально цельное воплощение [2, с. 48]. Пространство в балетах «Шехеразада» и «Клеопатра» – это больше не пассивный фон. Оно стало автономным участником сценического действия со своим ритмом и пластикой. Главная черта метода Бакста – создание предельно плотной визуальной среды. Здесь всё, от нюанса цвета и орнамента до костюма и декораций, формирует синестетическое целое. Декоративность мастера не является поверхностным украшением. Она работает как смыслообразующий фактор, собирающий монолитный образ спектакля [1, с. 72].Сцена у Бакста строится как сложная архитектура орнаментальных плоскостей. Эта структура подчинена логике эстетической концентрации и образной экспрессии. При этом экспрессивное начало раскрывается через независимую колористическую систему. Цвет у художника теряет прикладную функцию, превращаясь в главный инструмент передачи эмоционального накала. Насыщенные пласты цвета, смелые созвучия тонов и резкие контрасты рождают визуальный магнетизм, обостряя драму. Живопись превращает плоский задник в активный резонатор, который визуализирует хореографию. В «Шехеразаде» доминируют экспрессивные пурпурные, золотые и изумрудные сочетания, создающие атмосферу утонченной восточной чувственности [5, p. 114]. В «Клеопатре» палитра становится жестко контрастной. Она обнажает трагические мотивы деспотичной власти, рока и ритуала. Важно отметить, что декоративизм Бакста неотделим от стилизации. Его Ориент – это не этнографически точная реконструкция. Это условный, глубоко субъективный метафорический образ Востока, пропущенный сквозь призму европейских представлений об экзотике [3, с. 14].

Орнаментальные паттерны, сценические одежды и архитектоника декораций моделируют условный плоскостной Ориент, где эмпирическая реальность претворяется в автономный театральный знак. Подобная стилизация эскалирует общий экспрессивный потенциал сценографии, поскольку освобождает автора от необходимости буквалистского жизнеподобия, концентрируя восприятие зрителя на трансляции чистого эмоционального импульса. Выразительное начало в пространственных концепциях Бакста обнаруживает себя и на уровне композиционного структурирования мизансцены. Сценическая среда у

художника превращается в динамического соучастника драматургического развертывания, выступая его органическим продолжением. Пространственный каркас здесь базируется на законах подвижного равновесия, при которых все пластические компоненты находятся в непрерывной интерференции.[6, p. 45]. Это генерирует подспудное ощущение кинетической энергии и психологической плотности сценического действия даже в моменты пластической статики .

Фундаментальное значение приобретает также синергия сценографических объемов и пластики тела перформера: костюм здесь не изолирован от предметной среды, но мыслится как ее прямое продолжение. Театральный костюм и моторика танцовщика интегрируются в общую декоративную ткань постановки, трансформируясь в мобильный элемент орнаментальной композиции. В результате жесткая граница между человеческой фигурой и сценическим континуумом нивелируется, формируя неделимый пространственный монолит. Взаимодействие колорита, декора и хореографического рисунка носит тотальный, интегральный характер, где декоративизм задает ментальную атмосферу действа, а экспрессия отвечает за смысловую и эмоциональную суггестию. В данной системе координат творчество Л. С. Бакста локализуется в точке пересечения станковой живописи, театральной режиссуры и прикладного дизайна, кристаллизуя уникальный художественный канон отечественного модерна эпохи Серебряного века [2, с. 54].

В сценографии Л.С. Бакста декор и экспрессия не спорят друг с другом. Напротив, они создают нерасторжимый синергетический союз. Декоративизм отвечает за построение структуры сценического образа и богатство оформления. Экспрессия же наполняет эту форму глубокой психологической и эмоциональной логикой. Их постоянное слияние сделало пространственные решения художника важной вехой в эволюции театрального искусства Серебряного века. Именно этот живой синтез орнамента и аффективного переживания определяет уникальность идиомы Бакста. Он делает его визуальный почерк абсолютно узнаваемым в истории культуры [5, p. 119].

Архитектоника и гармония в сценографии Головина

Театрально-декорационное искусство Александра Яковлевича Головина опирается на принципиально иные эстетические константы. Метод Бакста строится на цветовой избыточности, плотности орнамента и экспрессивном жесте. Головин, напротив, выбирает структурную архитектонику сценической среды и абсолютный баланс ее тектонических элементов [1, с. 104]. В его концепциях главными становятся композиционный порядок, ясность формы и классическое равновесие планов. Организация пространства у художника строится на выверенной иерархии слоев и строгой геометрической дисциплине [6, p. 45]. Сцена трактуется Головиным как монументальный пространственный организм. Здесь любая деталь занимает строго свое место и подчинена общей архитектонической логике [5, p. 112]. Визуальный язык Головина далек от перегруженности предметами, что отличает его от экспрессивного стиля Бакста. Сценическое пространство Головина строится на принципах структурной прозрачности, осевой симметрии и аналитической продуманности каждого элемента.

Пространственная гармония в работах А.Я. Головина строится иначе. Она раскрывается через тонкий синтез цвета, света и пластики. Его палитра гораздо более сдержанна и аналитична, если сравнивать ее с экспрессией Л. С. Бакста [1, с. 115]. Головин осознанно избегает кричащих цветовых контрастов. Он выбирает сложные тональные переходы и полутона. Это создает мягкое, созерцательное визуальное впечатление. Валёры и объемы взаимодействуют очень тонко. Так рождается баланс сценической среды. Ни один элемент здесь не доминирует. Все компоненты органично связаны в единый пространственный континуум. Метод Головина – это классический полюс русского

театрального модерна. Он уравновешивает стихийную чувственность бакстовского ориентализма.Организация пространства имеет для Головина ключевое значение. Его декорации генетически родственны станковой живописи. Они превращаются в огромные полотна. Иллюзорная глубина и пластический объем здесь создаются за счет академической перспективы и светотени. Такой живописный иллюзионизм не спорит с тектоникой сцены. Напротив, он делает ее архитектоническую логику более явной. Так формируется монолитный и выверенный театральный образ.

Сущностное значение в контексте головинского метода приобретает также синергия сценографической структуры с музыкально-пластическим ритмом постановки. А.Я. Головин ориентирует визуальную архитектонику сцены на строгое соответствие внутреннему развитию музыкальной драматургии. Трансформации живописно-пространственной среды коррелируют с музыкальным развертыванием спектакля, всецело подчиняясь его имманентной драматургической динамике [6, p. 49]. Ориентальная тема в сценографических решениях Головина полностью лишается поверхностного экзотизма или декоративной перенасыщенности. Восточный мотив интерпретируется им как эстетизированное, рафинированное пространство, внутри которого ключевой доминантой выступает не внешняя репрезентативная яркость, а внутренняя консистентность художественных форм. Пространственная экзотика уступает место архитектонической гармонизации композиции.

Благодаря ювелирному взаимодействию объемно-пространственных планов и тончайших тональных градаций, сценография Головина манифестирует себя как самодостаточная система структурного баланса, меры .Его художественный метод концептуально оппонирует экспрессивному декоративизму Л. С. Бакста, однако обе творческие парадигмы оказываются объединены глобальной интенцией – кристаллизацией тотального визуально-смыслового континуума, в котором сценографическое решение выступает главным фактором экспликации режиссерского и философского замысла спектакля.

Цвет как выразительное средство:

сравнительный аспектЦвет в театральном декоре начала XX века стал основой для раскрытия сценического образа. Он определял как визуальное восприятие постановки, так и ее эмоциональную партитуру. Сравнение стратегий Л. С. Бакста и А. Я. Головина наглядно показывает разницу их колористического мышления. В практике Бакста цвет рождает экспрессивную динамику и плотность орнамента. В эстетике Головина он становится инструментом гармонии, тектонического баланса и структурирования сценической среды [1, с. 84]. В сценографии Бакста колорит работает как триггер эмоционального воздействия. Его цветовая матрица строится на резком контрасте, хроматической компрессии и визуальном магнетизме. Экспрессивные сочетания алого, золотого, ультрамаринового и изумрудного оттенков создают предельную живописную плотность. Каждый цветовой пласт здесь заявляет о себе как об автономном смысловом акценте. Такая палитра далека от реалистической достоверности. Она формирует условное, метафорическое театральное пространство. Цвет усиливает психологический накал мизансцены и направляет внимание зрителя. Хроматические оппозиции обостряют драматизм действия, уплотняют атмосферу и дают кинетическую энергию плоскому заднику сцены. В этой системе цвет у Бакста напрямую сливается с музыкальным ритмом спектакля. Плотность колорита и полярность контрастов превращаются в главные инструменты художественной выразительности [5, p. 116].

Колористическая матрица А. Я. Головина базируется на императивах хроматической согласованности и композиционного равновесия. Его палитра характеризуется изощренной нюансировкой тональных переходов и последовательным отказом от агрессивных

контрастов. Цвет здесь не эмансипируется в качестве изолированного элемента, но выстраивается в строгом соответствии с глобальной тектонической структурой и пространственной логикой мизансцены. Он выступает медиумом кристаллизации монолитного визуального образа, а не катализатором локальных драматических эффектов [4, p. 38]. Если Л. С. Бакст рекрутирует колорит для форсирования аффективной экспрессии, то Головин интерпретирует его как инструмент композиционной интеграции сценической среды. Его колористические стратегии ориентированы на достижение абсолютного баланса художественного абриса. Благодаря этому сценическая площадка приобретает свойства живописного континуума, внутри которого ключевой доминантой становятся гармония тональных созвучий и пластическая плавность переходов. Фундаментальное расхождение между творческими методами двух мастеров обнаруживает себя и в аспекте взаимодействия хроматического начала с пластикой тела перформера, особенно в структуре массовых сцен. В концепции Бакста костюм и фигура актера тотально интегрируются в общую цветовую архитектонику сцены, трансформируясь в элементы неделимой декоративной ткани. Цвет интенсифицирует пластическую выразительность моторики, уплотняя ментальную атмосферу восточного декоративизма. В результате антропоморфный элемент органично инкорпорируется в пространственную структуру спектакля. У Головина, напротив, колористическое решение способствует визуальной суверенизации фигуры исполнителя в сценическом объеме. Благодаря сдержанному регистру палитры и мягким тональным градациям, актер сохраняет смысловую и пластическую автономию, не нивелируясь в декоративной среде. Таким образом, цвет в головинской сценографии не подчиняет тело пространству, но выстраивает гармонический паритет между фигурой перформера и сценическим континуумом [1, с. 96].

Колористическая матрица А. Я. Головина базируется на императивах хроматической согласованности и композиционного равновесия. Его палитра характеризуется изощренной нюансировкой тональных переходов и последовательным отказом от агрессивных контрастов. Цвет здесь не эмансипируется в качестве изолированного элемента, но выстраивается в строгом соответствии с глобальной тектонической структурой и пространственной логикой мизансцены. Он выступает медиумом кристаллизации монолитного визуального образа, а не катализатором локальных драматических эффектов [4, p. 38]. Если Л. С. Бакст рекрутирует колорит для форсирования аффективной экспрессии, то Головин интерпретирует его как инструмент композиционной интеграции сценической среды. Его колористические стратегии ориентированы на достижение абсолютного баланса художественного абриса. Благодаря этому сценическая площадка приобретает свойства живописного континуума, внутри которого ключевой доминантой становятся гармония тональных созвучий и пластическая плавность переходов.

Фундаментальное расхождение между творческими методами двух мастеров обнаруживает себя и в аспекте взаимодействия хроматического начала с пластикой тела перформера, особенно в структуре массовых сцен. В концепции Бакста костюм и фигура актера тотально интегрируются в общую цветовую архитектонику сцены, трансформируясь в элементы неделимой декоративной ткани. Цвет интенсифицирует пластическую выразительность моторики, уплотняя ментальную атмосферу восточного декоративизма. В результате антропоморфный элемент органично инкорпорируется в пространственную структуру спектакля. У Головина, напротив, колористическое решение способствует визуальной суверенизации фигуры исполнителя в сценическом объеме. Благодаря сдержанному регистру палитры и мягким тональным градациям, актер сохраняет смысловую и пластическую автономию, не нивелируясь в декоративной среде. Таким образом, цвет в головинской сценографии не подчиняет тело пространству, но выстраивает гармонический паритет между фигурой перформера и сценическим континуумом [1, с. 96].

ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства. – М.: Наука, 1974. – 187 с.
2. Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство. – М.: Искусство, 1970. – 408 с.
3. Сюзева Н. В. Ориентальная тема в отечественном театрально-декорационном искусстве эпохи Серебряного века. – СПб.: СПбГУП, 2015. – 214 с.
4. Thornett L., Crawley G. Staged: Scenographic Strategies in Contemporary Exhibition Design // Theatre and Performance Design. – 2022. – Vol. 8, № 1-2. – Pp. 3–6.
5. Schouvaloff A. Leon Bakst: The Theatre Art. – London: Sotheby's Publications, 1991. – 272 p.
6. Nykonenko R. Influence of Scenography Development on Artistic Interpretation in Plastic Directing // Notes on Art Criticism. – 2022. – № 42. – С. 127–132.
7. Головин А. Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. – Л.: Художник РСФСР, 1960. – 389 с.

Чупахин Сергей Анатольевич
доцент кафедры музыкального искусства,
факультета культуры и искусств
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского»
e-mail: tat.chupaxina@yandex.ru

Chupakhin Sergey A.
Associate Professor at the Department of Musical Art,
Faculty of Culture and Arts
Omsk State University
named after F.M. Dostoevsky

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ КАК ГОЛОСА «МАЛОЙ РОДИНЫ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ БАЯНА КИРИЛЛА ВОЛКОВА

Аннотация. Кирилл Волков – художник, чья личность неразрывно связана с его искусством. В каждом музыкальном штрихе, в каждой фразе его сочинений угадывается автор, обладающий редким даром чувствовать пульс современности. Его творчество – это манифест глубокого интеллекта, человечности и той особой доброты, которая свойственна лишь по-настоящему мудрым. Анализ связей творчества композитора с народными истоками раскрывает всю многомерность его личности. Постижение нами этого наследия – процесс сложный и непредсказуемый, требующий постоянного поиска новых путей и готовности к преодолению исследовательских препятствий. Основной акцент в данной статье сделан на сочинениях Волкова для баяна, в которых, по мнению автора, наиболее полно раскрываются главные темы и идеи композитора. В статье предпринята попытка через личное осмысление представить читателю художественный мир композитора: раскрыть особенности его музыкального языка, драматургические приёмы, а также проследить связь музыки с литературой и важными для него историческими личностями и событиями. Музыкальное наследие Кирилла Волкова выступает ярким воплощением современной русской композиторской школы, гармонично сочетающим укоренённость в традициях с решительным устремлением к инновациям. В связи с этим изучение его произведений для баяна и русских народных инструментов обладает на сегодняшний день высокой степенью актуальности. **Предметом научного анализа** становится художественная вселенная автора, рассматриваемая сквозь призму исторического и культурного контекста его времени. **Реализация поставленной цели** требует решения ряда сопряженных задач: выявления фундаментальных параметров индивидуального стиля К. Волкова, а также анализа диалектического взаимодействия традиций и новаторских начал в его композиторском мышлении в произведениях для баяна. Эта мысль находит подтверждение при анализе его произведений, отчетливо демонстрируя приверженность автора к основному творческому методу мышления с опорой на фольклорные первоисточники. **Методология исследования**. Определенный спектр решаемых вопросов и специфика музыкального материала обусловили необходимость применения комплексной методологии. В основе данного подхода лежит интеграция историко-стилистического, сравнительно-аналитического, семантического методов. Резюмируя, стоит отметить, что творчество Кирилла Волкова невозможно предугадать: оно находится в состоянии непрерывной эволюции, порождая всё новые вариации авторского замысла. Однако за этой изменчивостью скрывается незыблемый фундамент – набор константных стилевых признаков, которые прослеживаются в драматургии, жанровой палитре и уникальном музыкальном языке автора. **В результате исследования** выявлена

необходимость глубокого анализа камерно-концертных произведений К.Е. Волкова для баяна. Автор приходит к заключению, что произведения композитора внесли фундаментальный вклад в развитие российской баянной литературы.

Ключевые слова: речитативно-песенные жанры, творческая манера, интонационная основа, многослойная семантика, моделирование в фольклорном стиле, фольклорные истоки, почвенность, музыкально-языковые связи.

FOLKLORE ORIGINS AS THE VOICE OF THE "SMALL HOMELAND" IN WORKS FOR BUTTON ACCORDION KIRILL VOLKOV

Abstract. Kirill Volkov is an artist whose personality is inextricably linked with his art. In every musical touch, in every phrase of his compositions, the author is guessed, who has a rare gift to feel the pulse of modernity. His work is a manifesto of deep intelligence, humanity and that special kindness that is characteristic only of the truly wise. An analysis of the connections of the composer's work with folk origins reveals all the multidimensionality of his personality. Our comprehension of this legacy is a complex and unpredictable process that requires constant search for new ways and readiness to overcome research obstacles. The main emphasis in this article is placed on Volkov's works for the button accordion, in which, according to the author, the main themes and ideas of the composer are most fully revealed. The article made an attempt through personal understanding to present to the reader the artistic world of the composer: to reveal the features of his musical language, dramatic techniques, as well as to trace the connection of music with literature and important historical figures and events for him. The musical heritage of Kirill Volkov is a vivid embodiment of the modern Russian composer school, harmoniously combining rooting in traditions with a decisive desire for innovation. In this regard, the study of his works for button accordion and Russian folk instruments has a high degree of relevance today. The subject of scientific analysis is the author's artistic universe, viewed through the prism of the historical and cultural context of his time. The implementation of the set goal requires solving a number of related problems: identifying the fundamental parameters of K. Volkov's individual style, as well as analyzing the dialectical interaction of traditions and innovative principles in his composer's thinking in works for the button accordion. This idea is confirmed in the analysis of his works, clearly demonstrating the author's commitment to the main creative method of thinking based on folklore primary sources. Research methodology. A certain range of issues to be resolved and the specifics of the musical material made it necessary to apply a comprehensive methodology. This approach is based on the integration of historical-stylistic, comparative-analytical, semantic methods. Summarizing, it is worth noting that the work of Kirill Volkov is impossible to predict: it is in a state of continuous evolution, giving rise to more and more variations of the author's plan. However, behind this variability lies an unshakable foundation - a set of constant style features that can be traced in the drama, genre palette and unique musical language of the author. As a result of the study, the need for in-depth analysis of chamber and concert works by K.E. Volkov for the button accordion. The author concludes that the composer's works made a fundamental contribution to the development of Russian accordion literature.

Keywords: recitative-song genres, creative manner, intonation basis, multilayered semantics, modeling in folklore style, folklore origins, soil, musical and linguistic ties.

Кирилл Волков (1943) – один из ярких и самобытных современных композиторов. Народный артист России, лауреат Государственной премии имени М. И. Глинки, Кирилл Евгеньевич уже более 50 лет преподаёт в музыкальных вузах Москвы, из них 35 – в Российской академии музыки имени Гнесиных [1].

Волков является примером истинно современного художника, вобравшего и аккумулировавшего в своём творчестве самые различные пласты (русского, белорусского,

ирландского, скандинавского, литовского фольклора, древнерусского распева, классического искусства и особенно почитаемых им М.П. Мусоргского, С.С. Прокофьева, Н.Я. Мясковского, И.Ф. Стравинского, А.И. Хачатуряна) и нашедшего ту «золотую середину», которая определяет его композиторское кредо, его лицо, то, что мы называем яркой самобытностью и индивидуальностью.

Если задуматься над тем, где искать ключевые истоки в счастливой и яркой судьбе композитора Кирилла Волкова, то одними из ответов обязательно будут: удивительная жизнь и многогранная деятельность его отца – марийского самодеятельного скрипача и композитора, а также обучение в Московской консерватории им. П.И. Чайковского по классу композиции у А.И. Хачатуряна. Именно у Хачатуряна молодой композитор ощутил большую щедрость сердца, который сумел пробудить в ученике фантазию мысли, звуков, цвета, интерес к занятиям, помог найти свой путь в искусстве, своё слово, отклик на русскую музыку. Он познакомил его с музыкальным театром. Познания А.И. Хачатуряна в различных сферах искусства были порой неистощимы. Его воздействие – педагога, мыслителя, наделённого чувством «Высшей Справедливости», – во многом определило становление Волкова как художника с собственным отношением к многогранным явлениям жизни.

«Среди значительных инструментальных работ Волкова – Концерт-картина «Андрей Рублев», «Владимирский диптих», Сюита для четырёх арф «Русские города», Квинтет для духовых инструментов. В проникновенных кантатах для хора без сопровождения «Тихая моя Родина» на стихи Н. Рубцова, «Слово» на строки из «Слово о полку Игореве», «хоровая мистерия «АВВАКУМ» (по «Житию протопопа Аввакума»), хоровой цикл «Сонеты У. Шекспира». Оперы – «Мужицкий сказ» (по рассказу Л. Сейфуллиной); «Наш Гайдар» (опера – биография); «Живи и помни» (по одноименной повести В. Распутина); «Печальный детектив» (по роману В. Астафьева); «Слон» (по комедии А. Копкова); «Тёркин, Тёркин…» (по А. Твардовскому). Композитором созданы две симфонии, Концерт для баяна и симфонического оркестра, Двойной концерт для меццо-сопрано и виолончели с оркестром, Симфония №3 для хора без сопровождения на стихи Николая Рубцова и Юрия Кузнецова; камерные и фортепианные сочинения**:** Сонатина-экспромт для скрипки и фортепиано, Пять фортепианных сонат, «Каприччио» для домры и фортепиано, музыка более чем к 80-ти художественным и документальным фильмам и много других сочинений самых разнообразных жанров» [10].

Исследование взаимодействия композитора с пластом народного творчества неизбежно приводит к осознанию масштаба и многогранности его дарования. Путь к пониманию этого феномена, как правило, не является линейным: он сопряжен с преодолением методологических трудностей, поиском новых подходов и неизбежными исследовательскими изысканиями, требующими гибкости и упорства. «Но, если в нас горит священный огонь творчества – всегда для того, – как отмечает К.Е. Волков, – чтобы прикоснуться к Истине, найти связь времён, обрести почву – ибо только она даст нам точку опоры. И чем старше мы становимся, тем более скрытые далью времен пласты народного творчества влекут нас к себе с неодолимой силой [4, с. 19].

Творчество Волкова характеризуется высокой степенью рефлексии и вниманием к актуальной повестке. Художник демонстрирует чёткость концептуального мышления, сочетая профессиональную интеллигентность с гуманистическим подходом к музыкальному высказыванию. Его произведения отличает не только техническое мастерство, но и выраженная авторская доброжелательность. В музыке Волкова просматриваются композитор и человек, которые сливаются воедино. Слушая его сочинения, словно ведёшь диалог с автором: чутким собеседником, чувствующим биение времени, мыслящим кристально чисто и глубоко. Его нотные тексты пронизаны

национальной самобытностью и почвенностью. Произведения К. Волкова широко исполнялись – и, постоянно исполняются в Москве, других городах России и стран СНГ – а также – в Германии, США, Канаде, Италии и Испании, Чехии и Словакии, КНР, Южной Кореи и Болгарии, Польше и Великобритании.

«Большое внимание композитор уделяет музыке для русских народных инструментов. Так им написаны – четыре Сонаты и Сюита для баяна, Концерт для баяна и симфонического оркестра; «Пьесы педагогического репертуара для баяна и для аккордеона; Соната для альтовой домры и фортепиано (посвященная домристу Народному артисту РФ Анатолию Горобцову); «Псковская сюита» для балалайки и фортепиано (посвященная Заслуженному артисту РФ Андрею Горбачеву); Симфониетта для малого симфонического оркестра и двух аккордеонов. К Международному фестивалю-конкурсу «Молодые струны России» Кириллом Волковым был создан первый в репертуаре домристов Концерт для домры и симфонического оркестра. Произведение было блестяще исполнено Народным артистом РФ, профессором Вячеславом Кругловым и Московским оркестром под управлением Игоря Мокерова.

В последнее десятилетие им опубликован большой ряд произведений самых различных жанров – Соната №4 для баяна «По прочтении драматической поэмы Н. Гумилёва «Гондла»»; «Псковская сюита» для балалайки и фортепиано (на темы народных песен Псковщины); Каприччио для домры и фортепиано; «Поклон Томазо ди Челано» для виолончели и баяна; Сюита «Флоренция» для мандолины и фортепиано [10].

В центре наших рассуждений находится баянное наследие композитора, которое рассматривается как квинтэссенция его творческого метода, аккумулирующая ключевые идеи и образы, характерные для всей музыки художника. Для этого необходимо детально познакомиться с художественным миром мастера с учетом его личного восприятия, проанализировать тонкости драматургического построения произведений, специфику авторского стиля, а также установить интертекстуальные связи с литературными первоисточниками и историческими событиями, значимыми для формирования мировоззрения композитора.

«В 1960 – 1970-е годы развитие неофольклорных тенденций в музыкальном искусстве происходило в русле общекомпозиторских исканий того времени, характерных для представителей "новой волны" в отечественной музыке для которых обращение к фольклору стало, – как пишет Е.Г. Шевляков, – «знаком времени», одним из признаков музыкального и общедуховного обновления» [15]

В период 1970 – 1980-х годов в музыкальном искусстве обозначился вектор на обогащение образно-тематического диапазона. В этом контексте баян, продемонстрировавший значительный потенциал как инструмент с уникальными выразительными средствами, стал объектом пристального внимания крупнейших композиторов-современников. Знаковыми вехами этого процесса стали камерные опусы Вл. Золотарёва, С. Губайдулиной, С. Беринского, А. Кусякова, А. Тимошенко, И. Шамо, А. Репникова, В. Зубицкого, В. Семенова, Г. Банщикова, А. Холминова.

В современной российской музыкальной парадигме баянное искусство занимает прочные позиции. За исторически короткий период инструмент трансформировался из атрибута народно-бытовой культуры в полноценную единицу академического исполнительства. Ключевым фактором этой эволюции стало появление многотембрового готово-выборного баяна, аккордеона, что обеспечило принципиально новый уровень технической и художественной реализации музыкальных произведений, расширяющего арсенал художественных средств, открывающего новые горизонты выразительности, обогащающего образную палитру произведения.

Баян занимает особое место в творческой биографии композитора, являясь для него одним из наиболее значимых инструментов. Баян для К. Волкова – это больше, чем музыкальный инструмент; это его давняя и неизменная творческая любовь. По словам самого художника: «Я понял, что на баяне возможно всё, чего в основном хотелось: это и хоровая пластика, и интонирование тонкое, полифония, тембры… Я бы сказал, вокально-духовая природа, какая-то трепетность и тепло человеческое свойственны голосу этого инструмента» [2]. Одним из первых сочинений был написан Концерт для баяна и малого симфонического оркестра (1972), исполненный Эдуардом Митченко 14 апреля 1973 года (дирижер – Вероника Дударова). По сравнению с последующими баянными произведениями композитора здесь партия солиста имеет более традиционные черты, её фактура в основном раскрывает орнаментальные возможности инструмента и технический потенциал исполнителя.

К ведущим и репрезентативным сочинениям художника принадлежат произведения для баяна, написанные и посвящённые известнейшему российскому баянисту Ф.Р. Липсу. Благодаря их творческому тандему из-под пера композитора вышли в свет четыре Сонаты для баяна **(**Соната №1 для баяна (1976), Соната №2 для баяна «Опять над полем Куликовым» (1980), посвященная 600-летию Куликовской битвы**,** Соната №3 для баяна «Фольклорная» (1984), Соната №4 для баяна «Гондла» (2008). Все эти сонатные циклы опубликованы издательством «Музыка» в «Антологии литературы для баяна» под редакцией Ф. Липса (1995–2014), а также «Стихира Иоанна Грозного для виолончели и баяна».

В упомянутых выше сочинениях для баяна К. Волков ведёт сложный диалог с прошлым, вплетая дыхание фольклора в ткань актуального музыкального языка. Это не просто заимствование, а глубокое переосмысление народной души сквозь объектив профессионального мастерства. Фиксируется становление ранее не существовавших жанров, где фольклор – это уже не просто краска, сама суть, «генетический код», который диктует форму и определяет характер звучания произведения, а жанровая палитра пополняется неожиданными гранями. В связи с этим приведём высказывания самого композитора, где он размышляет о народной музыке: «Многообразие стилей, жанров, средств и приёмов, существующих в народной музыке, вызывают к жизни стилевое и жанровое многообразие способов её отражения» [4, с.18]. Высказанная мысль К. Волкова находит прямое отражение в его книгах, музыкальных опусах, где отчетливо прослеживается глубокая связь с народной культурой как основой, стилевой константой его творчества.

В 2011 году состоялась премьера эпохального и легендарного диптиха «Складень» для баяна и органа в Большом зале Российской академии музыки имени Гнесиных**.** Произведение посвящено святым равноапостольным Кириллу и Мефодию. Эксплицирующие инновационные пласты образной выразительности в этом опусе, озаряют творчество Волкова новыми, яркими гранями художественной мысли. Многослойная семантика Диптиха обнаруживает структурное сходство с ритуальной драматургией, сложная образная архитектоника отсылает нас к принципам организации сакральных обрядов. Первыми исполнителями данного произведения стали Михаил Бурлаков (баян) и Светлана Фурник (орган).

«Новая модификация баяна с выборной левой клавиатурой, – отмечает А.Е. Лебедев, – широкого диапазона в сочетании с глубоким полнозвучным басовым регистром, с комплексом различных тембров и голосов звучания (от 1-го, до 4-х - 5-ти), обладает способами более рельефной передачи развитого полифонического многоголосия, так характерного для русской песенности [8]. Данная конструкция мехо-духового инструмента позволяет использовать антифонный принцип взаимодействия партий правой и левой рук.

Этот метод, типичный для творчества К. Волкова, А. Холминова и А. Кусякова, опирается на технику, широко распространенную в народном исполнительстве.

В произведениях К. Волкова баян выходит за рамки привычного звучания, превращаясь в инструмент-оркестр. Семантика колокольных перезвонов воплощается через смелые темброво-регистровые эксперименты, которые в своих произведениях применяли Вл. Золотарёв, А. Холминов, В. Белошицкий, А. Бызов, А. Кусяков. Его мастерский приём использовать регистровые краски для достижения стереофонического эффекта стало настоящим открытием, подарившим баяну новое, объёмное измерение, целый музыкальный космос. «Он раскрыл, – отмечает Т.Н. Красникова, – новую музыкальную лексику инструмента, обращаясь к пространственной технике письма, близкой по своей природе древним обрядово-ритуальным пластам фольклора» [7].

Музыка Кирилла Волкова предназначенная для баяна немыслима без народных корней – это визитная карточка композитора. Многими исследователями считается, что Волков – это яркий представитель "новой фольклорной волны" второй половины XX века. В его произведениях традиции прошлого не просто цитируются, а становятся живым импульсом, который наполняет современную музыку особой энергией и глубинными смыслами. Сам Волков подчёркивал: «Я композитор национальный в широком смысле слова. Не мыслю себя вне связи со всей русской культурой... Я часто обращаюсь к фольклору (не только русскому, но и других народов мира), и это для меня поле для переосмысления традиций» [4]. Приведём слова учителя К. Волкова по консерватории – А.И. Хачатуряна, который на заре его карьеры как-то в разговоре с музыковедом М.Г. Арутюняном сказал такие слова: «Кирилл Волков – очень русский, очень современный, очень народный композитор» [14, с. 116]. «Поскольку национальные основы творчества были стержнем педагогическим кредо Хачатуряна. Его методом в преподавании композиции было важно повернуть студента к истокам, обратить внимание на родной фольклор» [3, с. 87-88].

Сквозь призму модернизма XX века в музыкальном искусстве проступила подлинная самобытность древних распевов. Это открытие позволило композитору не просто обратиться к истокам, но и вдохнуть в баянное звучание энергию звонной техники, гусельных переборов, знаменных распевов (возрождающих традиции М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева и С.В. Рахманинова), авангарда, мастерски соединив архаику с сонористическими экспериментами, алеаторикой и додекафонной строгостью.

Музыкальные полотна автора для баяна стали смелым композиторским шагом по слиянию архаики и современности. В связи с этим интересно высказывание К.Е. Волкова из книги «Слово о музыке» о С.С. Прокофьеве: «Его талант и его национальная закваска никогда не давали ему поставить поиск формы выше постижения сути, что вероятно, и отличает истинного художника. Наиболее национальное ценное проявляется именно в его собственном, авторском материале, то есть стройная система народной культуры присутствует не вне, а в глубине души художника…» [4].

Поэтому при всём многообразии преломлений национального фольклора в творческом поиске К. Волков мы отмечаем, как он ловко переосмысляет народные традиции, вплетая их в сложную ткань академического письма. Работая с фольклором, композитор использует разные подходы: прямое цитирование, когда включает в свои сочинения подлинные народные мелодии; цитирование элементов жанров, опираясь на характерные интонации, ритмы и формы, например, на былинный сказ или плач; моделирование в фольклорном стиле. Подчас без прямого цитирования композитор создаёт музыкальный материал, стилизованный под народные истоки. «В творчестве Волкова взаимодействуют и становятся частью авторского стиля такие фольклорные пласты, как:

знаменный распев, духовный стих, народная песня и танец, былинный эпос, причет, частушка, речитация, заклички, частоговорки» [6].

В его опусах фольклор не просто «звучит» – он диктует структуру произведения, задаёт его стиль, тон и рождает совершенно новые жанровые формы, превращая народное наследие в живой, развивающийся язык современной музыки.

Фольклорные истоки ярко проявились в сонатном творчестве К. Волкова. Драматургическая основа Сонаты №1 для баяна раскрывается через её III-ю часть, где композитор цитирует подлинную народную песню «Что же ты, рябинушка» из сборника И.Л. Земцовского «Угличские народные песни» [5, с.6]. Автор бережно сохраняет каждую интонацию оригинала, практически не изменяя её, поскольку именно эта мелодия несёт главную смысловую нагрузку. Известная в России в разных вариантах баллада о дочке-птице, чьё семейно-бытовое содержание часто граничит со свадебной тематикой, здесь предстаёт перед нами в трагическом ключе. В ней звучат мотивы горькой судьбы, разлуки девушки с родным домом и матерью, тяжёлого положения среди чужих людей, где «отец с матерью без вины винят», и тоски по возвращению в родительское гнёздышко: «Вспоила, вскормила, да не выучила, / Неучёну девицу замуж выдала, / В чужу дальну сторону, незнакомую/. Именно этот образный фундамент формирует художественную концепцию всего произведения: путь от плача-причитания к свадебной мажорной песне (центральному эпизоду) и драматическому финалу, объединяющему оба жанра воедино. Ключевым выразительным композиторским решением здесь становится политональность, укоренённая в традициях свадебного фольклора. Для этого жанра свойственна одновременная передача плача невесты и напева подруг. Композитор К. Волков обращается к подобному приёму, реализуя антифонное столкновение мелодий, которое благодаря инструментальной фактуре обретает насыщенное и красочное звуковое воплощение. В связи с этим М.С. Бурлаков отмечает, что «…преломление в музыке Волкова обрядовых жанров глубинного фольклора, в частности причитаний и плачей, видится созвучным культурно-историческому контексту XX столетия, эмоциональной гиперэкспресии, порождённой различного рода потрясениями. В музыкально-языковой плоскости – это принцип сквозного развития, полиладовость, гармоническая и метрическая неопределённость, микротематизм, полифония пластов, изоритмия…» [2].

В Сонате № 2 «Опять над полем Куликовым» тенденция к программности проявилась ещё ярче и отчётливее. Эта программность обладает уникальной природой: она проистекает не из визуальной выразительности, а из формирования психологического портрета и размышлений о человеческом существовании на земле, связывающем эпохи прошлого, настоящего и будущего. Произведение автор претворяет эпиграфом с определённым смысловым подтекстом из поэтических строк А. Блока, который глубоко психологичен и трагичен:

«Мы, сам друг, над степью в полночь стали:
Не вернуться, не взглянуть назад.
За Непрядвой лебеди кричали,
И опять, опять они кричат...».

В этом плане особо показательна I-ая часть цикла, которая начинается эпическим проведением темы, основанной на элементах знаменного распева. Музыка этого мистериального цикла выдержана в характере старинных песнопений, с преобладанием распевного былинного сказывания. События связаны с известной исторической правдой, которая высвечивает мотивы встречи князя Дмитрия Донского, посетившего Преподобного Сергия Радонежского в Троицком монастыре 16 августа 1380 года**,** перед Куликовской битвой (именуемой Мамаевым**,** или Донским побоищем). Известно, что князь Дмитрий Иванович просил перед битвой благословения у Игумена земли Русской. Вся тематическая

ткань I-ой части произведения представляет собой органическое развёртывание единого интонационного ядра – знаменного распева. Генетическая связь последнего с традицией былинного эпоса (на примере гимна «С нами Бог», напев былины «Оника-воин» [12, №36], знаменный напев 2-го гласа – молитва к Господу – псалом «Господи воззвах») [13, №7], детерминирует процесс формирования новых тематических элементов, обеспечивая монолитность музыкальной формы. Кульминация II-ой части цикла в процессе создания: торжественна и могуча, проходит в аккордовой подаче натурального лада, возвращается звучание знаменного распева, олицетворяющего народную стойкость и великое мужество Руси. Резкий обрыв терпкого, тревожного диссонанса в финале части открывает путь новой теме. В ней оживает многогранный лик русской женщины: в этих звуках слышится и её несломленная воля, и благородная сдержанность, и та особая, примиряющая кротость, что дарует покой.

Согласно исследованиям она не имеет подлинника, но по своему мелодическому складу – (одностороннее опевание квинтового тона), – обобщает множество подобных фольклорных напевов, вызывая внутренне согласие, аналогично тому, которое рождается при созерцании нами Богородичного образа. Так Русь-матушка обращается к своим сыновьям, к тем, кто уже почил, и тем, кто еще жив.

В Сонате № 3 с названием «Фольклорная» заключён яркий и неповторимый стиль К. Волкова и чётко определена образная концепция. В ней зримо проступает его типология музыкальной картины мира. Само наименование «фольклорная» говорит не только о том, что автор создал уникальный материал, созвучный народному творчеству, но и о том, что этот стилистический подход стал основой для постижения действительности. Позиция художника проявлена достаточно ясно в известном высказывании: «Мы ни в коей мере не должны и не можем относиться к нашему музыкальному прошлому, к нашим истокам, как к музейным древностям. Для нас это – живое древо, дающее новые, могучие зеленые побеги» [4, с.8]. Наделяя Сонату №3 эпитетом «фольклорной», автор цикла, без сомнения, имел в виду два ключевых измерения ценности подлинного этнографического материала: применение народных мелодий в качестве образца для тематического развития и интерпретацию их образной идеи. В этом сочинении художник продолжает традиции русской школы, в частности М.П. Мусоргского, – претворение речевого интонирования в инструментальном тематизме. Композитора интересует не сама архаика как таковая, а, напротив, реалии сегодняшнего дня, эмоциональное состояние нашего современника, его судьбы, отражённой в данном произведении. Прелюдия, с которой начинается Соната №3 – это, по сути, эпиграф, несущий в себе обобщённый смысл бытия, подлинную философию жизни, которая рассказывает повесть о русской женской доле, о русской земле. Во II-ой части цикла доминирует стихия женского, лирико-драматического начала, где основным смысловым элементом выступает жанр плача. Однако его использование имеет особенный характер. В отличие от исконно фольклорного речитативного причёта (полустихотворного плача), «волковская» тема, сохраняя базовые интонации, она исполнена в песенной форме: характерной для плача-причёта и решено в традиционной для композитора манере свободной ритмической и интонационной трансформации фольклорного первоисточника. Здесь мы имеем дело с переинтонированием подлинно фольклорного материала. И вновь соприкасаемся с неподражаемым авторским стилевым решением, в котором инструментальное изложение материала напоминает отчётливую выразительную человеческую речь. Развивая материал в III-й части, композитор включает известную песню бурлаков «Эй, ухнем» в структуру своего музыкального материала, но делает это не механически, а творчески перерабатывая, органично переплавляя фольклорный материал в профессиональную композицию. Фольклорная природа этой трудовой темы заметна и в выкриках, и возгласах, которые её сопровождают. Для трудовых песен они типичны из-за

диссонирующего построения, особого ритмического рисунка и последовательного уплотнения фактуры.

Отметим, что в этом опусе К. Волков продолжает традиции И.Ф. Стравинского, что подтверждается использованием и применением излюбленных типов музыкального тематизма и методов развития, особом вкусе к тщательной дифференциации баянных тембров (регистров). «Цитирование подлинников довольно быстро превращается в интонационную работу на их основе. Между цитатой и не цитатой исчезает определённая граница» [9, с.197]. Вместе со Стравинским ему близка природа народного инструментализма. И здесь баян как оркестр в полной мере соответствует данным стилистическим запросам автора, позволяя реализовать весь спектр указанных стилистических предпочтений, являясь универсальным художественным решением.

Соната №4 для баяна «Гондла» (2008). Написана по прочтении драматической поэмы Николая Гумилёва «Гондла». В трёхчастной сонате звучат темы старых ирландских, скандинавских и английских песен. Этот цикл необычен по своей композиторской интерпретации. Художнику ярко удаётся передать внутреннюю борьбу героя с окружающим его миром и с самим собой. «Не надо забывать, что Гондла – христианин. Этой верой он желает окрестить языческую Исландию» [16]. «В музыке сонаты отразилось ключевое для поэмы противостояние двух начал: языческого (жёсткого, агрессивного, колдовского) и христианского (выраженного через хоральность и псалмодирование)» [11, с. 50–69]. И далее: «Также подробно разбираются конкретные музыкальные приёмы: в первой части обнаружены реминисценции григорианского хорала и параллельного органума, а «Песня о любви» (тема Е) из второй части напоминает эпическую песню рыцарской эпохи. «В целом можно утверждать, что в данном опусе происходит «вторичное» воспроизведение литературного сюжета в музыке, его адаптация и даже пересоздание в новом эстетическом объекте» [11]. Первоначальное балетное предназначение Сонаты №4 предопределило её специфическую образную структуру: музыка пронизана иллюстративностью, а тематический материал обнаруживает явные признаки программности. В развитии материала I-ой части «Гондлы» композитор использует образец первой в истории музыки полифонического жанра – параллельный органум, движение параллельными квинтами, которые были свойственны ещё раннему Средневековью. Подобное авторское решение создает суровый и архаичный колорит звучанию музыкальной ткани. Помня, что Кирилл Волков является ещё и талантливым оперным композитором-драматургом, которому подвластны все жанровые особенности музыкально-сценических произведений, в Сонате №4 для баяна ему удалось красочно, по театральному передать эмоциональное состояние главного героя, проиллюстрировав фрагменты литературного произведения Н. Гумилёва «Гондла».

«Стихира Иоанна Грозного для виолончели и баяна» посвящена дуэту: Ф. Липс – В. Тонха. Это сочинение убедительно демонстрирует православный подход к воплощению сакральных образов Руси. Стихира представляет собой жанр византийско-славянской гимнографии, объединяющий поэтическое и музыкальное начала. Термин зафиксирован в источниках с XI столетия. Традиционно стихиры классифицируются по способу интонирования: на основе канонических мелодических моделей («подобны») или оригинальных авторских напевов («самогласны»). В процессе адаптации византийского наследия Русская православная церковь трансформировала жанр в соответствии с особенностями русского языка. Влияние этой традиции прослеживается в творчестве К. Волкова, который при создании собственного сочинения опирался на глубокое изучение древнерусских церковных распевов. В основе произведения лежит духовный стих «Ангелы в небе», мелодически родственный белорусской народной песне «Перепёлочка». Драматургия сочинения строится на постепенном нарастании экспрессии: от молитвенной

сосредоточенности в начале к мощной эмоциональной кульминации, за которой следует умиротворённый финал, возвращающий слушателя к исходной теме. В «Стихире» композитор переосмысляет традиции православного богослужебного пения, привнося в них индивидуальное авторское видение и повышенную эмоциональную выразительность.

Для современного слушателя мелодическая основа произведения скорее отсылает нас к фольклорной "Перепёлочке", нежели к литургической традиции. В "Стихире" это порождает уникальный синтез: молитвенное состояние обретает черты народной искренности, где индивидуальное духовное переживание становится выражением коллективного народного сознания. Стилистика сочинения тяготеет к архаике: музыкальная ткань строится на речитации, диатонических ладах и изобретательной метроритмической гибкости музыкальной ткани. Условность тактовой сетки, подчёркнутая пунктирными чертами, преобладание несимметричных ритмических фигур придают произведению особую свободу дыхания, ощущение храмовой прозрачности, духовной ясности.

В основе композиторской техники лежит принцип попевочного развёртывания музыкальной ткани, дополненный активным использованием полифонических форм, включая канонические имитации. Инструментальное письмо характеризуется синтезом кантиленности и речевой интонационности. Драматургический конфликт формируется на противопоставлении: партия баяна воплощает объективное, внеличностное начало, тогда как виолончель становится носителем субъективного, эмоционально нестабильного «Я». Виолончельная партия насыщена экспрессивными хроматизмами, подчёркивающими её психологическую остроту и глубину. Баян в этом произведении звучит почти как духовный хор – особенно там, где аккордовая ткань становится более насыщенной и плотной. Композитор мастерски «вписывает» мехо-духовой инструмент в вокальный диапазон, делая акцент на глубоких, бархатистых тембрах, напоминающих звучание суровых мужских голосов. В Стихире широко проявлены полифонические возможности мехо-духового инструмента – баяна. При этом задействованы разные части диапазона инструмента от глубоких рокочущих басов до верхнего прозрачного регистра. В произведении рождается особое музыкальное пространство посредством тесситурного разрыва, который часто образуется между далёкими звучащими голосами.

Таким образом, мы подошли к выводу, что исследование произведений для баяна К.Е. Волкова позволяет констатировать закономерное усиление интереса к фольклорным истокам на протяжении всего его творческого пути.

«С творчеством Кирилла Волкова в современную музыку вошло особое мирочувствование, соединившее в себе седую древность и современный патриотизм. Композитор верен отечественной системе ценностей. В ряду которых, – интерес к родной русской истории, обращённость к древнему канону, проникновение в мир души человека» [3, с.57].

В каждом музыкальном опусе Кирилл Волков оставляет частицу собственной души. Волков – композитор, чья музыка является прямым отражением его внутреннего мира. В каждой ноте, каждой интонации художника слышится голос автора – глубоко человечного и доброжелательного творца. Творчество Кирилла Волкова – это диалог классических традиций и современного музыкального языка. Сочетая в себе эмоциональную глубину и строгую сдержанность, он остаётся верен своей главной теме: любви к Родине, осмыслению русской души. Он гражданин и поистине национальный композитор. В его музыке отчётливо читается личность автора – человека, искренне преданного своей стране и её русскому культурному коду.

Обращение композиторов к фольклорным истокам и духовным традициям – общемировая практика. Однако сегодня особую значимость приобретает вопрос авторской

интерпретации этих пластов. Наиболее одарённые современные авторы успешно синтезируют личное творческое видение с универсальными культурными кодами, открывая новые грани традиционного музыкального мышления. Стремясь к диалогу с аудиторией, композиторы выбирают близкие и понятные слушателю темы, воплощая их через доступные художественные средства. Таким образом, органичное сочетание фольклора и актуального музыкального языка становится фундаментом для формирования демократичного и подлинного искусства.

Среди тех, кто претворил народное искусство и классические каноны своеобразно, ярко, многопланово следует назвать нашего современника – самобытного и уникального композитора Кирилла Волкова, в чьём творчестве все эти элементы стали художественной константой собственного стиля. Он живёт в одном ритме с обществом, пропуская через себя наши заботы и радости, обладая редким даром видеть мир во всём богатстве его красок и противоречий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурлаков М.С. Кирилл Волков: «Некоторые интонации или народные темы определяли основное настроение целого отрезка моей жизни…» (интервью с композитором) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – М., 2023. № 4. – С. 10-32. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://uz.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2023/12/010-32.pdf (дата обращения: 25.07.2026).
2. Бурлаков М.С. Кирилл Волков: стилевые особенности творчества и вопросы периодизации / М.С. Бурлаков // Искусство, наука, практика / № 2(50) 2025. – С. 34. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://91697d95-2e37-4778-9bb0-2ab7f8e0b662.selstorage.ru/f41449eb-1793-4e1b-b4d4-f974cb3633e7.pdf (дата обращения: 15.06.2026).
3. Волков К.Е. Маятник времени / сост.: К. Волков, М. Велихова. – М.: Композитор. 2008. – С.19. – 136 с.
4. Волков К.Е. Слово о музыке. – М.: Сов. композитор, 1991, С.18. – 62 с.
5. Земцовский И.Л. Угличские народные песни / Ред.-сост. И.Л. Земцовский. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 6. – 288с.
6. Красникова Т.Н, Дмитриева Н.Г. Поющее сердце / Т. Красникова, Н. Дмитриева // Волков К.Е. Маятник времени – М.: Композитор. 2008. – С. 57. – 136 с.
7. Красникова Т.Н. Творчество Кирилла Волкова в аспекте взаимодействия понятий «фольклор и стиль» / Т.Н. Красильникова // Учёные записки РАМ имени Гнесиных» в 2023 году (выпуск №2 (45). – С. 26–31. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://uz.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2023/02/26-rus.pdf (дата обращения: 30.08.2026).
8. Лебедев А.Е. Фольклорные истоки в музыке Кирилла Волкова для баяна. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vuzdoc.ru/185167/kultura/folklornye_istoki_muzyke_kirilla_volkova_baya (дата обращения: 11.06.2026)
9. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. – 328 с.
10. Союз композиторов России – Всероссийская общественная организация. Кирилл Евгеньевич Волков. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.unioncomposers.ru/composer/view/?id=452 (дата обращения: 15.08.2026).
11. Поздеев Н.В., Екименко Т.С. Рецепция поэмы „Гондла“ Николая Гумилёва в Сонате № 4 для баяна Кирилла Волкова» / Н.В. Поздеев, Т.С. Екименко Музыкальный журнал Европейского Севера, 2022, № 1 (29). С. 50–69.

12. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М.: Сов. композитор, 1971. – 623 с.
13. Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. – Л.: Музыка, 1971. – 354 с.
14. Хачатурян А.И. Письма. – Ереван, 1983. – С.116. – 234 с.
15. Шевляков Е.Г. Новая фольклорная волна // История отечественной музыки второй половины XX века/ отв. Ред. Т. Левая, СПб., 2005. – С. 76-92.
16. Щетникова, М. О. Драматическая поэма Н. Гумилева "Гондла" в музыкальной интерпретации К. Волкова (Соната №4 для баяна) / М. О. Щетникова // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы XVII и XVIII Всероссийских научно-практических конференций, посвященных памяти Алексея Федоровича Лосева, Москва, 23–25 ноября 2016 года. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью Агентство "Литера", 2017. – С. 248-254.

Хань Юй
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена»
e-mail: 1010572021@qq.com

Han Yu
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ТРОЙНОГО КОНЦЕРТА ТАНЬ ДУНА «ВОСКРЕШЕНИЕ»

Аннотация. Тройной концерт «Воскрешение» Тань Дуна подводит итог двенадцатилетнему циклу его музыкальных произведений на тему ушу. Созданный к двухсотлетию со дня рождения Рихарда Вагнера, он перенимает принципы сквозного драматургического повествования и сквозных лейтмотивов, опираясь на китайскую культуру ушу и восточную философию природы. Композитор отходит от канонической структуры западного концерта, применяет одночастную циклически-вариативную форму со сквозным мотивом воды. С помощью равноправного диалога трёх солирующих инструментов, полифонического монтажа кинематографических тем и спирального развития мелодий происходит переосмысление исходного музыкального материала. В произведении сочетаются традиционные китайские звуковые образы гуциня, народные плачевные интонации, ритмы древних обрядов вместе с современными ритмическими элементами и нетрадиционными исполнительскими приёмами. Фортепиано, скрипка и виолончель олицетворяют трёх трагических женских персонажей; противостояние, переплетение и примирение голосов раскрывают идею искупления и возрождения. Данная работа наглядно отражает художественную эволюцию Тань Дуна от кинематографической музыки к самостоятельной инструментальной композиции. Она сочетает глубокое национальное содержание, современные черты и широкий международный взгляд, являясь важным ориентиром для современного межкультурного инструментального творчества。

Ключевые слова：Тань Дун; «Воскрешение»; синтез Востока и Запада; полифония; восточная эстетика.

ARTISTIC ANALYSIS OF TAN DUN'S TRIPLE-CONCERTO RESURRECTION

Abstract. Tan Dun's triple-concerto Resurrection concludes his twelve-year-long creative output themed on wuxia. Composed to mark the 200th anniversary of Richard Wagner's birth, it draws on Wagner's concepts of continuous dramatic narration and recurring leitmotifs, while rooting itself in Chinese wuxia culture and Eastern natural philosophy. Breaking the fixed-movement framework of traditional Western concertos, the work adopts a single-movement cyclic-variational narrative structure, with water as its core unifying imagery.

Through equal dialogue among the three solo instruments, polyphonic montage of pre-existing film-music themes, and spiral-shaped melodic development, the composer reconstructs original film-soundtrack materials. It integrates indigenous musical elements such as guqin timbres, folk lament intonations and ritual percussion rhythms, alongside modern popular rhythms and diverse special performing techniques. Piano, violin and cello symbolize three tragic female figures respectively; confrontation, interweaving and reconciliation among voice-parts

convey the core idea of redemption and rebirth.

This piece clearly reflects Tan Dun's artistic transition from film scoring to independent instrumental composition. Balancing profound national connotations, distinct contemporary characteristics and broad international vision, it offers valuable references for modern cross-cultural instrumental writing.

Keywords: Tan Dun; Resurrection Triple-Concerto; East-West integration; polyphonic techniques; Eastern aesthetics.

Тань Дун – один из наиболее известных современных китайских композиторов международного масштаба. В центре его творческой концепции всегда находится «культурный диалог». Он стремится сочетать традиционную китайскую эстетику, натурфилософию и строгую западную симфоническую композиторскую систему. Тройной концерт «Воскрешение», созданный им в 2013 году, является вершиной и итогом его музыкальных произведений, посвящённых миру боевых искусств, а также знаковым сочинением, отражающим интернационализацию, академизацию и драматизацию современной китайской симфонической музыки. Камерная версия также сохраняет первоначальный художественный уровень и авторский замысел, наследует три основные музыкальные темы. Это позволяет демонстрировать очарование музыки в стиле ушу в условиях концертного исполнения и подчёркивает столкновение и синтез художественных традиций Востока и Запада. Произведение написано к 200-летию со дня рождения немецкого композитора Рихарда Вагнера. Композитор перенимает вагнеровские принципы музыкальной драмы: сквозное повествование, лейтмотивы и эпическая драматическая структура [2]. Вагнер объединяет четыре самостоятельные оперы цикла «Кольцо нибелунга» при помощи музыкальных переходов, тематических материалов и лейтмотивов. А в цикле «Ушу» Тань Дун насквозь проводит темы воды, огня, меча, женских образов и героев [4]. При этом творчество глубоко укоренено в контексте китайской культуры боевых искусств, обеспечивая органическое слияние западного классического жанра концерта и восточной гуманистической мысли.

Основа тройного концерта «Воскрешение» заложена в цикле «Трилогия боевых искусств», над которым Тань Дун работал двенадцать лет. Ранее композитор создал самостоятельные концерты по мотивам трёх фильмов о боевых искусствах: скрипичный концерт передаёт образ одинокого рыцаря Фэй Сюэ из фильма «Герой», виолончельный – переживания Юй Цзяолун из картины «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», а фортепианный – страсти и сдержанность Ваньэрь из «Ночного пира». В сюжетах всех трёх кинолент героини встречают трагический конец, становясь символом неразрешённой драмы киноискусства. Под влиянием глубокого гуманистического сопереживания Тань Дун вынашивает замысел «спасти души средствами музыки». Он решает выйти за рамки предопределённого кинематографического финала и позволить трём погибшим художественным образам встретиться, примириться и обрести возрождение в симфонической музыке. Таким образом, он объединяет фортепиано, скрипку и виолончель, заставляя темы этих трёх инструментов – олицетворяющих трёх главных героинь – накладываться друг на друга и развиваться средствами полифонии. От древних времён до современности так рождается трио «Воскрешение», которое выражает воскрешение трёх прекрасных человеческих судеб и любовных переживаний. В этом и заключается основная идея, давшая название произведению.

С точки зрения структуры и композиторских приёмов, тройной концерт «Воскрешение» преодолевает традиции западного классического концерта. Отказываясь от фиксированной трёхчастной формы и логики сонатного аллегро с доминированием одного солирующего инструмента, Тань Дун новаторски применяет архитектуру трёх

равноправных солирующих инструментов – фортепиано, скрипки и виолончели, создавая цельную одночастную повествовательную симфоническую структуру. Произведение построено по четырёхэтапной повествовательной схеме: «введение – последовательное изложение тем – полифоническое развитие – возвышенная кода». Общая длительность сочинения составляет около тринадцати минут, его композиция отличается компактностью и связностью, эмоциональное напряжение нарастает постепенно.

В начале произведения структурной основой всего сочинения становятся постоянная пульсация баса и мотив воды. Три солирующих инструмента создают воздушную, философскую атмосферу Востока. В средней части отбрасывается традиционный сонатный принцип противопоставления главной и побочной партий; поочерёдно излагаются три тематических образа героинь, причём виолончель, скрипка и фортепиано несут каждый свою самостоятельную повествовательную музыкальную роль.

Главное новаторство работы проявляется в разработке. Используя приём полифонического развития тем из разных произведений, композитор накладывает по вертикали кинематографические темы трёх фильмов, отличающиеся стилем и тональностью. Отказываясь от монологического мелодического повествования, он средствами многоголосия моделирует переплетение и перерождение человеческих судеб, осуществляя художественное возвышение кинематографической музыки до уровня чисто симфонического творчества. По сравнению с ранними ушу-саундтреками, в данном сочинении ослаблено сюжетное повествование, усилены эксперименты со звуковыми тембрами и полифоническое мышление, широко используются современные исполнительские приёмы, что значительно расширяет выразительные возможности национальной симфонической музыки. В коде все конфликты исчерпываются, музыка возвращается к начальному мотиву воды, замыкая эстетический круг от трагического высказывания к воскрешению жизни.

С точки зрения принципов мелодического развития сочинение резко отличается от западной классической музыки. В западной музыке, как правило, разделы завершаются упорядоченными фразами и чёткими каденциями, демонстрируя устоявшуюся структуру и замкнутую логику. Опираясь на восточную эстетику, Тань Дун применяет спиральный принцип развития тем и общую циклически-вариативную форму, соответствующую представлениям Востока о текучем, непрерывном времени. Мелодика «Воскрешения» обладает нелинейными чертами построения, нарушая западные канонические логические схемы: при помощи лаконичных звуковых оборотов создаётся широкое образное пространство. Основные темы постоянно трансформируются, порождают новые производные варианты и перестраиваются при переходе из одного голоса в другой. Композитор не стремится к замкнутым каденциям, темы непрерывно развиваются и видоизменяются в циклическом движении, отражая свободную текучую красоту принципа «подражание природе».

В трио «Воскрешение» мелодии заимствуют многое из тембровых особенностей традиционной китайской народной музыки. Композитор искусно имитирует характерные скользящие звуки гуциня, благодаря чему мелодическая линия течет плавно и протяжно, поднимаясь и опускаясь естественно, словно человеческое дыхание. Кроме того, он перенял интонации скорбного плача из народных театральных представлений и с помощью микротоновых отклонений тщательно передает чувства обиды и печали, скрытые в душе героинь. Помимо этого, в произведение включены элементы импровизации: исполнители могут свободно раскрывать художественный образ, следуя развитию музыкальной линии. Такой подход предоставляет музыкантам широкое пространство для вторичного творчества, но одновременно предъявляет высокие требования к слаженности трех солистов — их взаимное понимание и синхронность необходимы для полного раскрытия художественной

прелести произведения.

Одновременно произведение отходит от монологического мелодического повествования. С помощью приёма полифонического монтажа тем из сторонних сочинений классические темы трёх фильмов об ушу накладываются по вертикали. Переплетение многоголосных линий служит метафорой пересечения и перерождения человеческих судеб. Таким образом ослабляется зависимость музыки от визуального кинематографического ряда и усиливается ориентация на современные тембровые эксперименты. В 43-м такте новаторски вводятся ритмические элементы хип-хопа и рока, между солирующими инструментами и оркестром возникает напряжённое контрастное взаимодействие. На фоне глубокой восточной поэтики появляются черты современной популярной музыки, обогащающие многоплановость и выразительность произведения. В итоге реализуются новаторские тенденции современного композиторского творчества: модернизация национального музыкального материала, синтез восточных и западных форм, поэтизация повествовательной музыки.

Наиболее значительным художественным прорывом этого произведения является его текстурная композиция. Тан Дун широко использует полифонию, разворачивая, переплетая, сталкивая и отражая три независимые темы – скрипку, виолончель и фортепиано – параллельно. Эти три мотива соответствуют трем различным чертам характера и судьбам: мелодия скрипки яркая и резкая, воплощающая рыцарство и чистую одержимость; мелодия виолончели глубокая и мелодичная, охватывающая мирские перипетии и нежную борьбу; а мелодия фортепиано тяжелая и драматичная, интерпретирующая идеи стремления к власти и тяжкое терпение человечества. Три мелодии иногда перекрываются и сливаются, символизируя встречу судеб; иногда они сталкиваются и конфликтуют, выражая внутренние противоречия и боль персонажей; а иногда они молчат, создавая созерцательную атмосферу после трагедии. Этот полифонический драматический конфликт заимствует элементы из повествовательной логики вагнеровских музыкальных драм, позволяя инструментам заменять собственные вокальные партии персонажей, завершая их драматургическое развитие и историческое повествование.

В области тембровых решений произведение продолжает знаковую для Тань Дуна идею использования естественных звуков и отходит от канонических приёмов исполнения классической симфонической музыки. В концерте активно применяются нетрадиционные способы игры: постукивание по корпусу инструментов, особые приёмы владения смычком, игра с сурдиной, имитация шума воды.[1, p. 109] Это стирает границы между академической музыкой, народными напевами и современным экспериментальным искусством. Симфонический оркестр выступает не просто аккомпаниатором, а равноправным участником драматического действия. Он то создаёт фон и поддерживает эмоции солистов, то вступает с ними в противоборство, формируя напряжённую, гибкую симфоническую драматургию.

Что касается новаторства в области тембра, произведение продолжает фирменную композиторскую концепцию Тань Дуна, связанную с естественными звуками природы, также отходя от канонов традиционного симфонического исполнительства. В данном произведении фортепиано выходит за рамки традиционной роли в концерте, где оно ограничивается только гармонической основой и ритмической поддержкой. Оно превращается в полноценную самостоятельную музыкальную фигуру, ведущую многостороннее противостояние и диалог со скрипкой и виолончелью. По мере смены тональностей фортепиано, с одной стороны, создаёт гармонические краски и усиливает драматическое напряжение, а с другой – выполняет функцию связующего звена между отдельными музыкальными разделами. Для исполнителя важно учитывать особенности тонального языка как восточной, так и западной композиторской школы, выражая

собственное понимание эстетического содержания сочинения. Смена тональности – это не просто смена звуковысотной системы, но и переход между различными внутренними эмоциональными состояниями. Исполнитель должен с помощью подходящих интервальных соотношений создавать новые художественные образы, осознавая эмоциональное значение каждой тональности и поддерживая общее музыкальное выражение во взаимодействии с другими голосами.

Что касается темповой организации, произведение «Воскрешение» использует разнообразные темпы исполнения, уделяя особое внимание повествовательной функции музыки. Благодаря сменам темпов создается характерная для восточноазиатской эстетики художественная атмосфера, передающая тонкие эмоциональные переживания, что придает работе ярко выраженные черты восточного искусства. В целом пьеса имеет пять установленных темпов: четвертная нота равна 55, 65, 75, 96 и 100 ударам в минуту, при этом наибольшую долю занимают отрывки с темпами 96 и 100 ударов в минуту. Помимо четкого деления на общие темпы, композитор прописал тонкие нюансы темповых изменений в завершения фраз, переходы между разделами и даже внутри отдельных голосов некоторых эпизодов, благодаря чему эмоциональное развитие музыки приобретает многослойность.

Камерная версия «Воскрешения» создает драматическое напряжение за счет лаконичных динамических оттенков. По сравнению с симфонической редакцией она имеет более сжатый инструментальный состав, ее звучание более интимное и сдержанное, но при этом несет более глубокое философско-символическое содержание. Диапазон динамических градаций в произведении очень широк — от крайне тихого ppp до чрезвычайно громкого fff. Контраст между внезапной паузой и мощным взрывом звучания порождает драматический конфликт, отсылая к дзен-буддийской идее внезапного просветления, которое напрямую затрагивает слушателя и ломает привычные стереотипы музыкального восприятия. Отдельные ноты меняют свою тембровую окраску в зависимости от силы звучания, их плавное нарастание и ослабление наполнены богатым эмоциональным напряжением, что соответствует дзеновскому принципу «одно есть всё». [1, p. 119] Сочетание нерегулярных акцентов и мягкой лирической мелодии отражает внутренний драматический конфликт персонажей, демонстрируя противостояние светлых надежд и суровой реальности судьбы.

С точки зрения выразительности фортепианного исполнения:В Тройном концерте «Воскрешение» фортепиано соответствует Ванъэр, персонажу из «Банкета».Этот персонаж погружён в сложные политические интриги и эмоциональные переживания: он сочетает сдержанность и внутреннюю страсть, что порождает глубокий внутренний конфликт. Благодаря этой особенности образа появление фортепианной темы сразу изменяет общую музыкальную атмосферу и значительно усиливает драматическое напряжение. В полифонической ткани, где переплетаются три мелодические линии, фортепиано часто первым нарушает равновесие голосов, создаёт эмоциональные колебания и последовательно развивает музыкальные противоречия, становясь главной движущей силой повествования и эмоционального развития всего произведения.

Одновременно фортепиано выполняет важную функцию связующего и уравновешивающего элемента в звуковой структуре сочинения. Благодаря широкому диапазону и богатым гармоническим краскам, при частых модуляциях фортепиано обновляет тембровое наполнение, усиливает драматизм и связывает между собой отдельные разделы пьесы, выступая как мост между частями. Исполнителю необходимо учитывать особенности как западной, так и китайской тональной логики, вкладывая собственное понимание эстетического содержания произведения. Во время модуляций требуется тонко передавать переход эмоциональных состояний и при помощи точных интервальных соотношений создавать новое художественное пространство.

Кроме того, музыкант должен гибко управлять темповыми переходами между разделами, чувствовать эластичность ритма через общую художественную концепцию сочинения. Перед началом каждой фразы важно создавать естественное дыхание и пластику движения для достижения высокой слаженности всех трёх партий трио. В целом фортепиано является важным носителем синтеза восточной и западной эстетики. Оно сохраняет строгую логику западной гармонической системы и одновременно впитывает восточные эстетические идеи о подвижности дыхания, единстве реального и условного, равновесии покоя и движения. Благодаря этому тембровые слои приобретают сдержанность и воздушность с эффектом незавершённости-недосказанности, достигая глубокого слияния музыкальных эстетик Востока и Запада.

С точки зрения эволюции творчества композитора тройной концерт «Воскрешение» знаменует окончательное созревание и обретение самостоятельности киномузыки Тань Дуна. Ранее его музыка к фильмам существовала в единстве с визуальным рядом, подчиняясь развитию сюжета. «Воскрешение» полностью освобождено от опоры на зрительское восприятие: целостное художественное повествование строится исключительно средствами звука, развития лейтмотивов и изменения фактуры. Это подъём кинематографической музыки на уровень самостоятельного симфонического искусства. Композитор отказывается от простого механического соединения китайских и западных элементов. Он глубоко интегрирует в западную симфоническую форму восточную философию боевых искусств, актуализируя такие темы, как преодоление навязчивых идей, внутреннее просветление, добро и искупление.

В целом тройной концерт «Воскрешение» сочетает высокую художественность, глубокое идейное содержание и современное звучание. С помощью трёх инструментов композитор создаёт три уникальных человеческих характера, средствами симфонического повествования раскрывает темы жизни, смерти и искупления и формирует новую эстетику музыки, посвящённой боевым искусствам на основе синтеза китайской и западной традиций. Это не только итоговое произведение двенадцатилетнего цикла ушу-музыки Тань Дуна, но и классический образец современной китайской камерной музыки, который вышел на мировую арену и повествует о восточных гуманистических идалах. Оно имеет большое познавательное значение для последующего композиторского творчества на стыке восточной и западной традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нэ Цзин. Художественные особенности фортепианного взаимодействия в трио Тань Дуна «Воскрешение» [Электронный ресурс] // Вестник консерватории Синьхай. 2026. № 3. С. 108-120. URL: www.cnki.net
2. Гао Лэй. Тань Дун: наконец-то сбылась мечта о музыке ушу // Жэньминь жибао (зарубежное издание). 2013. 28 июня.
3. Лю Тин. Элементы Востока и Запада и красота их синтеза в музыке цикла Тань Дуна «Трилогия ушу» [Электронный ресурс] //Западное радио и телевидение. 2023. № 8, т. 44. С. 117-119. URL: www.cnki.net
4. В дар альма-матер: известный выпускник Тань Дун представляет новое произведение «Музыка ушу» // Сайт Центральной консерватории Китая. 2013.
5. Тань Дун. Воскрешение: трио для фортепиано, скрипки и виолончели [Партитура]. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2021.

У Лицзюнь
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: 303257340@qq.com

Wu Lijun
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И НОВЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Е СЯОГАНА

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления вклада Е Сяогана в развитие вокальной музыки второй половины XX – начала XXI века. Основная цель статьи: выявить и систематизировать экспериментальные жанровые модели и новые вокальные техники, сформировавшиеся в творчестве композитора на примере его вокально-симфонических сочинений, камерных вокальных циклов и обработок народных мелодий. Рассматриваются проблемы синтеза западных авангардных техник (политональность, центральная гармония, линейный контрапункт, сонористика) с китайской традиционной вокальной культурой, а также эволюция вокального стиля от ранних опусов 1980–х годов к зрелым сочинениям 2010-2020-х годов. В работе использованы историко-культурный, жанрово-стилевой и музыковедческий методы анализа. В заключении статьи сделан вывод о том, что новаторство Е Сяогана заключается в создании уникального вокального стиля, основанного на синтезе западных экспериментальных техник с ладовым мышлением китайской традиционной музыки и декламационными приемами национальной поэзии. Перспектива дальнейшего исследования темы связана с изучением исполнительской интерпретации его вокальных сочинений.

Ключевые слова: Е Сяоган, китайская «новая волна», экспериментальные жанры, новые вокальные техники, политональность, пентатоника.

EXPERIMENTAL GENRES AND NEW VOCAL TECHNIQUES IN THE CREATIVE WORK OF YE XIAOGANG

Annotation. The relevance of this study stems from the need to understand Ye Xiaogang's contribution to the development of vocal music in the second half of the 20th and early 21st centuries. The primary objective of the article is to identify and systematize experimental genre models and new vocal techniques that have emerged in the composer's works, using his vocal-symphonic compositions, chamber vocal cycles, and arrangements of folk melodies as examples. The study examines the synthesis of Western avant-garde techniques (polytonality, central harmony, linear counterpoint, sonoristics) with traditional Chinese vocal culture, as well as the evolution of vocal writing from early opuses of the 1980s to mature works of the 2010s–2020s. The research employs historical-cultural, genre-stylistic, and musicological methods of analysis. The conclusion of the article states that Ye Xiaogang's innovation lies in the creation of a unique vocal style based on the synthesis of Western experimental techniques with the modal thinking of traditional Chinese music and the declamatory techniques of national poetry. The prospect for

further research on this topic is related to the study of the performance interpretation of his vocal compositions.

Keywords: Ye Xiaogang, Chinese «New Wave», experimental genres, new vocal techniques, polytonality, pentatonic scale.

Введение в проблему

Китайская композиторская школа второй половины XX века пережила кардинальную трансформацию: от полной изоляции в годы Культурной революции к стремительному освоению западных авангардных техник и созданию оригинального синтеза, получившего название «новой волны». В плеяде композиторов этого поколения, представленной именами Тань Дуня, Го Вэньцзиня, Чэнь Цигана, Цюй Сяосуна, особое место занимает Е Сяоган, чей творческий путь стал отражением ключевых тенденций развития китайской музыкальной культуры.

Будущий композитор родился в 1955 году в Шанхае. Музыкальное образование получил в Центральной консерватории Пекина с 1978 по 1983 годы в классе Ду Минсиня. Е Сяоган впитал традиции как китайской, так и западноевропейской музыки. Он проходил стажировку в Истменской школе музыки (частная консерватория в США) у Сэмюэла Адлера, Джозефа Швантнера и Александра Гёра. Знакомство с музыкой Луи Андриссена открыло ему путь к освоению самых современных композиционных техник. При этом Е Сяоган не стал эпигоном западного авангарда, его путь можно определить как синтетический. По словам самого композитора, для его стиля характерно «сочетание китайской, американской и европейской систем» [1, с. 93].

Вокальное творчество Е Сяогана охватывает несколько десятилетий: от ранней Второй симфонии «Горизонт» (1985) до сочинений 2000-2010-х годов, включая «Песнь Земли» (2005), «Семь частей Линьань» (2011), «Свет Гималаев» (2013) и камерно-вокальные циклы. На всем протяжении этого пути композитор последовательно разрабатывает область вокального интонирования в поисках новых форм взаимодействия слова и звука, голоса и оркестра. По словам исследователя симфонического творчества композитора Ли Цзити, «интеграция симфонической музыки с поэзией и вокальной музыкой не была изобретением Е Сяогана, но немногие использовали эту форму музыкальной композиции так широко и последовательно, развивая свой собственный уникальный стиль» [2, с. 8].

Актуальность настоящего исследования обусловлена несколькими факторами. Во-первых, творчество Е Сяогана остается недостаточно изученным в российском музыкознании. Инструментальные сочинения композитора постепенно входят в научный обиход, однако его вокальная музыка до сих пор не получила систематического освещения. Во-вторых, 2020-е годы отмечены ростом международного интереса к творчеству Е Сяогана: его сочинения исполняются ведущими оркестрами мира, записываются на престижных записывающих фирмах (Deutsche Grammophon, BIS, Naxos), что делает их доступными для широкого круга слушателей и исследователей. В этом контексте показательная публикация О.В. Усачевой в «Вестнике музыкальной науки» с пояснениями к беседе четырех китайских композиторов (Ли Сианя, Цюй Сяосуна, Е Сяогана, Тань Дуня) в 2025 году [3].

В связи с этим цель настоящего исследования: выявление и систематизация экспериментальных жанровых моделей и новых композиционных техник в вокальном творчестве Е Сяогана.

Краткий обзор исследований

Научная литература, посвященная творчеству Е Сяогана, достаточно обширна и отражает различные аспекты изучения его музыкального наследия.

«Важное значение для анализа музыкальной формы и гармонического языка вокальных сочинений Е Сяогана имеет статья Чжан Баохуа «Анализ высотной структуры пяти вокальных симфонических произведений Е Сяогана», опубликованная в журнале Шэньянской консерватории [1]. Автор анализирует гармонические особенности Второй симфонии «Горизонт» (1985), «Песни Земли» (2005), «Дороги к Республике» (2011), «Света Гималаев» (2013) и «Семи частей Линьань» (2011). Чжан Баохуа выделяет три основные группы гармонических приемов: гармонические характеристики в рамках принципа линейного контрапункта, хроматическую обработку пентатонического материала и использование трезвучий [1, с. 95-96]. Особую ценность представляет анализ техники «центральной гармонии», под которым автор понимает развитие «основного интервала» на протяжении всего произведения.

Существенный вклад в изучение формообразования и структурных особенностей вокальных сочинений Е Сяогана вносит исследование Ли Цзити «Анализ Симфонии № 2 Е Сяогана "Горизонт" - исполнение одной части в разных жанрах и интеграция основного материала» [2]». Один из авторитетнейших китайских музыковедов, Ли Цзити предлагает оригинальную концепцию анализа «Горизонта» как произведения, сочетающего признаки различных жанровых моделей. Он вводит понятие «многожанрового одночастного сочинения», в котором синтезируются элементы тибетской народной песни, буддийского песнопения, застольной песни, антифонного пения и танцевальных ритмов в рамках единой композиции [2, с. 12-13].

Вклад в понимание специфики музыкальных сочинений композитора вносит рецензия Ричарда Уайтхауза в журнале «Gramophone» на альбом камерной музыки Е Сяогана. Автор дает ценные наблюдения над стилистикой таких сочинений, как «Дурман» (2006), «Цветной сутровый стяг» (2008), «Гардения» (2017) [4]. Критик отмечает характерную для композитора «тщательную проработку тембра и фактуры», а также способность создавать «ирреальные, призрачные звуковые миры» [4]. Важно, что эти камерные сочинения демонстрируют те же принципы работы со звуком, которые затем переносятся в вокальную сферу.

Уникальный материал представляет лекция Е Сяогана в Центральной консерватории, давая возможность услышать авторский комментарий к собственным сочинениям [5]. Композитор подробно останавливается на работе над «Семью частями Линьань», объясняя, как мелодия из народной песни провинции Чжэцзян через смену тональностей и богатую гармонизацию приобретает новые смысловые оттенки. Важны его замечания о роли «дыхания» в вокальной музыке, о необходимости учитывать исполнительские возможности певца, о выборе между тональным и атональным письмом в зависимости от характера поэтического текста [5].

Несмотря на наличие значительного числа публикаций, до сих пор отсутствует целостное исследование, посвященное экспериментальным жанрам и новым вокальным техникам в творчестве Е Сяогана. Большинство работ либо сосредоточены на отдельных сочинениях, либо рассматривают технические аспекты композиции вне связи с исполнительской проблематикой. Настоящая статья призвана восполнить этот пробел.

Методы (методики)

В статье используются различные методы, соответствующие цели исследования. Историко-культурный метод позволяет рассмотреть вокальное творчество Е Сяогана в контексте развития китайской «новой волны», а также в более широком контексте взаимодействия восточной и западной музыкальных культур. Важным аспектом является выявление связей между творчеством композитора и традиционной китайской культурой (тибетский буддизм, классическая поэзия, народная музыка).

Музыковедческий анализ применяется для изучения нотных текстов вокальных сочинений Е Сяогана. В рамках этого подхода используются:

- гармонический анализ для выявления специфики вертикальной структуры звука (центральные аккорды, политональные комплексы, хроматическая обработка пентатонического материала);
- мелодический анализ для изучения интонационной природы вокальных партий, их связи с речевым интонированием и народно-песенными истоками;
- структурный анализ для понимания закономерностей формообразования (одночастные композиции с элементами сюитности, принципы тематического развития).

Жанрово–стилевой анализ направлен на выявление жанровой специфики вокальных сочинений Е Сяогана. Композитор создает уникальные жанровые гибриды, сочетающие признаки симфонии, кантаты, вокального цикла, оперной сцены. Важно понять, как традиционные жанровые модели трансформируются под влиянием экспериментальных техник.

Результаты и их обсуждение

Творческий путь Е Сяогана в области вокальной музыки охватывает четыре десятилетия и демонстрирует последовательную эволюцию от освоения западных авангардных техник к созданию уникального синтетического стиля. Анализ ключевых сочинений позволяет выделить несколько этапов.

Ранний этап (1985 – конец 1990-х) представлен прежде всего Второй симфонией «Горизонт» (1985) для сопрано, баритона и симфонического оркестра, ставшей манифестом молодого поколения «новой волны». Это сочинение было написано сразу же после окончания консерватории перед его отъездом на обучение в США. Как отмечает Ли Цзити, «Горизонт» стал классикой китайской музыки XX века, соединив «новые техники и концепции музыкальной композиции XX века с основами и характеристиками китайской музыкальной культуры» [2, с. 8].

В этом сочинении композитор впервые обращается к тибетской тематике, которая впоследствии станет одной из центральных в его творчестве. Музыкальный язык «Горизонта» строится на трех основных элементах: центральном аккорде (вертикальное звучание c-cis-e-fis), определяющем звуковысотную структуру всего произведения; «зове со снежного плато» – свободной, импровизационного склада мелодии сопрано, основанной на переплетении различных ладов; и материале «декламации», восходящем к тибетским буддийским песнопениям [2, с. 13-14].

Средний этап (2000–2010) отмечен созданием ряда масштабных вокально–симфонических полотен, среди которых центральное место занимает «Песнь Земли» (2005) для сопрано, баритона и оркестра. Это сочинение представляет собой уникальный диалог с одноименным произведением Густава Малера («Песнь о Земле»). Е Сяоган обращается к тем же стихам танских поэтов (Ли Бо, Ван Вэй, Мэн Хаожань), которые вдохновили австрийского композитора, но предлагает их принципиально иную музыкальную интерпретацию. Дирижер Юй Лун, инициировавший создание этого сочинения, сравнивает подходы двух композиторов как «масляную живопись» (у Малера) и «акварель» (у Е Сяогана). Это сравнение точно отражает суть различия: если Малер использует грандиозный оркестровый аппарат для выражения философской глубины и драматизма, то Е Сяоган стремится к большей прозрачности, камерности, «акварельной» тонкости в передаче поэтического образа.

Сам композитор так объясняет свой подход: «Моя задача – найти музыкальный эквивалент тем неуловимым смыслам, которые таит в себе китайский поэтический текст. В переводе на немецкий многое теряется, и Малер работал с тем материалом, который был

ему доступен. Я же имею возможность вернуться к первоисточнику и услышать его интонационную природу» [5]. Важно, что Е Сяоган не цитирует подлинные древние мелодии, он создает современный музыкальный язык, который при этом органично вырастает из ладовой и ритмической структуры китайской поэзии.

В «Песни Земли» композитор широко использует политональные наложения. Например, в дуэте сопрано и баритона (часть «Прощание») партия баритона изложена в пентатонике с тоникой соль, в то время как партия сопрано звучит в гептатонике с тоникой ре, что создает сложное полиладовое звуковое пространство [1, с. 95]. Этот прием становится характерной чертой зрелого стиля Е Сяогана.

Зрелый этап творчества композитора (2011-2020-е) представлен целым рядом сочинений: «Семь частей Линьань» (2011) для сопрано, тенора, баритона и оркестра, «Свет Гималаев» (2013) для тенора, мальчика–сопрано, хора и оркестра, «Песнь печали и утешения» (2012) для бас–баритона и оркестра на стихи монаха Хунъи, «Сумерки в Тибете» (2002) для тенора, валторны и оркестра

«Семь частей Линьань» (другое название сочинения: «Семь эпизодов озера Сиху») представляют собой вокальный цикл на стихи выдающихся поэтов разных эпох (Бо Цзюйи, Су Ши, Оуян Сю, Ван Вэня), посвященные озеру Сиху в городе Ханчжоу. Как отмечает Ху Циня в своем диссертационном исследовании, это сочинение «является не только относительно новым произведением, но и сочетанием музыки и искусства древней поэзии, исследованием и распространением традиционной китайской культуры» [6, с. 17].

Особый интерес представляет третья часть цикла на стихи Оуян Сю «Собирая шелковицу». Е Сяогану удается создать высоко художественный музыкальный образ, связанный с красотой природы. Вокальная партия сопрано требует от певицы не только виртуозного владения колоратурой, но и способности передать тончайшие нюансы поэтического текста, где природа выступает не просто фоном, а отражением внутреннего состояния человека.

Важное значение для понимания эволюции вокального стиля Е Сяогана имеет его работа над «Песнью печали и утешения» (ор. 67) на стихи монаха Хунъи (Ли Шутуна). В лекции в Центральной консерватории композитор подробно останавливается на проблеме выбора музыкального языка для воплощения этого текста: «Когда я работал над стихами Ли Шутуна, я понимал, что писать полностью атональную музыку было бы неуместно. Слушательское восприятие стало бы слишком сложным. Но и писать слишком просто, без художественной глубины, тоже нельзя» [5]. Найденное решение связано с созданием нового музыкального языка, находящегося «между китайской традиционной просодией и западной музыкой». Этот прием становится ключевым принципом зрелого стиля композитора.

Другой важной стилевой чертой музыки Е Сяогана становится создание экспериментальных жанровых моделей для воплощения сложных художественных замыслов. Можно выделить несколько основных жанровых моделей, разработанных композитором:

Симфония – кантата. Вторая симфония «Горизонт» заложила основы жанровой модели, которую композитор будет неоднократно применять в дальнейшем. В рамках одночастной композиции соединяются признаки различных жанров: крупной симфонической инструментальной формы, лирической песни (застольная песня баритона), скерцозного танцевального эпизода, развернутого дуэта. При этом все эти жанровые элементы не просто сменяют друг друга, а создают непрерывную драматургическую линию.

Вокальный цикл как «сюита картин». «Семь частей Линьань» представляют иную жанровую модель – вокальный цикл, который самим композитором определяется как «крупное вокально-симфоническое сочинение» [5]. В отличие от традиционного песенно-романсного цикла, где части объединены общей темой или сюжетной линией, у Е Сяогана

каждая часть существует как относительно самостоятельное произведение, запечатлевающее определенный образ или состояние. Особенность этой жанровой модели состоит в том, что вокальные номера чередуются с развернутыми оркестровыми эпизодами, которые не только сопровождают певцов, но и создают самостоятельную драматургическую линию.

Поэма для голоса и оркестра. В сочинении «Сумерки в Тибете» для тенора, валторны и оркестра, композитор обращается к жанровому миксту нового типа. В этом произведении сочетаются черты одночастной симфонической поэмы с чертами концертности и вокально-инструментального сочинения (кантаты, оратории). Драматургия произведения построена на чередовании напряженных эпизодов с кульминационными зонами и раздело медитативного характера. Вокальная партия появляется лишь во второй половине произведения, и представляет собой голос человеческой души, ее размышления и молитвы. Еще один жанровый компонент этого сочинения: одночастные импрессионистские оркестровые произведения, близкие по характеру «Ноктюрнам» Дебюсси. Особую красочность «Сумеркам в Тибете» придает тембр валторны, который традиционно ассоциируется с охотой, лесом, горами и далекими зовами. У Е Сяогана валторна становится «голосом природы» или «голосом самого Тибета». Её одинокие, обертоновые сигналы перекликаются с певцом, создавая эффект эха в горах или диалога человека с вечностью.

Сольная кантата. В «Песни печали и утешения» для бас-баритона и оркестра Е Сяоган создает еще одну модель, которую можно определить как сольную кантату. Интересно, что в этой своей трактовке композитор возвращается к основам данного жанра, ведь изначально кантата в Италии развивалась именно как вокальный жанр с инструментальным сопровождением без хоров.

Три стихотворения Ли Шутуна, положенные в основу сочинения, получают сквозное музыкальное развитие. Оркестровая партия не просто аккомпанирует голосу, но создает сложный подтекст, раскрывающий философскую глубину поэтических образов. Сам композитор отмечает, что стиль этого сочинения «не может быть определен однозначно», подобно тому, как «принадлежность личности Ли Шутуна не является строго определенной» [5].

Анализ вокальных партий в сочинениях Е Сяогана позволяет выявить целый комплекс новых вокальных техник, которые композитор разрабатывает на протяжении всего творческого пути.

Одним из самых современных композиционных средств, которые использует композитор, является политональное интонирование. Е Сяоган последовательно использует политональные наложения в вокальных партиях, требуя от певцов способности удерживать свою тональную сферу при одновременном звучании оркестра в другой тональности. Исполнительская сложность этой техники заключается в необходимости сохранять интонационную чистоту при отсутствии привычной тональной опоры. При этом точность воспроизведения нотного текста должна сочетаться с передачей эмоциональной глубины произведения, его художественной содержательности. Характер звучания каждой тональности и их политональные наложения служат средством создания особой художественной концепции.

Важнейшей особенностью вокального стиля Е Сяогана является опора на декламационность, восходящую к природе китайской поэтической речи. В отличие от западной традиции, где вокальная мелодия строится по законам кантилены, Е Сяоган часто использует речевые интонации, скандирование, приближение пения к естественной речевой просодии.

Особенно ярко эта техника проявляется в «Семи частях Линьань». В шестой части («Ступая на павильон Чжан») композитор использует партию баритона для воплощения

образа, требующего мощной, рельефной подачи текста. В рецензии на исполнение этого произведения 4 мая 2022 года отмечается, что тембр певца Лю Сунху, «густой и крепкий», идеально соответствует оркестровой фактуре и позволяет создать «панорамный вид», в результате чего слушатель может вообразить и реку, и павильон, и людей [7]. Декламационность здесь не противопоставлена певческой кантилене, она органично дополняет ее, создавая богатую палитру выразительных средств.

В «Сумерках в Тибете» тенор Ши Ицзе использует, по замечанию критика, «немного гнусавый» тембр, который хорошо сочетается с более плотной инструментовкой и позволяет передать особый колорит тибетской темы [7]. Это замечание важно для понимания того, как композитор сознательно ищет тембральные краски, выходящие за пределы академического вокала.

Еще одной чертой стилистики вокальных сочинений Е Сяогана является богатая орнаментика в контексте современного ладового мышления. Композитор широко применяет мелизматику, восходящую к традициям китайской народной и классической музыки. Однако она не является простым цитированием старинных приемов и переосмысливается в контексте современного гармонического языка (переменность устоев в пентатонике, полиладовость, например одновременное сочетание ладов «чжи» и «юй» в «Сумерках в Тибете»).

В камерных вокальных сочинениях, таких как «Дурман» для флейты и струнного трио (с вокальной партией ad libitum), орнаментика становится средством создания особой звуковой атмосферы. Инструменты и человеческий голос сплетаются в сложных звуковых сочетаниях с тонкой мелизматикой, определяющей общий характер звучания сочинения.

Еще один аспект новаторства Е Сяогана – это его тембральные эксперименты с голосом. Он может воплощать инструментальные тембры и воспроизводить звучания, непривычные для академической стилистики. В «Свете Гималаев» для тенора, мальчика – сопрано, хора и оркестра композитор использует различные тембральные сочетания, добиваясь эффекта «космического звучания». Мальчик – сопрано с его прозрачным, «неземным» тембром противопоставлен более «земному» тенору, а хор трактуется как единый тембральный комплекс.

В «Басонг Цо» (op. 65) для чжэна и пяти исполнителей вокальная партия должна сливаться со звончатым тембром чжэн и арфы, создавая особый колорит. Композитор требует от певца не столько сольного высказывания, сколько растворения в общей тембральной картине, что принципиально меняет традиционную роль вокала в смешанном ансамбле.

Особого внимания заслуживает подход Е Сяогана к поэтическому тексту. Композитор глубоко проникает в смысловую структуру стиха, на основе чего разрабатывает индивидуальный подход к созданию мелодики.

В «Семи частях Линьань» композитор тщательно прорабатывает ритмическую сторону текста с учетом тональных особенностей китайского языка. Композитор ищет музыкальный эквивалент той художественной концепции, которая заложена в поэтическом первоисточнике. Ху Циня отмечает, что певица, исполняющая «Собирая шелковицу», должна не только преодолеть технические трудности, но и «постичь художественную концепцию» произведения, чтобы передать ее слушателю [6, с. 5].

Гармонический язык вокальных сочинений Е Сяогана представляет собой синтез западных авангардных техник и традиционной китайской ладовой системы. Во многих сочинениях композитор использует технику «центральной гармонии», когда весь звуковысотный материал произведения вырастает из одного исходного комплекса. Это создает единство звукового пространства при кажущейся свободе гармонического развития.

При этом центральная гармония у Е Сяогана никогда не является статичной. Она постоянно развивается, трансформируется, вступает в диалог с другими звуковыми комплексами.

Другой характерной чертой гармонического письма Е Сяогана является использование линейного контрапункта, благодаря которому вертикальная структура звукового комплекса определяется горизонтальным движением голосов. Этот прием аналогичен тем явлениям позднеромантического стиля, которые описал Э. Курс в «Кризисе романтической гармонии» [8]. Однако сами паттерны существенно отличаются по характеру звучания, гармоническому и интонационно–мелодическому материалу.

Насыщенная полифоническим движениям фактура позволяет композитору создавать сложные многоголосные комплексы, где каждый голос сохраняет свою мелодическую самостоятельность, но в совокупности они образуют гармонически насыщенное целое. Особенно важно, что, несмотря на сложность фактуры, все горизонтальные голоса сохраняют ангемитонную природу, что придает музыке узнаваемый китайский колорит.

Отдельно необходимо отметить специфику работы с пентатоникой, которую можно определить как хроматическое варьирование пентатонических структур. Бесполутоновый звукоряд выполняет роль консонанса, тогда как полутоновые и тритоновые сочетания образуют диссонанс. Их чередование формирует гармоническую драматургию, напоминающую функциональные последовательности классической гармонии, но опирающуюся на иную звуковысотную организацию.

В «Песни Земли» этот прием проявляется в соотношении вокальных партий и оркестрового сопровождения: пентатонический материал верхнего голоса и полутоновый ряд нижнего голоса дополняют друг друга и придают музыке характер диалогичности. Это создает эффект многомерности, когда слушатель одновременно воспринимает и знакомый национальный колорит, и современное звучание.

Интересно использование Е Сяоганом традиционных трезвучий. Композитор часто применяет параллельные трезвучия, напоминающие технику импрессионистов, но делает это очень экономно, небольшими разделами. В контексте окружающего диссонантного звучания эти консонирующие фрагменты воспринимаются особенно ярко и выразительно. Например, в хоровых эпизодах «Света Гималаев» параллельные минорные трезвучия создают эффект архаического звучания, отсылающего к ранним пластам музыкальной культуры. Но уже через несколько тактов композитор возвращается к более сложной звуковысотной структуре, и этот контраст становится важным драматургическим приемом.

Хотя наибольшую известность Е Сяогану принесли масштабные вокально-симфонические полотна, его камерное творчество представляет не меньший интерес для понимания эволюции вокального стиля. Особый интерес представляют обработки народных песен, которые композитор «новой волны» создавал на протяжении всего своего творческого пути. В лекции в Центральной консерватории он подчеркивал, что «умение работать с народной мелодией, развивать ее, не разрушая исходного интонационного зерна, – важнейший навык для композитора» [5].

Вокальная лирика Е Сяогана демонстрирует редкое сочетание камерности интонации и симфонической глубины высказывания. Композитор трактует голос как инструмент предельной выразительности, избегая внешней виртуозности в пользу психологической нюансировки. Мелодика его романсов вырастает из речевой интонации, сохраняя при этом певучесть и пластичность, свойственные китайской вокальной традиции. Партия фортепиано или ансамбля не просто аккомпанирует, а создает развернутый драматургический фон, часто вступая в диалог с голосом на правах равноправного партнера.

При этом в камерных вокальных сочинениях отчетливо проявляется свойственная композитору «тембровая драматургия»: каждый звуковой элемент несет смысловую нагрузку, а паузы и разреженная фактура создают ощущение пространства и глубины.

Тематически Е Сяоган тяготеет к философской лирике, обращаясь к классической китайской поэзии или текстам, связанным с созерцанием природы и духовными исканиями. Эта медитативность сочетается с утонченным психологизмом, позволяя слушателю ощутить не только национальный колорит, но и глубокое эмоциональное содержание.

Выводы и заключение

Проведенное исследование позволяет сформулировать ряд выводов, раскрывающих значение вокального творчества Е Сяогана в контексте китайской музыки второй половины XX – начала XXI века. Творческая эволюция композитора демонстрирует последовательное движение от освоения западных авангардных техник к созданию оригинального синтетического стиля в зрелых сочинениях 2010-2020-х годов. В «Песни Земли», «Семи частях Линьань», «Свете Гималаев» западные техники композиции органично соединяются с глубинными пластами китайской культуры, образуя качественно новое художественное целое.

Экспериментальные жанровые модели, разработанные Е Сяоганом, включают симфонию–кантату, вокальный цикл как «сюиту картин», поэму для голоса и оркестра, а также сольную кантату. В этих жанровых гибридах традиционные формы наполняются новым содержанием, отражающим специфику китайского художественного мышления.

Новые вокальные техники, разработанные композитором, охватывают широкий спектр выразительных средств: политональное интонирование, декламационность как принцип вокального письма, а также вокальную орнаментику. Особое место занимают тембральные эксперименты с голосом и особый подход к поэтическому тексту, где музыка становится содержательным раскрытием внутренней художественной концепции стиха.

Гармонические инновации Е Сяогана в вокальной музыке основаны на синтезе западных техник с пентатонической ладовой системой китайской традиционной музыки. Композитор создает сложные звуковысотные структуры, которые при всей своей современности сохраняют узнаваемый национальный колорит. Камерная вокальная музыка Е Сяогана, хотя и является наименее изученной, представляет значительный интерес как область экспериментов в исповедальном ключе. Обработки народных песен, вокальные миниатюры, ансамбли с участием голоса демонстрируют те же принципы работы со звуком, что и масштабные вокально-симфонические композиции.

Исполнительская интерпретация вокальных сочинений Е Сяогана требует от певца не только виртуозного владения академической техникой бельканто (bel canto), но и способности к освоению нетрадиционных вокальных приемов, а также глубокого понимания поэтического текста и его культурного контекста.

Перспективы дальнейшего исследования темы связаны с изучением исполнительской практики вокальных сочинений Е Сяогана, сравнительным анализом различных интерпретаций, а также с введением в научный оборот малодоступных партитур и аудиозаписей камерных вокальных сочинений композитора.

В заключение следует подчеркнуть, что новаторство Е Сяогана заключается в создании синтеза, который по точному определению самого композитора позволяет рассказывать «китайские истории на универсальном музыкальном языке» [5]. Именно в этом органичном сплаве национального и универсального заключается особая роль Е Сяогана на мировой музыкальной арене: он не просто знакомит западного слушателя с китайской культурой, но вводит ее в общечеловеческий художественный контекст, утверждая равноправие восточного музыкального мышления в глобальном культурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан, Баохуа. Анализ высотной структуры пяти вокальных симфонических произведений Е Сяогана / Баохуа Чжан // Новые голоса музыки (Журнал Шэньянской консерватории). – 2017. – Т. 35. – № 04. – С. 91-97.
2. Ли, Цзити. Анализ Симфонии № 2 Е Сяогана «Горизонт» — исполнение одной части в разных жанрах и интеграция основного материала / Цзити Ли // Музыкальные исследования. – 2015. – № 02. – С. 8-15.
3. Усачева, О.В. Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань дун) / О.В. Усачева // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13. – № 1. – С. 152-165.
4. Whitehouse, R. Xiaogang Ye Chamber Music [Review] / R. Whitehouse // Gramophone. – 2024. – November. – Pp. 78–79. – URL: https://www.gramophone.co.uk/reviews/ye–chamber–music (accessed: 03 March 2026).
5. Е, Сяоган. Лекция по вопросам вокального творчества / Сяоган Е // Центральная консерватория: официальный сайт. – Пекин, 2024. – URL: https://www.ccom.edu.cn/info/6471/251321.htm (дата обращения: 03.03.2026).
6. Ху, Циня. Полная смысла и красоты китайская художественная песня: дис. ... магистра музыки / Циня Ху. – Ухань: Уханьская консерватория, 2022. – 45 с.
7. Arloff, S. Xiaogang Ye Chamber Music [Review] / S. Arloff // MusicWeb International. – 2020. – June. – URL: https://www.musicweb–international.com/classrev/2020/Jun/Ye_chamber_DE3559.htm (accessed: 10 March 2026).
8. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Эрнст Курт. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.

Ван Куньхао
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 562658888@qq.com

Wang Kunhao
Postgraduate student of the Department of Musical Education and Training
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ДЖАЗОВОЕ И КЛАССИЧЕСКОЕ В ОБРАЗЕ ПОРГИ В ОПЕРЕ ДЖ. ГЕРШВИНА «ПОРГИ И БЕСС»

Аннотация. Данная статья рассматривает образ Порги из оперы «Порги и Бесс» как к одного из первых героев, в полной и самобытной манере воплотивших эстетику джазовой музыки, а также как к собравшего лучшие черты породившего ее негритянского народа. Немаловажной для создания аутентичного образа явилась также демонстрация в драматургии оперы включенности героя в жизнь своего сообщества. Владение широчайшим инструментарием жанровых и стилистических приемов помогло Дж. Гершвину создать в образе Порги органичное взаимодействие джазовой и классической традиций. Исследование на примере музыкального анализа номеров «Они проходят, напевая», «Богат я только нуждою», «Песня канюка» показывает, как лирические и драматические черты в его образе воплощаются через синтез формы, гармонии, ритма, инструментально-тембровых средств выразительности, а также в сочетании академической интонации с разговорным, свободным высказыванием в партии Порги.

Ключевые слова: Дж. Гершвин, Порги, Порги и Бесс, американская опера, джазовая музыка.

JAZZ AND CLASSICAL IN THE IMAGE OF PORGY IN GERSHWIN'S OPERA «PORGY AND BESS»

Abstract. This article is devoted to the character of Porgy from the opera *Porgy and Bess* as he was one of the first heroes who fully and originally embodied the aesthetics of jazz music while also incorporating the best traits of the African American people who created it. Of particular importance for creating an authentic image was also the representation, within the opera's dramaturgy, of the protagonist's integration into the life of his community. George Gerrshwin's mastery of a broad range of genre and stylistic techniques enabled him to create, in the character of Porgy, an organic interaction between jazz and classical traditions. A musical analysis of the numbers «They Pass By Singing», «I Got Plenty o' Nuttin'», and «Buzzard Song» demonstrates how the lyrical and dramatic dimensions of Porgy's character are embodied through a synthesis of form, harmony, rhythm, instrumental and timbral means of expression, as well as through the combination of academic intonation with conversational, free-flowing expression in Porgy's vocal part.

Keywords: George Gershwin, Porgy, Porgy and Bess, American opera, jazz music.

Введение в проблему

Дж. Гершвин в опере «Порги и Бесс» выводит на академическую сцену в качестве главного героя чернокожего нищего и калеку. Персонаж Порги представляет уникальный

«сплав» черт традиционного оперного героя и принципиально новой для академической сцены того времени джазовой эстетики.

Идея демократизации оперных героев и создания образов простых людей на тот момент уже не была нова. Те же образы нищих присутствуют еще в период оперы-буффа (например, «Опера нищего» Д. Гея, 1728). Затем с эволюцией оперного жанра образы простых людей перестают восприниматься как нечто исключительно сатирическое и комическое, начинают обретать и выраженные героические, драматические черты (к примеру, в опере «Два дня» Л. Керубини, 1800, где простой водовоз выступает спасителем графа и графини). Окончательное утверждение на оперной сцене демонстрации быта, социальных неудач и лишений представителей низших классов происходит с приходом веризма в итальянскую оперу на рубеже XIX–XX вв. («Сельская честь» П. Масканьи – 1890, «Паяцы» Р. Леонкавалло – 1892 и мн. др.).

Однако, именно присутствие джазовой эстетики в образе нищего калеки Порги становится принципиально новым для оперной сцены того времени. Персонаж чернокожего калеки становится репрезентацией настоящей негритянской души джазовой музыки, музыки, изначально являющейся ответом на страдания целой расы, на угнетение, музыки, которая, как и ее создатели, подвергалась сегрегации и запретам. Через сочетание джазовых и классических влияний образ персонажа Порги транслирует ценности негритянского сообщества Кэтфиш-роу, ведь именно Порги является его центром и моральным компасом. Беспрецедентным на момент создания оперы стало формирование образа персонажа-афроамериканца не карикатурно-сатирического, а глубоко укоренённого в своей собственной, самобытной культуре, основой которой становится джазовая музыка. Создавая диалог джазовой и классической музыки, Дж. Гершвин через образ Порги не просто «цитирует» негритянскую культуру, а показывает, что несмотря на конфликты, нужду, бедность и лишения сообществу Кэтфиш-Роу присущи и такие положительные черты как сплоченность, трудолюбие, смирение, отказ от материальных благ. Тем самым в творчестве композитора и джазовая музыка сама по себе лишается стигматизации и негативных коннотаций. Вместо ассоциаций этой музыки с социальной распущенностью, низкопробными заведениями, которые были характерны для восприятия джаза в то время, джазовая музыка демонстрирует способность наравне с классикой передавать широкий спектр искренних человеческих эмоций, глубоко психологичные взаимоотношения персонажей, их взаимовыручку, дружбу и любовь.

Краткий обзор литературы

Среди научных исследований, посвященных Дж. Гершвину, мы можем выделить труды В. Д. Конен [1], Э. И. Волынского [2], Л. А. Энтелиса [3]. На стилистических особенностях произведений композитора фокусируются работы П. Нойерта [4], А. Форте [5]. К исследованию оперы «Порги и Бесс» обращаются В. В. Замятин [6], Ч. Хэмм [7], к ее жанровой идентификации – Ч. Рейнольдс [8], Р. Кнапп [9], Г. Блок [10]. Проблематике формирования образа Порги как представителя чернокожего населения на академической сцене и его восприятию посвящены работы К. Дейси [11], Г. Брауна [12]. На гармонической трансформации персонажа Порги по ходу драматургии оперы сосредоточено исследование Э. Д. Лэйтама [13].

Однако, недостаточно представленным в музыкознании является то, как Дж. Гершвин, показывая разные грани персонажа Порги, обращается всякий раз к разному сочетанию классической гармонии, интонации, мелодики – и джазовой идиоматики, чем и обусловлена проблематика данного исследования.

Методы (методики)

Анализ научной литературы, анализ партитуры оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» [14], синтез.

Результаты и их обсуждение

Рассмотрим подробнее, с помощью каких музыкальных средств Дж. Гершвин создает подробный, проработанный портрет Порги, сочетая при этом классическую музыкальную лексику и джазовую идиоматику. Для этого мы рассмотрим такие номера оперы как «Они проходят, напевая» (англ. – «They pass by singing»), «Богат я только нуждою» (англ. – «I Got Plenty O' Nuttin'» или «Banjo Song»), «Песня канюка» (англ. – «Buzzard Song»).

Появление нищего-калеки предвещается музыкальным фрагментом из увертюры оперы (цифра 69, тт. 1–3). Затем в партиях флейт и скрипок проводится собственный лейтмотив Порги (цифра 70, тт. 1–4). Присутствие системы лейтмотивов в «Порги и Бесс» роднит произведение Гершвина с классической оперой, однако, сам по себе лейтмотив Порги обладает джазовой идиоматикой, в частности, блюзовыми нотами и засвингованным ритмом.

В то же время в речитативном диалоге с другими жителями Кэтфиш-роу, когда Порги после своего появления присоединяется к игре в кости, музыкальный образ героя получает и джазовую, и классическую характеристики. Так, во-первых, эстетика негритянского персонажа передана через многочисленные сленговые выражения, характерные для афроамериканского сообщества, к примеру «buckra money», обозначающее «деньги белых» (цифра 71, т. 9).

Примечательно, как ритм, гармония и фразировка речитативных фраз Порги трансформируются по ходу диалога: когда он спрашивает про Бесс, демонстрируя свои чувства, он звучит как «классический» оперный герой – об этом свидетельствует октавный скачок в составе фразы, а также широкая фразировка (цифра 74, тт. 5–6). Однако далее, когда Порги отрицает перед товарищами заинтересованность в Бесс, стремясь показать свое безразличие, он снова становится «джазовым» персонажем: в поэтическом тексте появляется диалект и акцент (фраза «Я никогда не…» искажается до «I ain’t nebber», простонародное упрощение грамматики характерное для блюза и джаза – прим. автора), а в мелодии речитатива в данном фрагменте присутствует блюзовая третья ступень (цифра 75, тт. 5–7). Таким образом, классическая эстетика подчеркивает лирическое настроение героя по отношению к возлюбленной, в то же время в джазовой идиоматике демонстрируется дружеское общение сообщества Кэтфиш-роу.

Первым коротким сольным номером Порги является «Они проходят, напевая» (Акт I, сцена 1), в котором герой выражает сожаление о нелегкой судьбе обреченного остаться в одиночестве калеки. Страдания героя являются ответом на предположения сообщества Кэтфиг-роу о любви героя к Бесс, Порги сомневаются, что они смогут быть вместе.

Для номера характерна несимметричная структура. Во вступлении к номеру фразой «Порги не мягок ни к одной женщине» (цифра 78, тт. 5–6) герой отвергает присутствие своих чувств. Далее свободный джазовый характер высказывания Порги подчеркивается сменой метра в каждом такте – то 4/4, то 3/4, то 3/2 (цифра 79, тт. 1–5), а также пометкой colla voce для акомпанирующей партии фортепиано (цифра 79, т. 5). Импровизационная манера изложения создается средствами классической оркестровки – так, на фоне эмоциональной фразы персонажа «когда Господь создал калеку, он хотел, чтобы тот был одиноким» присутствует пометка «со свободной экспрессией» и в то же время некая зыбкость ритмического рисунка подчеркивается фоновым тремолирующим аккомпанементом струнных (цифра 80, тт. 3–5). Так в образе Порги сочетается психологическая, лирическая глубина классического высказывания и вместе с тем свободная джазовая идиоматика.

Подобное же сочетание джазовых и классических элементов присутствует и в гармонической структуре номера. Исследователь Э. Д. Лэйтам отмечает, что «Они проходят,

напевая» отражает неспособность героя убедить окружающих в своем равнодушии и музыкально это отражается в «неоднозначности», которую здесь гармоническая структура «создает в отношении основной тональности» [13, с. 105]. Тональная амбивалентность задается сразу же во вступлении к партии (цифра 78), где над трезвучием до мажор верхние голоса оркестра играют то ли аккорд ля минор, то же мажорное трезвучие, но уже с добавленной секстой [там же].

Джазовая аккордовая прогрессия (минорный септаккорд на первой ступени – доминантсептаккорд с добавленной девятой ступенью – повторение минорного септаккорда на первой ступени тональности, см. цифра 80, тт. 3–5) при, казалось бы, приближению к каденции (цифра 81, т. 1) избегает разрешения [13, с. 106]. В финале номера гармония все же находит разрешение в тонике, однако, Дж. Гершвин придает этому разрешению блюзовую лирическую окраску, добавляя к тоническому трезвучию нону и сексту. Порги завершает свою партию нотой «ля» (цифра 81, тт. 8–10). Таким образом, с одной стороны, гармоническое движение «Они проходят, напевая» следует по классической функциональной цепочке, однако, к каждому ее шагу добавляется джазовая окраска. Как следствие, в «Они проходят, напевая», средствами классической и джазовой идиоматики подчеркиваются сомнения персонажа Порги, горечь по поводу своей незавидной судьбы.

С несколько другой стороны персонаж Порги раскрывается в номере «Богат я только нуждою» (Акт II, сцена 1). Если высказывание героя в «Они проходят, напевая» полно страдания и горечи, то здесь калека уже смотрит на свою жизнь с оптимизмом, утверждая, что даже в малом, чем он владеет, он уже счастлив. Подобная перемена в отношении к жизни обусловлена, в первую очередь, взаимностью Бесс. Значительная перемена происходит в художественных образах, подчеркивающих состояние героя. На место ночной дороги, где калека-странник должен был бродить в одиночестве, приходят «звезды на небе», которые становятся символом того, что лучшие вещи на земле бесплатные. Порги поет о том, что все, что ему требуется, это его девушка, его песня и Господь (цифра 17-18).

Нельзя не упомянуть, что важную роль в создании тембрового и ритмического своеобразия в данной композиции играет банджо (второе альтернативное название номера – «Песня на банджо», указано в партитуре, см. цифра 13, т. 1). Обращение к данному инструменту для демонстрации яркой, оптимистичной стороны персонажа Порги не случайно. В. Д. Конен определяет роль банджо в джазовой музыке как важнейшего инструмента «ударной» группы, являющегося «чистейшим экземпляром негритянского фольклорного инструмента» [15, с. 81]. Так образ Порги обретает еще больше самобытных черт.

Характерно то, как средствами симфонического оркестра Дж. Гершвин передает простоту и легкость песни Порги и придает ей джазовую эстетику. Анализируя особенности ладогармонического строения композиции, можно проследить, как Дж. Гершвин сочетает классические и джазовые принципы. Так, к классическим принципам можно отнести обращение к среднеуровневой восходящей линейной прогрессии в партии Порги (цифра 13) от V к I ступени тональности соль мажор [13, с. 111], однако, в данной прогрессии присутствуют хроматические элементы, придающие ей джазовую окраску.

Джазовая идиоматика присутствует и в выборе ритмических и инструментально-тембровых решений. Так, струнно-смычковые здесь аккомпанируют на слабую долю (см., к примеру, цифру 13, тт. 1–8), создавая фоновое свинговое покачивание. Кроме того, в партии банджо в партитуре присутствует джазовая нотация, а именно, над нотным станом обозначены аккорды ми мажор и ля мажор (цифра 13, тт. 7-8, цифра 14, тт. 1-2). В сочетании с перечеркнутыми штилями нот здесь предполагается т. н. страмминг (от. англ. «strumming», игра штрихом или «боем»). Банджо, таким образом, на протяжении всей композиции

поддерживает ритмический паттерн, характерный для раннего джаза, когда на сильную долю звучит бас, а далее на слабую – сам аккорд.

Нельзя не упомянуть и роль кларнетов в создании джазовой эстетики песни: как в форме, так и в фактуре. Исполняя быстрые глиссандированные пассажи с характерной блюзовой интонацией, кларнеты выполняют роль музыкального перехода между частями музыкального материала как это часто осуществляется в джазе между куплетами и припевами (цифра 14, тт. 3–4).

Новый, «припевный», тематический материал вводится после двойного проведения основного куплета песни Порги (цифра 16). Здесь сохраняется джазовая ритмическая пульсация, однако, также подчеркивается и уже более личный, лиричный характер высказывания. В партии струнных присутствуют многочисленные переходы от исполнения pizzicato к arco в сочетании с tenuto именно в ключевых моментах поэтического текста, например, когда Порги утверждает, что самые ценные вещи в мире бесплатны (цифра 17, тт. 1–3).

В финале рассматриваемого номера (цифра 26, тт. 1–11) джазовая эстетика и стиль достигают апогея. Так, ритмическая функция банджо здесь усиливается партией щелевого барабана. Кроме того, вокальная партия порги, следуя к кульминации, резко прерывается высоким речитативным выкриком «нет смысла жаловаться» (цифра 26, т. 1), после чего солист и участники хора исполняют финальную фразу «есть моя девушка, есть мой Господь, есть моя песня» по принципу «вопрос-ответ» (англ. – «call-and-response»), характерному для джазового ансамбля. С точки зрения эволюции персонажа Порги здесь подчеркиваются изменения от неуверенности в отношениях с Бесс к открытому выражению радости перед поддерживающим теперь героя сообществом Кэтфиш-роу.

Тональный план композиции также в полной мере соответствует данной эволюции. Характерно здесь присутствие совершенного автентического каданса в конце фразы «Для чего?» (цифра 15, тт. 5–7), утверждающего уверенность персонажа в стремлении к нематериальным ценностям, подобный же каданс завершает и весь рассматриваемый номер, показывая решительность Порги.

«Песня Канюка» (Акт II, сцена I) по настроению является полной противоположностью «Богат я только нуждою». Персонаж Порги видит канюка, появление которого сулит несчастье. Характерно, что птица-символ бед появляется сразу же после того, как Бесс очищает свое имя и становится женой Порги в глазах соседей. Стремясь прогнать канюка, герой испытывает вновь возникшую и усилившуюся тревогу по поводу будущего с возлюбленной, он говорит о том, как он разделил свою жизнь с Бесс, что он наконец-то больше не одинок, что «горю и боли» не место в убежище, где «двое сильны там, где один слаб; мужчина и женщина живут, работают, разделяют горе и смех, и любят».

Рассмотрим, как, стремясь передать психологическую глубину персонажа Порги, Дж. Гершвин, обращается к широкой палитре музыкальных влияний.

Так, «Песня канюка» представляет репризную трехчастную форму с кодой, характерную для романтической традиции. Длинное предложение из 17 тактов является первой частью данной формы и заканчивается аутентичным кадансом, далее вторая часть представлена 27-ми тактами с половинной каденцией, третья же часть – это снова 17 тактов изначального тематического материала с 8-ми тактами коды.

Вышеупомянутый Лэйтам дает структуре данного музыкального номера оперы следующее определение: «шубертовская художественная песня», при этом он отмечает, что в композиции сильны влияния и классической музыки XX столетия, о чем свидетельствует «набег в диссонансную, атональную секцию» [13, с. 113].

Голосоведение партии Порги в первой части арии является линейным, мелодия движется от I ступени тональности ля минор по тоническому трезвучию (цифра 73), что

является характерным приемом для классической музыки. Стремительные пассажи флейт и кларнетов, наполненные хроматизмами, передают стремительное кружение птицы над героем (цифра 73, т. 1, т. 4–5). Они контрастны статическому аккомпанементу струнно-смычковой группы, ритм которой совершает угрожающие покачивания с артикуляцией marcato на первую долю такта (цифра 73, тт. 4–7). На уровне музыкального восприятия складывается ощущение тревожных, надвигающихся шагов злого рока.

Тревожность нагнетается здесь и с помощью ладогармонических приемов выразительности. Присутствующие в первой части композиции заимствования из параллельных ладов (цифра 74–75), а также двойных доминант, имеет отношение к романтической традиции. Однако, в отличие от музыки романтизма, здесь подобный композиторский прием ведет к «огромному количеству диссонансов» [13, с. 114], появляется множество тритоновых замен в басу оркестровых партий (цифра 74–75). Тритоновое басовое «скольжение» характерно и для джазовой гармонии, где тритон, как правило, не разрешается, а имеет цель дестабилизировать тональный центр.

Однако, первая часть арии выражает не только беспокойство, но и надежду на будущее. Когда Порги вспоминает об эмоциях, разделенных с Бесс, происходит выразительный октавный скачок вокальной партии на слове «смех» (цифра 74, т. 6). Тем не мене попытка переубедить судьбу оказывается неудачной. Так, «совершенность» аутентичного каданса в конце вокальной фразы «и любовь как августовское солнце» нарушается за счет введения секстаккорда I ступени в финале части (цифра 75, тт. 1–2), что подчеркивает нестабильность счастья Порги и Бесс. Мгновенно возвращается угрожающий образ кружащей птицы (цифра 75, тт. 2–3).

Вторая часть арии (с цифры 76) наполнена влияниями музыки модерна. Здесь присутствуют «октатонические тетракорды» [13, с. 115] (цифра 76), но в то же время в их основе также лежит тритон ля-ми-бемоль. Кроме того, для данного раздела характерна неустойчивость метра, который сменяется с 3/2 на 9/8 и обратно, что подчеркивает эмоциональность персонажа Порги.

Кода арии (цифра 81–82) словно бы утверждает победу Порги над хаосом и тревогой. Однако, в то же время в басовой партии оркестра в коде выделяется лейтмотив, который может быть ассоциирован с «путями судьбы или рока» [16, с. 584-585], что отмечает Х. Поллак. Интересно, что исследователь также связывает присутствие этого лейтмотива с традициями драматической оперы XIX века, и мы можем говорить здесь о сильном классическом жанровом влиянии.

Мы также можем здесь отметить в голосоведении и оркестровке ораториальные влияния: так, завершению «Песни канюка» добавляют монументальности присоединение хора, вместе с Порги выдерживающими финальный аккорд больше трех тактов, а также педальные ноты в партиях волторн и труб (цифра 82, тт. 1–3).

Таким образом, общей идеей номера является демонстрация контраст между более «упорядоченной» партией персонажа и сложной, «дестабилизированной» гармонией, демонстрирующей вызов судьбы. Уникальность арии заключается в представленной в ней картине взаимодействия стилей романтизма и модерн; притом, что ряд черт – использование триолей или движение по хроматизмам – может быть характерным и для классической музыки, и для джаза. Хотя безусловно «Песня канюка» находится в сфере классических влияний, мы можем видеть взаимный обмен между сферами джазовой и классической музыки, который отражен в работе Дж. Гершвина.

Выводы и заключение

Стремясь показать разные стороны персонажа Порги, Дж. Гершвин обращается к широчайшему спектру музыкальных влияний. С одной стороны, это характерная джазовая эстетика, в которой герой представляется ярким, самобытным представителем

негритянского народа, с его жизнерадостностью, легким нравом. Это отчетливо демонстрируется в номере «Богат я только нуждою», выразительность которого строится на характерных свинговых покачиваниях, на яркой тембральной выразительности инструмента банджо, оттеняющего партию вокалиста, а также на блюзовой интонации кларнетов.

Вместе с тем Дж. Гершвин на академической сцене не просто показывает энергичную сторону джаза, но обращается к нему и как к музыке, воплощающей страдания афроамериканского народа. Мы отметили, как в номере «Они проходят, напевая», где Порги поет о незавидной и одинокой судьбе калеки, свободный, обращающийся к джазовой импровизации характер высказывания (смена метра, следование оркестра за партией вокалиста) сочетается с лиричным оркестровым обрамлением (фоновое тремоло скрипок). Вместе с тем гармония в данном номере сочетает классические принципы развития с джазовой аккордовой прогрессией, что добавляет блюзовую лирическую окраску переживаниям героя. Так в сфере лирического Гершвин сочетает классические и джазовые средства музыкальной выразительности.

С несколько иной стороны персонаж Порги раскрывается в «Песне канюка», в которой он противостоит року судьбы, воплощенному в образе кружащей хищной птицы. Джазовая идиоматика здесь более сдержанная (к примеру, тритоновое басовое скольжение), драматический конфликт демонстрируется во взаимодействии влияний романтизма (структура номера, заимствования из параллельных ладов, двойные доминанты) и модерна (присутствие атональности).

Персонаж Порги стал поистине уникальным для оперной сцены того времени. Через образ Порги на академическую сцену впервые проникла самобытная джазовая культура, рожденная из глубинных переживаний негритянского народа. В нем воплотились и самые разные влияния оперного жанра: это и веризм с изображением простого человека с его обнаженными и искренними чувствами, и вагнеровская музыкальная драма (лейтмотив, характеризующий Порги и видоизменяющийся по ходу драматургии), и большая французская опера, традиции которой прослеживаются в создании образов сообщества Кэтфиш-роу, которое на каждом этапе становится важным соучастником трансформации героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В.Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Д. Конен. – М.: Музыка, 1965.
2. Волынский Э.И. Джордж Гершвин, 1898–1937 / Э. И. Волынский. – Л.: Музыка, 1980. – 96 с.
3. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века / Л. Энтелис. – Л.: Музыка, 1975. – 248 с.
4. Nauert P. Theory and Practice in Porgy and Bess: The Gershwin-Schillinger Connection / P. Nauert // The Musical Quarterly. – 1994. – Vol. 78. – Pp. 9–33.
5. Forte A. Reflections Upon the Gershwin-Berg Connection / A. Forte // The Musical Quarterly. – 1999. – Vol. 83, no. 2. – Pp. 150–168.
6. Замятин В.В. Проблема анализа оперы «Порги и Бесс» в североамериканском музыкознании конца XX – начала XXI века: автореф. дис. … канд. искусств.: 17.00.02 – музыкальное искусство / В. В. Замятин. – Саратов, 2013. – 26 с.
7. Hamm C. Towards a New Reading of Gershwin / C. Hamm // The Gershwin Style: New Looks at the Music of George Gershwin / ed. by Wayne Schneider. – New York: Oxford University Press, 1999. – Pp. 3–20.

8. Reynolds Ch. Porgy and Bess: «An American Wozzeck» / Ch. Reynolds // Journal of the Society for American Music. – 2007. – Vol. 1, no. 1. – Pp. 1–28.
9. Knapp R. The American Musical and the Formation of National Identity / R. Knapp. – Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2005. – 361 p.
10. Block G. Enchanted Evenings: The Broadway Musical from «Show Boat» to Sondheim and Lloyd Webber / G. Block. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 480 p.
11. Dacey K. «Gershwin Gone Native!»: Perspectives on Authenticity in Porgy and Bess / K. Dacey // Critical Voicing of Black Liberation. – Hamburg; London: LIT Verlag Münster, 2003. – Pp. 67–80.
12. Brown G. Problems of Race and Genre in the Critical Reception of Porgy and Bess: Ph. D. in Philosophy Thesis / Gwynne Kuchner Brown; University of Washington. – Washington, D. C., 2006. – 291 p.
13. Latham E.D. Tonality as Drama: Closure and Interruption in Four Twentieth-Century American Operas / E.D. Latham. – Texas: University of North Texas Press, 2008. – 221 p.
14. Gershwin G. The Theatre Guild Presents Porgy and Bess / G. Gershwin. – New York: Gershwin Publishing Corporation; Chappell & Co., Inc., 1935. – 559 p.
15. Конен В.Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
16. Pollack H. George Gershwin: His Life and Work / H. Pollack. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2006. – 884 p.

Ли Бинсюань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»
Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»
Е. А. Александрова

Li Bingxuan
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University
Scientific supervisor - Candidate of Art History, Associate Professor
The Herzen State Pedagogical University
E. A. Alexandrova

ПРЕТВОРЕНИЕ ОБРАЗОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ «ЭТЮДОВ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО МАСТЕРСТВА» Ф. ЛИСТА В КИТАЙСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. В статье исследуется роль фортепианного цикла Ф. Листа «Этюды трансцендентного мастерства», одного из самых выдающихся творений эпохи романтизма в жанре концертного этюда, в контексте современной эстетики Китая. В работе также выявляется базовый принцип трактовки данного цикла представителями китайской фортепианной школы, которая сегодня активно развивается и все чаще выходит на мировые концертные площадки, раскрывается программный замысел композитора и анализируется понятие «трансцендентальное» на уровне традиционных китайских ценностей в неразрывной связи со значением самого термина и соположением со смежными понятиями романской языковой группы. Анализ проводится через призму новаторских технических приемов фортепианного исполнительства, открытых Листом, и их интерпретации китайскими пианистами, которые умело сочетают традиции отечественной фортепианной школы с перспективными современными западными тенденциями.

Ключевые слова: Ф. Лист, Китай, фортепианное исполнительство, интерпретация, концертный этюд, трансцендент, философия, пространственно-временной континуум, эстетика.

THE EMBODIMENT OF IMAGES AND PERFORMANCE TECHNIQUE IN LISZT'S ÉTUDES D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE WITHIN THE CHINESE PIANO TRADITION

Abstract. This article examines the role of one of the most transcendent creations of the Romantic era in the concert etude genre, Liszt's Études d'exécution transcendante, within the context of contemporary Chinese aesthetics. The study also identifies the fundamental principles underlying the interpretation of this cycle by representatives of the Chinese piano school, which is currently developing actively and increasingly appearing on world concert stages. The paper reveals the composer's programmatic concept and analyzes the notion of the "transcendental" at the level of traditional Chinese values — in an inseparable connection with the meaning of the term itself and in relation to adjacent concepts from the Latin (Romance) language group. This analysis is conducted through the lens of the innovative piano techniques pioneered by Liszt and

their interpretation by Chinese pianists, who skillfully combine the traditions of their native piano school with promising contemporary Western trends in performance art.

Keywords: F. Liszt, China, piano performance, interpretation, concert etude, transcendent, philosophy, space-time continuum, aesthetics.

Современное фортепианное исполнительство переживает этап активного развития, техническое мастерство пианистов растет, а виртуозные приемы становятся все более изощренными. В этом контексте особую популярность приобрел цикл Ф. Листа «Этюды трансцендентного мастерства», который, с одной стороны, позволяет исполнителям осваивать и демонстрировать высшие достижения техники, а с другой стороны содержит глубокий философский смысл, так как термин "трансцендентный" относится не только к пианистическому мастерству, но и к древним культурным традициям.

Поскольку представители китайской фортепианной школы, возникшей лишь в XX веке, сегодня блистают на мировой сцене, закономерным становится интерес к причинам столь стремительного развития данного направления академического музыкального искусства. Наиболее полным представляется взгляд на творение композитора с позиции специфического мышления музыканта китайской культурологической традиции. В связи с этим необходимо проследить взаимодействие идей двух различных эпох и культур в контексте единого пространственно-временного континуума, отменяющего понятия преемственности и заимствования и заменяющего их термином «перевод» в своем литературном значении. Ярчайшим примером такого подхода является трактовка жанра этюда у Листа, где на первый взгляд вспомогательная форма обретает метафизическую глубину. Многие китайские пианисты, такие как Ли Юньди, Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Дин Шаньдэ, Ван Лихуа, а также Ланг Ланг, сумевший проникнуть в суть творчества венгерского композитора, обращаются к этому циклу, сопоставляя образ мышления носителя иероглифической традиции с эстетикой Листа.

Несмотря на разнообразные исследования творчества Листа, жанра этюда и нейропсихических механизмов творчества, до сих пор не выявлено родство музыкального метода «Этюдов трансцендентного мастерства» с эстетикой трансцендентализма. Эстетика номинально сформулирована немецкой классической философией, однако получила наиболее раннее обоснование и первоначальную инкарнацию в древних китайских учениях, сформировавших сакрализованное отношение к музыке. Древние мудрецы Китая и западные философы, включая современников Листа, стремились познать суть бытия вне зависимости от этнической принадлежности, поэтому взгляд на музыку Листа с позиции китайских философских ценностей столь же правомерен, как и применение западных постулатов к китайскому искусству.

В статье определяется понятие «трансцендент» на основе теоретической базы, известной Листу и служившей ему опорой в творчестве, а также древней философии Китая, и творческий метод исследуемого цикла этюдов. Выделяются основные понятия и термины, выясняется их исконное значение. Рассматривается музыкальный язык Листа с культурологической и эстетической позиций, и, наконец, устанавливается эстетический базис в едином пространственно-временном континууме. Целью работы выступает выявление философской актуализации фортепианного цикла Ф. Листа «Этюды трансцендентного мастерства» в любую эпоху, включая современность. Статья опирается на работы музыковедов, детально изучавших творчество Листа [2; 7; 8; 9], а также труды востоковедов и мастеров традиционных китайских практик [1; 4; 10]. Для уточнения основных понятий, которыми оперировал композитор, используются материалы современных ему философских концепций [3; 11], а для выяснения исконного значения, вложенного автором в названия этюдов, используются словари [5; 6].

Применение к творчеству Листа древнекитайской даосской концепции не является парадоксальным, поскольку музыка представляет собой универсальный язык, умопостигаемый любой философией, стремящейся к гармонии мироздания. Однако невозможно претендовать на истинную трактовку идей венгерского композитора, полагаясь лишь на поверхностные переводы ключевых терминов.

Для франкоговорящего музыканта Ф. Листа слово «étude» имеет в первую очередь значение «исследование, анализ, эксперимент», тогда как понятие «проработка» выступает лишь одним из частных смыслов. Разница между этими значениями принципиальна, поскольку из нее следует, что в жанре этюда не может существовать незыблемого шаблона. Композитор самостоятельно определяет предмет исследования, будь то исполнительская техника (К. Черни), художественные возможности инструмента и их реализация (Ф. Лист, Ф. Шопен) или звукоизобразительные приемы и их связь с чувственно-образной структурой сознания (С. Рахманинов). В отличие от понятия «étude», слово «exécution» имеет прямой перевод «исполнение».

Термин «трансцендентное» имеет не только философское, но и прикладное, техническое значение. В дословном переводе с романских языков он означает «выход за пределы», «преодоление», «превосходную степень» и аналогичен русским приставкам «сверх-», «пере-», «за-». Под влиянием немецкой классической философии И. Канта и А. Шопенгауэра за ним закрепился более одухотворенный, метафизический смысл. Словосочетание «exécution transcendante» можно перевести как «исполнение, выходящее за пределы». В максимально дословной интерпретации заглавие цикла означает: «Исследования исполнения, выходящего за пределы», причем не уточняется, за пределы чего именно, технического мастерства или чего-то иного.

Такая многозначность напрямую коррелирует с особенностями иероглифического письма. В китайском языке у иероглифа никогда не бывает строго одного значения, а в китайской поэзии существует понятие «слов двойного, тройного закрепления», в которой многозначность трактовки иероглифа обусловлена не только его позицией и окружением, но и ассоциативными смыслами знаков на соседних строках и строфах. При этом ассоциативный ряд в данном письме является четкой грамматической структурой. Благодаря такому строению языка одна фраза приобретает множество значений. Такая же многозначность наблюдается и в музыке, как универсальном языке, проявляясь в названиях цикла Листа и в музыкальной ткани его этюдов.

Этюды в цикле имеют названия на французском языке, за исключением «Дикой охоты» в до миноре на немецком языке, билингвального этюда «Мерцающие огни» в си бемоль мажоре на французском и немецком, и «Воспоминания» на итальянском языке. Такое языковое разнообразие вызывает вопрос, отчего автору стало тесно в рамках французского языка. Ответ, очевидно, кроется в непростой судьбе композитора, отражение которой он и стремился запечатлеть как в цикле этюдов, так и в другом своем монументальном фортепианном цикле «Годы странствий». Название «Wilde Jagd» имеет несколько вариантов перевода, самым распространенным из которых является «Дикая охота». Прилагательное «wilde» само по себе не требует дополнительного пояснения и переводится как «дикий», но существительное «Jagd», действительно в большинстве случаев применяемое к термину «охота», выделяет в нем не факт убийства дичи, а факт преследования, погони, и в равной же степени означает все эти понятия. Отвечая на вопрос, зачем потребовалось использовать немецкий язык, когда во французской речи существует абсолютный аналог такому названию, «chasse sauvage», требуется обратиться к древнегерманскому эпосу. Наряду с легендами о знаменитой Валгалле, существует предание, что души павших в бою доблестных героев формируют некую бестелесную армию, которая обитает в лесной глуши и объезжает галопом свои лесные владения на

конях поздней осенью и в начале зимы после полуночи. Если под копыта коней в этой дикой скачке попадется случайный путник, он тотчас же сгинет в лесной чаще, а предваряет появление армии туман и яркие «блуждающие» огоньки. В этом обстоятельстве кроется ответ на билингвальное название предшествующего этюда «Мерцающие огни»: первый раз слушатель должен как бы случайно заметить эти огоньки, не обращая внимания на тайное их значение, прочитав название на французском, и сразу же мгновенно содрогнуться при мысли о том, на что намекает немецкий вариант названия. Материал музыкальной ткани этого этюда столь же загадочен и многозначен, как и его языковое обозначение. Этюд написан в мажорном ладу при постоянном чередовании терцового тона из мажора в минор и обратно в каждой квартольной фигурации, что на протяжении всего времени звучания составляют орнамент основного тематизма. Точно также как терцовый тон, варьируется восприятие такого приема - наивная игра в мерцающие огни, эстетический восторг любования ими, подобно «Гирляндам» Скрябина, граничит с навязчивым вопросом, не имеющим ответа и доводящим воспринимающего до полного изнеможения.

От этих двух этюдов тянется прямая смысловая и тематическая арка к этюду под названием «Мазепа». Сюжет поэмы В. Гюго повествует именно о скачке Мазепы, привязанному к коню, через кусты терновника и шиповника, которая должна была стать для него последней, но он чудом выжил и воцарился гетманом. Исследователи обычно трактуют поэму как хвалу испытаниям, но Ф. Лист увидел в ней совершенно другой аспект. Пораженный натуралистической красочностью образов, не типичной для его времени и характерной скорее для эпохи экспрессионизма и экзистенциализма, композитор выводит основную интонацию этого этюда в разряд лейтинтонации всего цикла, помещая арочную конструкцию через этюд «Мерцающие огни» к этюду «Дикая охота/дикая скачка», тем самым выдвигая на первый план сам процесс неистовой скачки, как в этюде «Мазепа», так и в этюде «Дикая охота».

Этюд «Воспоминание» («Ricordanza») написан в ля бемоль мажоре и своим названием однозначно намекает на впечатления автора от жизни в Италии, где он проникся атмосферой близкой ему по духу поэзии Ф. Петрарки и Данте, жил в Ватикане, глубоко постиг таинства религии и принял священный сан. «Ricordanza» вновь становится многозначным понятием, имеющим как эстетический смысл, отголоски итальянского искусства, так и духовный, воспоминания души о потерянном рае.

Как и большинство сочинений Ф. Листа, цикл отличается монотематическим строением. Данное свойство, гармонично сочетаясь с огромной ролью мелодии в традиционной музыкальной культуре Китая, находит понимание и отклик у китайских исполнителей и композиторов. В этюдах демонстрируется переизложение одной темы в разных ритмах, размерах, гармонических и тембровых вариантах, что создает различное понимание музыкального текста. Основываясь на точном переводе названия первой редакции можно утверждать, что весь сборник изначально мыслился Листом как единый цикл, а не как разрозненные упражнения, что доказывается как названием первого этюда («Прелюдия»), так и общим строением цикла. Помимо монотематической структуры каждого этюда, существует арочная связь между ними и сквозное развитие. Цикл опирается на два главных по тематике этюда, соотносящихся между собой как тезис и комментарий, первый этюд № 4 «Мазепа» (ре минор), и второй этюд № 11 «Вечерние гармонии» (ре бемоль мажор). Первые три этюда подготавливают восприятие тематизма двух главных, этюды с пятого по десятый развивают его. Финал «Метель» № 12 (си бемоль минор) раскрывает этот материал в гармониях, звучностях, темповой сети и метроритмических структурах.

Мелодический аспект претерпевает существенные изменения, ритмический же остается неизменным. В «Мазепе» присутствует восходящий скачок на квинту, в

«Вечерних гармониях» наблюдается нисходящий, его обращение. Зеркальное отражение наблюдается и в кругообразном мотиве, содержащем обе квинты, так, в «Мазепе» полукруг обращен вниз, а в «Вечерних гармониях» вверх. Обе темы содержат по два восходящих секвенцированных оборота терцового соотношения, в «Мазепе» - это большая терция, которая в «Вечерних гармониях» превращается в малую терцию.

Слово вечер в заглавии одиннадцатого этюда представляет собой не только время суток, но и метафору заката, перехода к ночи. Однако в китайской традиции закат не является однозначно негативным светопреставлением, а сменой Инь и Ян, вечным круговоротом, зримым образом циркуляции энергии Ци. В этом контексте имитация колокола в начале этюда может трактоваться не только как набат или погребальный звон, но и как окончание вечерней службы в храме, очищение от дневных сует перед переходом в мир иррационального. Дуализм вечера позволяет многозначно трактовать понятие «гармоний», а именно как музыкальные структуры, очарование тишины, вечную гармонию Вселенной и гармоничное состояние сознания, прикоснувшегося к трансцендентному.

Финальное произведение «Метель» в своей основной теме также содержит полукруг, но заключенный в вихревое пассажное движение. В китайской семантической традиции вихри и восходящие спирали символизируют циркуляцию животворной энергии Ци, пронизывающей все сущее. Параматериальная субстанция собирает в спирали негативные энергии и уносит их в космические выси, оставляя позитивные, а нисходящие потоки заземляют негативные энергии, трансформируя их через пять первоэлементов в гармоничные структуры. На этой циркуляции основан базовый принцип работы с энергией в у-шу. Таким образом, основной мотив цикла, попадая в вихревые потоки Ци, в финале получает возможность соединения с пятью первоэлементами и трансформации во вселенскую гармонию. С этой позиции цикл предстает как разомкнутая структура с проекцией в бесконечность, открытая природным процессам, далеко выходящим за рамки рационального.

Таким образом, в данной статье был выявлен философско-эстетический базис фортепианного цикла Ф. Листа «Этюды трансцендентного мастерства» и обоснована метафизическая направленность его идеи в культурологическом аспекте на основе сравнительного анализа эстетических принципов западной и восточной традиций.

Детальный анализ структуры цикла с опорой на указания самого Листа и лингвистический аспект, позволили восстановить заложенную автором образность и семантику. Ключевой вывод состоит в том, что в китайской фортепианной традиции закрепилось глубоко продуманное и проникновенное исполнение данного цикла, поскольку сущностная идея его эстетики образует универсальный базис, на котором взаимодействуют различные культуры, национальные традиции, эстетические воззрения и стили разных эпох, оставаясь неразрывно связанными с этим основанием.

В данной статье показано, что искусство способно полноценно существовать и оказывать благотворное воздействие на публику лишь при гармоничном сочетании технического мастерства, эстетического и этического содержания. Техническое мастерство рассматривалось Листом не как самоцель, а как вспомогательное средство для выражения идеи, заложенной в музыке. Данная работа обращает внимание исполнителя на необходимость гармоничного сосуществования указанных аспектов, включая не только анализ музыкальной ткани, но и терминологию, раскрывающую образное содержание звучания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. Москва: Искусство, 1977. - 168 с.
2. Зилоти А.И. Мои воспоминания о Ф. Листе. - Санкт-Петербург: тип. С. Л. Кинда, 1911. - 55 с.
3. Кант И. Критика чистого разума. - Санкт-Петербург: тип. Н. Тиблена и комп. (Н. Неклюдова), 1867. - 627 с.
4. Крушинский А.А. Логика Древнего Китая. Москва: ИДВ РАН, 2013. - 384 с.
5. Макаров Н.П. Полный немецко-русский словарь. - Санкт-Петербург: изд. В. В. Шеерера, 1877. - 808 с.
6. Макаров Н.П. Полный французско-русский словарь. - Санкт-Петербург: Наследники Макарова, 1904. - 1150 с.
7. Мильштейн Я.И. Этюды Ф. Листа. - Москва: Музгиз, 1961. - 84 с.
8. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. - Москва: Музыка, 1970. - 600 с.
9. Слонимский С.М. Творческий облик Ф. Листа: взгляд из XXl века. Эссе современного композитора. - Санкт-Петербург: Композитор, 2010. - 24 с.
10. Федоренко Н.Т. Проблемы исследования китайской литературы. Москва, 1974. - 462 с.
11. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. - Санкт-Петербург: тип. М.М. Стасюлевича, 1881. - 490 с.

Чжан Хуэйшань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: vikamiaooo@yandex.ru

Zhang Huishan
Postgraduate student in the Department of Music Education
The Herzen State Pedagogical University

МИР ПРОГРАММНЫХ ОБРАЗОВ В ЖАНРЕ ТАНГО АСТОРА ПЬЯЦЦОЛЛЫ

Аннотация. Данная статья посвящена изучению панорамы программных образов «танго нуэво», представленных в наследии Астора Пьяццоллы. Тяготение композитора к программности явилось неотъемлемой чертой его стиля, позволяющей определить ключевые направления тем и образов в его музыке. На основе изучения и анализа творчества композитора было выявлено, что образную поэтику наследия мастера составляют такие образные сферы как: урбанистическая культура и конкретно городские зарисовки Буэнос-Айреса, становящиеся для композитора фоном для показа человеческих эмоций и страстей; темы экзистенциального характера (тоски, грусти, одиночества); личные переживания композитора.

В ходе проведенного анализа, была выявлена эволюция программного мышления Астора Пьяццоллы: от попыток конкретизировать содержание ранних пьес, порывающими с традициями жанра, он приходит в сферу философско-обобщённой программности в поздний период своего творчества.

Ключевые слова: Астор Пьяццолла, программная музыка, «танго нуэво», «История танго», «Прощай, Нонио», «Oblivion».

THE WORLD OF PROGRAMMATIC IMAGES IN ASTOR PIAZZOLLA'S TANGO GENRE

Abstract. This article is devoted to the study of the panorama of programmatic images of "tango nuevo" as represented in the legacy of Astor Piazzolla. The composer's inclination toward programmaticism was an integral feature of his style, making it possible to identify the key thematic and imagistic directions in his music. Based on the study and analysis of the composer's oeuvre, it has been established that the imagistic poetics of the master's legacy comprise the following spheres: urban culture and, specifically, city sketches of Buenos Aires, which serve as a backdrop for the composer's portrayal of human emotions and passions; themes of an existential nature (longing, sadness, loneliness); and the composer's personal experiences.

The analysis also reveals a certain evolution in Astor Piazzolla's programmatic thinking: from attempts to concretize the content of early pieces that broke with the traditions of the genre, he moved toward a sphere of philosophically generalized programmaticism in the late period of his creative work.

Keywords: Astor Piazzolla, programmatic music, “tango nuevo”, “The Four Seasons of Buenos Aires”, “Histoire du Tango”, “Adiós Nonino”, “Libertango”, “Oblivion”.

Признанный мастер «танго нуэво» Астор Пьяццолла (1921–1992) создал несколько сотен сочинений, создав уникальный жанр, объединивший в себе традиции академической музыки, джаза, высокого искусства и демократичных ритмов аргентинской городской

культуры. Произведения композитора с его уникальной внутренней динамикой и энергией, терпкими гармониями и джазовой стилистикой обладают удивительной способностью визуализироваться в сознании слушателей, что делает его наследие востребованным в современной исполнительской практике. Его танго звучит в кино и на телевидении, произведения используются в качестве оформления выступлений спортсменов в художественной гимнастике и фигурном катании, его наследие на протяжении многих десятилетий является символом страсти, тоски, ностальгий и любви. Причина такой популярности танго Астора Пьяццоллы кроется не только в уникальном и самобытном стиле мастера, но и в ярких программных названиях большинства его сочинений в жанре «танго нуэво», которые в полной мере отражают мировоззрение и жизненную философию композитора, очерчивают близкий автору круг тем и образов. Тяготение композитора к программности стало одной из характерных черт его композиторского мышления и требует научного осмысления и открывают новые перспективы в изучении творчества Астора Пьяццоллы.

Данная работа ставит перед собой цель комплексного взгляда на круг тем и образов танго Астора Пьяццоллы с точки зрения программности как попытки автора конкретизировать содержание своих сочинений с позиции своего мировосприятия, темперамента, видения художественных возможностей жанра в целом. В ходе исследования будет уточнено понятие «программной музыки» с позиции музыковедения и искусствоведения, проанализированы наиболее яркие примеры программных произведений в жанре «танго нуэво» с точки зрения их концепции, содержания и стиля, сделаны обобщения в плане тяготения композитора к отдельным темам и образом в своем творчестве.

Творческое наследие Астора Пьяццоллы представляет собой актуальную страницу в современном музыковедении. В последние десятилетия исследователи демонстрируют вдумчивый комплексный подход к изучению наследия мастера. Попытки исторической оценки вклада композитора в развитие жанра танго предприняты в исследованиях Л. А. Косичева [2, 3], Е. В. Николаевой [5], А. А. Сушляковой [7, 8], Е. В. Чемезовой [10], Д. Эйхлера [11]. Жизненный и творческий путь композитора описан в монографиях зарубежных авторов – М. С. Аззи [12], Н. Горин [13], К. Кури [14]. Помимо этого, многие отдельные сочинения композитора неоднократно становились объектом музыковедческих исследований. Вместе с этим, круг тем и образов, раскрывающий особенности поэтики танго Астора Пьяццоллы до настоящего времени не становился объектом комплексного внимания музыковедов.

Музыка является одним из самых абстрактных видов искусства. Обладая значительным потенциалом в передаче эмоциональных состояний и настроений, она не способна перевести их в конкретную предметную и визуальную плоскость без заданной «программы». Наиболее явно образная абстрактность проявляет себя в жанрах инструментального творчества, в которых по умолчанию отсутствует вербальный компонент. Согласно определению Ю.Н. Хохлова, под понятием «программной музыки» принято понимать «род инструментальной музыки; музыкальное произведения, имеющие словесную, нередко поэтическую программу и раскрывающие запечатленное в ней содержание. Программой может служить заглавие, указывающее, например, на явление действительности, которое имел в виду композитор или на вдохновившее его литературное произведение» [9, с. 442]. При этом, О. В. Соколов подчёркивает восполняюще-конкретизирующую функцию авторской программе в музыкальном произведении, справедливо отмечая, что «в лучших произведениях этого рода программа и музыка эстетически идеально дополняют друг друга: первая указывает на объект, вторая же выражает авторское отношение к нему, которое лучше всего и поддается именно

музыкальному выражению» [6]. Расцвет программной музыки связан с творчеством композиторов-романтиков Г. Берлиоза, Ф. Листа и деятельностью русских музыкантов (представителей «Могучей кучки» и П. И. Чайковского). Вместе с этим, в XX столетии программность также является неотъемлемой частью композиторского мышления. Примером тому выступает, в том числе, и наследие А. Пьяццоллы. Многочисленные танго-миниатюры и циклы композитора имеют программные название, отсылающие к конкретным темам и образам. Вместе с этим, даже вне программных произведений (в концертах, танго-сюитах) композитор вводит авторские ремарки, которые определяют не только темп, но и характер исполнения сочинений автора*: Molto marcato e energico, Lento melancolico, mistico, allegro tranquillo* и.т.д [1, с. 242]. Уже в ранний период своего творчества, в попытке преодолеть жанровый шаблон и выйти за пределы прикладных границ танца, Астор Пьяццолла даёт своим первым творческим опытам программные заголовки *(Pigmalion, Preparense, Tanguango, Chau Paris, Bando*), которые должны были вызывать у слушателей конкретные ассоциации.

Мир образов в танго композитора представляет собой отдельный поэтический мир, его «философскую вселенную». Разрывая с традиционными чертами жанра, вводя в музыкальные партитуры современные джазовые гармонии и ритмы, нетрадиционные тембровые сочетания, он превращает свою музыку в своего рода «урбанистическую поэзию» с ярко выраженным аргентинским колоритом.

Антураж и поэтика выразительности «танго нуэво» во многом связаны с пейзажами и зарисовками аргентинской столицы – Буэнос-Айреса. При этом город в музыке Пьяццоллы это не просто фон, а полноценный герой и персонаж его произведений. Многие крупные опусы мастера имеют программные отсылки к его названию. Среди таковых – ранняя симфония «Буэнос-Айрес» (1955), «Три танго Буэнос-Айреса» для оркестра (1968), пьесы «Воздух Буэнос-Айреса», «Час ноль в Буэнос-Айресе», «Городской квартет», танго-опера «Мария из Буэнос-Айреса» (1969). Помимо этого, композитор вуалирует дух и ритмы аргентинской столицы и в названиях, которые воплощают конкретные места либо атмосферу города. Это пьесы в духе танго «Лунфардо» (городской сленг, представляющий собой особый жаргон испанского языка, распространённый среди мигрантов аргентинской столицы) и танго-песня «Микеланджело 70» (название популярного клуба в Буэнос-Айресе).

Однако наиболее ярким примером воплощения образа города в творчестве Астора Пьяццолла, несомненно, является цикл «Времена года в Буэнос-Айресе» (*«Cuatro Estaciones Porteñas»*), написанный в 1968 году. Сочинение состоит из четырёх частей: I часть – *«Otoño porteño»* («Осень в Буэнос-Айресе»); II часть – *«Invierno porteño»* («Зима в Буэнос-Айресе»); III часть – *«Primavera porteño»* («Весна в Буэнос-Айресе»); IV часть – *«Verano porteño»* («Лето в Буэнос-Айресе»).

Цикл является наиболее ярким отражением экспериментального стиля Пьяццоллы, окончательно оформившегося в 60-70-е годы XX столетия. Название произведения не даёт отсылку к смене природных циклов. Композитор в четырёх частях произведения отразил разные периоды жизни жителя окраины Буэнос-Айреса. Использование названия «Времена года в Буэнос-Айресе» – дань концертно-исполнительской традиции. В поисках идеального звучания своего танго, А. Пьяццолла активно разрабатывал принципы тембрового взаимодействия инструментов и использовал разные приемы концертного развития драматургии. В качестве жанровой модели цикла композитор обращается к образцу скрипичного концерта барочного образца с чередованием tutti и соло. Стилистика произведения представляет собой своего рода плюралистический кластер, сочетающий академическую основу, элементы джазовой, африканской и испанской музыкальной традиции. В оригинальной версии произведение написано для солирующего бандонеона и

аккомпанирующего ансамбля (электрогитары, фортепиано, скрипки). Популярность сочинения обусловила появление ряда альтернативных аранжировок, транскрипций и вариантов оркестровки, которые не были отвергнуты композитором.

Каждая из четырех пьес цикла имеет трехчастную структуру, внутри которой эпизоды страстно-драматического и взрывного характера сочетаются с тонким лиризмом и чувственным началом в средних разделах композиции. Особую экспрессию звучания цикла придаёт и темброво-интонационный колорит, обусловленным новаторским грусти.

Урбанистические мотивы, характерные для программной музыки Астора Пьяццоллы, получают здесь органичное соединение с эмоционально-чувственной стороной его музыки. Вместе с этим, программное название цикла не предполагает уход композитора в сторону пейзажной и городской лирики. Произведение представляет собой скорее эмоциональный портрет города в разное время года. В каждой из частей Пьяццолла акцентирует определённое эмоциональное состояние – драматизм, энергия страсть сменяются здесь моментами щемящей тоски и ограничиваются лишь образов Буэнос-Айреса. В его сочинениях упоминаются и названия к другим городам, с историей и духом которых композитор был тесно связан. Это танго «Чао, Париж!», написанную в 1955 году – год окончания Пьяццоллой французской стажировки у Н. Буланже, и сюита «Пунта-дель-Эсте[1]» для бандонеона, флейты, гобоя, кларнета, фагота и струнного оркестра, написанную в поздний период творчества композитора (1982). Абстрактные образы городской жизни воплощены в цикле композитора «История танго» для флейты и гитары (1985). Данное произведение, относящееся к последнему этапу жизни и творчества композитора, раскрывает жизнь жанра от его истоков и до времени создания. Пьеса состоит из четырех частей: *Bordel 1900, Cafe 1930, Nightclub 1960* и *Concert d'aujourd'hui*. Каждая часть произведения характеризует собой период в истории танго и те изменения, которые произошли в жанре с момента его основания до последней четверти XX века. Первые две части отсылают к классическому или традиционному периоду танго, а третье и четвёртое представляют стили и инновации, которые были в нем во второй половине XX века. Упоминания названий уличных заведений аргентинских городов также является отсылкой композитора к урбанистической культуре.

Еще одной областью программного интереса А. Пьяццоллы выступают темы экзистенциального характера и человеческого эмоционального состояния – тоска, одиночество, грусть. К пьесам такого рода следует отнести такие пьесы как: легендарное танго «Забвение» (1982), танго-миниатюры «Одиночество» (1969), «Ревность» (1973), «Танго свободы» 1(974), песня-танго «Потерянные птицы» (1974) и др.

К данной группе танго относятся два наиболее известных сочинений композитора – «Oblivion» и «Libertango».

«Libertango» было написано в 1974 году. Дословно, название пьесы соединяет в себе испанское слово «свобода» *(libertad).* Данное сочинение можно считать своего рода творческим манифестом композитора, ознаменовавшим его окончательный разрыв с традициями классического танго и переход к «танго нуэво». Пьеса представляет собой своего рода вариации на basso ostinato: упругие удары аккордов в ритме танго постоянно повторяются, образуя стержень для бесконечной импровизации. Композитор воплотил в этом сочинении разные оттенки человеческой души – щемящую тоску, грусть, сверхчувственность и скрытую энергию и страсть, кроющуюся внутри героя. Такое эмоциональное наполнение способствовало приобретению композицией мировой известности и популярности: к настоящему времени было создано несколько десятков аранжировок «Libertango». Среди его исполнителей – ирландская фолк-певица Шэрон

[1] Пунта-дель-Эсте (*исп*. Punta del Este) — город и курорт на юге Уругвая, в департаменте Мальдонадо.

Шеннон, китайский виолончелист Йо Йо Ма, гитаристы-виртуозы Эл Ди Меола и Р. Мирошниченко, дуэт в составе П. Дранги и Д. Когана. Пьеса неоднократно звучала в кинолентах (впервые – в фильме Ж. Риветта «Северный мост» в 1981 году).

Кинематографическую историю имеет и еще одно танго композитора – «Oblivion», название которого переводится как «забвение». Произведение получило всемирную известность благодаря фильму итальянского режиссера М. Беллоккьо «Генрих IV, Безумный король», вышедшему на экраны в 1984 году. Однако создано танго было двумя годами ранее и предназначалось для камерного ансамбля. Музыка «Oblivion» в фильме связана с личной драмой главного героя – аристократа, разыгрывавшего безумие, роль которого исполнил Марчелло Мастроянни. Сознательно разыгрывая сумасшествие, он пытается убежать от действительности и оградить свой внутренний мир от лживого и враждебного общества. Состояние главного героя является «внутренней эмиграцией». Тема «забвения» и мелодия, соответствующая ей, становится в сюжете ключевой и неоднократно проходит через фильм. Меланхоличное соло задумчиво парит над спокойным аккомпанементом. Печальная мелодия основной темы танго на долгие годы стала символом тоски и одиночества. За более чем четыре десятилетия истории данного произведения, было создано множество аранжировок, пьеса была исполнена разными исполнительскими составами, не теряя своего лирического очарования в разном тембровом прочтении.

Программность в творчестве Астора Пьяццоллы затрагивает и сферу личных чувств и переживаний композитора. Квинтэссенцией данной темы в его наследии является танго «Adiós Nonino[2]», написанное по случаю смерти отца композитора в 1959 году. «И в завершение того плохого 1959 года, в один день раздался звонок, словно атомная бомба. Нонино умер в Маре-дель-Плата. Это было чересчур. Когда я вернулся в Нью-Йорк через несколько дней, попросил оставить меня одного в комнате нашей квартиры, и меньше, чем за час, я сочинил “Adios, Nonino”. А затем я заплакал, как это случалось несколько раз со мной до этого. Я вложил все свои воспоминания об отце в то произведение» – вспоминал композитор [4].

Тематическую основу пьесы составило одно из танго Нонино Пьяццоллы, написанное в 1954 году. Ритмическую партию из танго отца композитор сохранил полностью, а мелодию обогатил новой аранжировкой, в результате чего пьеса обрела неповторимое звучание. Танго «Adios Nonino» впоследствии стало одним из популярных произведений композитора, которое было представлено в исполнительской практике множеством аранжировок и прочтений. Несмотря на то, что созданию произведения предшествовала кончина отца Пьяццоллы, произведение проникнуто жизнеутверждающими и светлыми мотивами, что совпадает с общей концепцией творчества автора.

В целом, следует отметить, что в отношении к программности в музыкальном мышлении композитора можно проследить некоторую эволюцию. Пронеся тяготение к программности через весь свой творческий путь, композитор приходит к программности философско-обобщённого типа в сочинениях-миниатюрах последнего десятилетия – «Luz y sombra» («Свет и тень»), «La misma pena» («Та же боль»), «S.V.P.» («Пожалуйста») [1, с. 243].

Заключение

Таким образом, программное мышление является характерной чертой стиля Астора Пьяццоллы и отражает его новаторство в трактовке жанра, выступая характерным признаком «танго нуэво». В попытке преодолеть прикладной характер танца и порвать с

[2] Nonino – аргентинское прозвище, которое носил отец Астора Пьяццоллы. Данное слово представляет собой одну из уменьшительных форм итальянского слова «дедушка».

традиционными канонами, композитор наделяет свои пьесы конкретными программными названиями, выводя свои сочинения в область серьёзного пласта академического музыкального искусства. В своих пьесах композитор использует как конкретные темы и образы, так и философско-обобщённые заголовки, что открывает для исполнителей широкий простор для создания новых прочтений и интерпретаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безрукова Л.В. Танго-миниатюра как центральное звено в стилевой системе Астора Пьяццоллы / Л.В. Безрукова // Традиции и перспективы искусствакак феномена культуры: сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии им. Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, 13–16 апреля 2018 года. – Москва: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2018. – С. 238-245.
2. Косичев Л.А. Судьба легендарного танго / Л.А. Косичев // Латинская Америка. – 2008. – № 3. – С. 74–85.
3. Косичев Л.А. Творцы танго: Пульезе и Пьяццолла / Л.А. Косичев // Латинская Америка. – 2019. – № 11. – С. 84–97.
4. Маслова Л.Н. Танго в Орле – Contigo – [электронный ресурс] – URL: https://vk.com/wall-140083097_4964?ysclid=mo8td4gka2719815295 (дата обращения: 21.04.2026)
5. Николаева Е.В. Танго длиною в жизнь (К биографии Астора Пьяццоллы) / Е.В. Николаева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. – № 1. – С. 184–192
6. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О.В. Соколов. – Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 1994. – 220 с.
7. Сушлякова А.А. Жанрово-стилистический «канон» танго и его преломление в стиле «tango nuevo» А. Пьяццоллы (на примере «Весны в Буэнос-Айресе» из цикла Cuatro estaciones porteñas) / А.А. Сушлякова // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: Сборник материалов V Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 65-летию Новосибирской консерватории, Новосибирск, 11–12 октября 2021 года. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2021. – С. 185–193.
8. Сушлякова А.А. Танго как феномен латиноамериканской культуры и его метаморфозы в творчестве композиторов XX в.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. / Сушлякова Ася Александровна; [Место защиты: «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»; Диссовет 23.2.012.01 (Д 210.011.XX)]. – Новосибирск, 2025. – 145 с.
9. Хохлов Ю. Н. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – 442 с.
10. Чемезова Е.В. "Новое танго" Астора Пьяццоллы: черты стиля / Е.В. Чемезова // Музыковедение. – 2009. – № 7. – С. 48-52.
11. Эйхлер Д. Астор Пьяццолла и преображение аргентинского танго / Д. Эйхлер ; пер. В. Бабкова // The New Republic. – 2000. – [электронный ресурс] – URL:https://newsland.com/post/936754-astor-piatstsolla-i-preobrazhenie tango?ysclid=lj33dkgyob156332459 (дата обращения: 25.06.2026).
12. Azzi M. S. Astor Piazzolla: His Life and Music. – The Bold Strummer, 2000.
13. Gorio N. Astor Piazzolla: A Memoir. – Портленд, Орегон: Amadeus Press. – 2003. – 260 p.
14. Kuri C. Piazzolla: La música límite. – Corregidor, Buenos Aires, 1997.

Лу Цзин
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 394280107@qq.com

Lu Jing
Postgraduate student of the Department of Musical Education and Training
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

Ж. ОФФЕНБАХ «СКАЗКИ ГОФМАНА»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРНОЙ ПОСТАНОВКЕ

Аннотация. «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха представляет собой одну из самых известных французских опер, интерес к которой в современном театре заметно возрастает. Опера множество раз подвергалась различным интерпретациям. «Сказки Гофмана» дают все возможности для этого, в них заложен такой фундамент, который требуется для «препарирования» и необычного преподнесения, не разрушающего основной замысел оперы. В этом заключается особая «интертекстуальная» открытость оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана» для экспериментов интерпретации.

Проведенный анализ двух современных постановок позволил сделать вывод о разности подходов современных режиссеров, несмотря на то, что обе постановки – сознательный разрыв с традицией opéra-comique, в каждой из версий этот разрыв произошел в разных направлениях. Очевидно, что современная публика требует разных и новых подходов и прочтений, а потому каждая из постановок обязательно найдет своего зрителя. Изыскания молодых режиссеров лишь подтверждают актуальность и бессмертность произведения Ж. Оффенбаха.

Ключевые слова: Ж. Оффенбах, «Сказки Гофмана», опера, французская опера, современная опера, художественные образы, трансформация, переосмысление, новации.

J. OFFENBACH “THE TALES OF HOFFMANN”: TRANSFORMATION OF ARTISTIC IMAGES IN MODERN OPERA PRODUCTION

Abstract. Jacques Offenbach's "The Tales of Hoffmann" is one of the most famous French operas, and interest in it is growing significantly in contemporary theater. The opera has been subjected to numerous interpretations. "The Tales of Hoffmann" offers every opportunity for this, laying the foundation required for "dissection" and an unusual presentation without undermining the opera's core concept. This is the unique "intertextual" openness of Jacques Offenbach's opera "The Tales of Hoffmann" to interpretive experimentation.

An analysis of two modern productions revealed differences in the approaches of contemporary directors, despite the fact that both productions are a conscious break with the opéra-comique tradition, each version breaking in different directions. Clearly, contemporary audiences demand diverse and new approaches and interpretations, and therefore each production is sure to find its audience. The research of these young directors only confirms the relevance and timelessness of Offenbach's work.

Keywords: J. Offenbach, “The Tales of Hoffmann”, opera, French opera, modern opera, artistic images, transformation, rethinking, innovation.

Введение. Жак Оффенбах (1819–1880), немецко-французский композитор, один из основоположников классической оперетты [1]. Композитор родился в Германии. Его отец в то время был музыкантом Кельнского собора. Он также стал первым учителем Оффенбаха и оказал на него большое влияние в музыке.

Оффенбаха можно считать плодовитым композитором, который за всю свою жизнь написал сотню оперетт, его «Парижанка» и другие знаменитые оперетты пользовались в Париже популярностью у всех слоев населения. Оффенбах усовершенствовал французскую оперетту и комическую оперу и довел их до известной высоты, за счет чего остался в анналах истории одним из «отцов французской оперетты» [2]. Его новаторство подчеркивается и в исследованиях Волошко С.В. которая отмечает, что «Жак Оффенбах смог подняться над прямолинейностью пародий Эрве, создавая на основе хорошо знакомой классической фабулы современную по содержанию пьесу, высмеивая те смыслы, которые несли традиционные сюжеты, их пафос и морализаторский посыл. В условиях очень жёсткой цензуры, характерной для времён Второй Империи, оперетта позволяла себе многое из того, что не мог позволить серьёзный академический театр» [3].

Опера «Сказки Гофмана» занимает «уникальное место в истории музыкального театра» [4]. Будучи последним сочинением композитора, она представляет собой синтез традиций французской оперы-буфф и лирической оперы. Французский композитор немецкого происхождения Жак Оффенбах был глубоко вдохновлен просмотром спектакля «Фантастические рассказы Гофмана» в театре Одеон в Париже в 1851 году. Спектакль основан на трех рассказах Э. Т. А. Гофмана, немецкого писателя-романтика в жанре фэнтези и ужасов.

Позже Жюль Барбье переработал эту пьесу в либретто и предложил его нескольким композиторам, в том числе Оффенбаху. Композитор интенсивно работал над оперой вплоть до своей смерти в 1880 году, но не успел её закончить, что по мнению Кулинской М.Я. стало причиной «возникновения более десятка её редакций» [5, с.27].

Оркестровку завершил композитор Эрнст Гиро, используя черновики Оффенбаха. Премьера оперы состоялась в Комической опере в Париже в феврале 1881 года, но без третьего акта (венецианская сцена). С тех пор и до начала XX века различные версии оперы исполнялись почти тысячу раз в Европе, США, России, Мексике и Аргентине. Впервые оно было исполнено в Лондоне, Англия, в 1910 году.

Сегодня современные деятели искусств постоянно находятся в поисках новых смыслов [6]. Анализируемая опера множество раз подвергалась различным интерпретациям, так, по мнению Киреевой Н.Ю. и Куц А.Л. «желая по-новому раскрыть известные сюжеты, режиссёры в некоторой степени даже начинают их «препарировать». «Сказки Гофмана» дают все возможности для этого, в них заложен такой фундамент, который требуется для подобного необычного преподнесения, не разрушающего основной замысел оперы. В этом заключается особая «интертекстуальная» открытость оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана» для экспериментов интерпретации» [7, с.45].

Основной текст. Рассмотрим видение французской оперной классики современных режиссеров на примере двух постановок новейшего времени. В России, произведение Ж. Оффенбаха переосмыслила Елизавета Мороз в постановке Нижегородского театра оперетты 2025 года. Данная работа была не первой, ранее на той же сцене Мороз уже ставила «Кармен» Бизе и барочную ораторию «Триумф Времени и Разочарования» Генделя. Соавтором Мороз выступил драматург Алексей Парин, который радикально переработал либретто.

Дирижёр-постановщик Дмитрий Синьковский с оркестром La Voce Strumentale гибко исполнял как музыку Оффенбаха, так и современные интермедии композитора Кирилла Архипова, который написал пролог и связки между картинами. Сценограф Сергей

Илларионов создал минималистичную, но насыщенную символами конструкцию – огромный куб, каждая грань которого представляет отдельную локацию. Переходы между ними выполнены из белого кафеля, что создаёт ощущение «чистилища», обнуляющего предыдущий опыт.

Внимание постановка привлекла в первую очередь своей отдаленностью от оригинала. Как отмечает Гармиза Н.В. «одним из подходов в интерпретации классики является радикальный подход, для которого характерна режиссерская агрессивность, порой граничащая с эпатажем, прямые, порой провокационные, обращения к зрителю, актуализация классики с переносом действия в современность» [8, с. 65].

Спектакль длится три часа и все это время держит зрителя в тонусе постмодернистскими приемами: историями внутри историй, деконструкцией привычного нарратива и перемешиванием жанров. В этой постановке «Сказки Гофмана» становятся не только оперой о любви, но и рефлексией о природе вдохновения. За кажущейся лаконичностью сценографии и знакомыми конфликтами скрывается глубокий слой смыслов: художник и муза, любовь и смерть, рождение замысла, бессилие перед реальностью. Мороз погружает все эти темы в постмодернистский калейдоскоп, прокручивая его до полного стилистического смешения.

«Сказки Гофмана» в постановке Елизаветы Мороз

Отдельного внимания заслуживает и сценография, которая насыщена символами несмотря на свою минималистичность. Художником-постановщиком выступил Сергей Илларионов. Основную часть постановки хор размещен по балконам, что создает вертикальную глубину. Оркестр под управлением Дмитрия Синьковского звучит гибко и выверенно: музыканты с одинаковой точностью исполняют как музыку Оффенбаха, так и современные интермедии композитора-резидента musicAeterna и Дома Радио Кирилла Архипова. Эти вставки сшивают эпохи в единое драматургическое полотно.

Большие изменения коснулись и музыкального полотна: несмотря на то, что оркестровка сохранена в редакции Эрнеста Гиро, темпы системно замедлены. На протяжении всей постановки наблюдаются системные нарушения французской вокальной

школы, включая форсированную атаку, патологическое вибрато (у сопрано), интонационную нестабильность, фонетическую редукцию и стилистическую рассинхронизацию с партитурой.

Постановка демонстрирует любовь к первоисточнику, но при этом прослеживаются попытки пересмотреть и переосмыслить его, переведя классическую оперу в более камерную, философскую плоскость. Упор Елизавета Мороз делает не на любовной линии, а на самом творчестве, вдохновении, поиске идей. И если в изначальном материале Гофман представляет собой конкретного человека, то в данной постановке зритель видит собирательный образ, художника. В каждом акте он предстает новым творцом: режиссером, модельером, композитором, скульптором. Таким образом, постановка являет собой показательный пример радикальной трансформации классического оперного нарратива

Еще одной трактовкой первоисточника стала постановка Королевского оперного театра под руководством итальянского оперного режиссера Дамиано Микьелетто в 2024 году. Ассистент режиссера – итальянский актер и режиссер Элеонора Граваньола.

«Сказки Гофмана» в постановке Дамиано Микелетто

Эта масштабная новая постановка «Сказок Гофмана» является совместной постановкой Королевского оперного театра и Оперы Австралии, Национальной оперы Лиона во Франции и театра «Ла Фениче» в Венеции в Италии. Либретто оперы основано на пьесе XIX века (поставленной в то время в Париже) Жюля Барбье и Мишеля Карре «Сказки Гофмана», в которую вошли сюжеты рассказов Гофмана «Песочный человек», «Советник Креспель» и «Утраченное отражение», а также элементы биографии писателя.

Важно отметить, что в данном прочтении, в отличие от предыдущего, мы не видим таких кардинальных изменений и существенной переработки сюжета, а также можем наблюдать сохранение музыкальных традиций французской оперы.

Трехактная опера, высмеивающая идеалы романтической любви Гофмана, изображает мучительный путь поэта от невинности к зрелости. В основной трехчастной части оперы разворачиваются три истории любви. Микелетто расположил их в хронологическом порядке: история с куклой Олимпией относится к школьным годам Гофмана, встреча с певицей Антонией – к его юности, а куртизанка Гилиетта – к зрелому возрасту. Каждая часть, казалось бы, не связана с предыдущей и может рассматриваться как отдельная история со своим главным героем, но присутствие самого Гофмана, а также ангелов и демонов его души говорит о том, что это длинная история об уроках, которые усвоила его душа.

В прологе и финале оперы режиссер Микелетто попросил пьяного Гофмана в последние годы его жизни вспомнить эмоциональные связи, которые он имел с тремя возлюбленными на разных этапах своей жизни – механической куклой-автоматом Олимпией, смертельно больной девушкой Антонией – балериной, и очаровательной куртизанкой Джульеттой в венецианском дворце. Эти любовные связи были прокляты

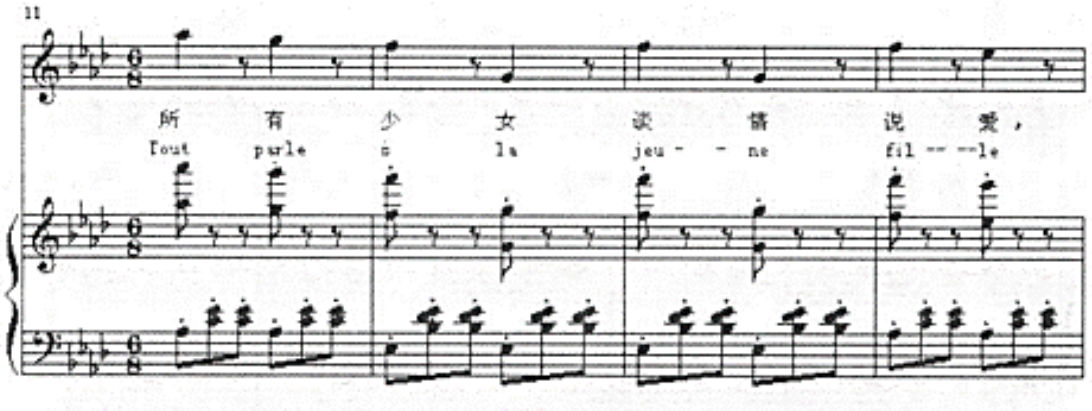
окружением или проделками, которыми манипулировал злой дьявол, и все они закончились напрасно.

Перуанский тенор Хуан Диего Флорес продемонстрировал владение хорошим голосом и убедительно сыграл роль романтичного и многострадального Гофмана, мастерски передав экстаз от новой любви и опустошение, когда его романтические попытки трижды приводили к краху. Несмотря на то, что вокалисту более пятидесяти лет, его блестящий и мощный голос по-прежнему остается высоким, ярким, элегантным и обаятельным, его пение с изысканным вниманием к деталям, передает всю страсть и боль персонажа. От невинного студента, полного юношеского энтузиазма в первом акте, до сентиментального юноши во втором акте, до одержимого любовью взрослого в третьем акте и седовласого пьяного поэта, разочаровывающегося в своих идеалах в прологе и финальных сценах в кабаке, Флорес ярко интерпретирует экстаз и горе измученного любовью Гофмана.

Все четыре инкарнации зла в исполнении итальянского бас-баритона Алекса Эспозито создают невероятно харизматичный и даже притягательный образ дьявола и силы соблазнов для человеческой души. Эспозито известен исполнением опер Моцарта. Дебютировал в Королевском оперном театре в 2007 году в роли Алидоро в «Золушке» Россини. Эспозито сыграл Линдорфа, любовного соперника Гофмана в прологе, изобретателя и продавца Коппелиуса в первом акте, психиатра доктора Миракла во втором акте и контролирующего и манипулирующего капитана Даппертутто в третьем акте. Его звучный голос одновременно мощный и звучный, но мягкий, часто доминирует на сцене.

Русская колоратурное сопрано Ольга Пудова, дебютировавшая в Королевском оперном театре, исполнила роль механической куклы Олимпии. После учебы в Санкт-Петербургской консерватории Пудова поступила в Академию молодых певцов Мариинского театра, а затем стала актрисой Мариинского театра. Она завоевала несколько наград на конкурсах мирового уровня, выступала в ведущих партиях в нескольких европейских оперных театрах и пела на международных концертах [9]. «Кукольная песня» Олимпии – это ария колоратурного сопрано чрезвычайной высоты и сложности [10, с.12] (пример 1).

Пример 1. Такты 15-18.



Пудова с необыкновенной ловкостью спела ослепительную серию скачущих полутонов и высоких нот Оффенбаха. Кроме того, исполнительница использовала странную и скоординированную походку, чтобы с юмором показать неуклюжесть, комичность и даже спешку. Эта обработка отличается от других версий, которые обычно показывают только механические движения Олимпии, и повышает яркость и реалистичность персонажа.

Антонию играет албанское сопрано Эрмонела Яхо. Пение демонстрирует все удивительные способности голоса: качество тембра и выверенность громкости в разных диапазонах. Обработка пианиссимо изысканна и захватывает дух. Во время исполнения самой трогательной арии пьесы, в которой Антония рассказывает о своей утрате любви, звучит голос Яхо, полный нежности и боли. Ее изысканный дуэт с Гофманом в исполнении Флореса – один из ярких моментов спектакля.

Итальянская команда, состоящая из художника-постановщика Паоло Фантина, художника по костюмам Карлы Тети и художника по свету Александро Карлетти, поднесла зрителям визуальный праздник. Яркие зеленые, красные и синие тона на многослойных декорациях и точечных светильниках подчеркивают фантазийность сюжета. Использование света Карлетти для создания различных образов на заднем плане очень умно, а яркие, мерцающие костюмы Фонтейна для танцоров причудливы и чудесны. Сюрреалистические костюмы и необычное освещение формируют захватывающую сценическую атмосферу.

Балет – очень важная особенность этой постановки. Выразительные танцы различных персонажей в постановке Кьяры Векки, итальянского хореографа с богатым воображением и опытом, рассказывают историю Гофмана красиво, поэтично и юмористически.

Прекрасное исполнение оркестра и вокал певцов достигли идеального баланса. От драматических, трясущих барабанные перепонки рева звуков до лирической нежности некоторых чувственных моментов пение большого хора под руководством Уильяма Сполдинга можно назвать образцовым.

Микелетто преподнес постановку как историю, в которой можно стать свидетелем путешествия во времени и пространстве главных героев разного возраста: от мальчика до юноши и разочарованного взрослого. Все переживания символизируют поэтический мир героев. Иногда он сладкий, иногда загадочный, а иногда чрезвычайно сюрреалистический.

Выводы. Таким образом, анализ двух современных постановок позволяет сделать вывод о разности подходов современных режиссеров, несмотря на то, что обе постановки – сознательный разрыв с традицией opéra-comique, в каждой из версий этот разрыв произошел в разных направлениях. Постановка Дамиано Микелетто представляет собой филологически аутентичную интерпретацию, направленную на сохранение структурной, вокальной и темповой целостности первоисточника с элементами сценографического новаторства. Вместе с тем, постановка Елизаветы Мороз является радикальной редукцией, смещающей жанровую парадигму в сторону монодрамы с намеренными отклонениями в вокальной технике. Очевидно, что современная публика требует разных и новых подходов и прочтений, а потому каждая из постановок обязательно найдет своего зрителя. Изыскания молодых режиссеров лишь подтверждают актуальность и бессмертность произведения Ж. Оффенбаха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ян Хэпин. Комический дух в опереточном творении Оффенбаха // Певческое искусство, 2019(2). С. 5-7.
2. Трауберг Л. З. Жак Оффенбах и другие / Л. З. Трауберг; ред. В. В. Забродин. - Москва : Искусство, 1987 - 320 с.
3. Волошко С.В. Оперетта и формирование массовой музыкальной культуры // Philharmonica. International Music Journal. 2020. №5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/operetta-i-formirovanie-massovoy-muzykalnoy-kultury (дата обращения: 31.08.2026).

4. Цю Сыхуэй. Художественные особенности сопрано арий в «Сказках Гофмана» Оффенбаха – на примере «Кукольной песни» в «Олимпии» // Музыкальный мир, 2011(4). С.4-8.
5. Куклинская М. Я. «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха – музыкальная квинтэссенция романтизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/skazki-gofmana-zh-offenbaha-muzykalnaya-kvintessentsiya-romantizma (дата обращения: 20.07.2026).
6. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы: 400 лет, 400 опер, 400 интерпретаторов. Т. 2. Екатеринбург: У-Фактория. 2005. - 615 с.
7. Киреева Н. Ю., Куц А. Л. Опера Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана»: к вопросу об интерпретации. Часть 2 // Philharmonica. International Music Journal. 2021. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/opera-zh-offenbaha-skazki-gofmana-k-voprosu-ob-interpretatsii-chast-2 (дата обращения: 21.07.2026).
8. Гармиза Н.В. Классическое наследие и его современные интерпретации в театральном искусстве // КиБ. 2022. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskoe-nasledie-i-ego-sovremennye-interpretatsii-v-teatralnom-iskusstve (дата обращения: 31.08.2026).
9. Юлия Савиковская. Дебют Ольги Пудовой в Ковент-Гардене. Интервью актрисы. Электронный ресурс. Режим доступа: https://londoncult.co.uk/debyut-olgi-pudovoy-v-kovent-gardene-o-bozhe-ona-pravda-zhivaya-ili-vsyo-taki-robot/?ysclid=mth8a3so9h707661009 (дата обращения: 30.08.2026).
10. Лю Ш. Краткое обсуждение арии колоратурного сопрано «Песня марионетки» в опере Оффенбаха «Сказки Гофмана» // Дом драмы, 2022(18). С.12-14.

Гуань Шици
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Guan Shiqi
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University

ДИАЛОГ РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена проблеме взаимодействия российской и китайской музыкальных культур, рассматриваемой через призму творческого и педагогического наследия Д. Б. Кабалевского. Цель исследования – выявить основные направления, по которым осуществлялся и продолжает осуществляться диалог двух традиций. На материале «Молодежного концерта» Лю Шикуня, исследований Чжан Лэлэ и практического опыта российских хормейстеров показано, что влияние Кабалевского на китайскую музыкальную культуру проявлялось в трех плоскостях: композиторской, педагогической и исполнительской. Установлено, что методы композитора, основанные на опоре на жанровую природу музыки и связи с жизнью, оказались созвучны китайской педагогической традиции и создали предпосылки для продуктивного межкультурного диалога. Делается вывод о том, что наследие Кабалевского может рассматриваться как связующее звено между русской и китайской музыкальными культурами.

Ключевые слова: Д. Б. Кабалевский, российско-китайский диалог, музыкальная культура, интеграция традиций, Лю Шикунь, музыкальная педагогика, хоровое воспитание, межкультурная коммуникация.

FEATURES OF INTEGRATION OF ORIENTAL MUSICAL TRADITIONS IN THE STYLE OF D. B. KABALEVSKY (BASED ON THE MATERIAL OF CHINESE MUSIC)

Abstract. The article is devoted to the problem of interaction between Russian and Chinese musical cultures, viewed through the prism of the creative and pedagogical heritage of D. B. Kabalevsky. The aim of the study is to identify the main directions along which the dialogue of the two traditions has been and continues to be carried out. Based on the material of Liu Shikun's "Youth Concerto", the research of Zhang Lele and the practical experience of Russian choirmasters, it is shown that Kabalevsky's influence on Chinese musical culture manifested itself in three planes: compositional, pedagogical and performing. It is established that the composer's methods, based on reliance on the genre nature of music and connection with life, turned out to be consonant with the Chinese pedagogical tradition and created prerequisites for a productive intercultural dialogue. It is concluded that Kabalevsky's heritage can be considered as a connecting link between Russian and Chinese musical cultures.

Keywords: D. B. Kabalevsky, Russian-Chinese dialogue, musical culture, integration of traditions, Liu Shikun, music pedagogy, choral education, intercultural communication.

Введение

Взаимодействие российской и китайской музыкальных культур имеет давнюю историю, однако в XX веке оно приобрело новое качество: речь шла уже не только о гастролях отдельных исполнителей или переводах учебных пособий, но о глубоком

взаимопроникновении композиторских школ, педагогических систем и исполнительских традиций. Одной из фигур, в творчестве которой это взаимодействие проявилось особенно отчетливо, стал Дмитрий Борисович Кабалевский. Его музыка, адресованная широкой аудитории, и его педагогическая концепция, ориентированная на воспитание человека через музыку, оказались созвучны задачам, которые решала китайская музыкальная культура в середине прошлого столетия. Изучение этого диалога позволяет увидеть и более общие закономерности межкультурного обмена в сфере музыкального искусства. Однако, когда говорят о влиянии одного композитора на другого, чаще всего ищут прямые цитаты или сходство тематизма. В случае с Д. Б. Кабалевским и китайской музыкой такая оптика не вполне работает. Кабалевский не вводил в свои партитуры китайские лады, не имитировал звучание восточных инструментов, не писал на китайские сюжеты. Его воздействие лежало в иной плоскости – в самом подходе к музыкальному материалу, в том, как он понимал жанр, адресата и воспитательную функцию музыки. Именно поэтому диалог двух культур удобнее рассматривать через те возможности, которые открывала предложенная Д. Б. Кабалевским модель.

Обсуждение результатов

В современном музыковедении активно разрабатывается теория интертекстуальности. Как отмечают Г. В. Денисова и Ц. Го, музыкальная интертекстуальность реализуется как способ существования текста в культурной среде, при котором композитор, осознанно или неосознанно, вступает в диалог с предшествующими произведениями, сохраняя при этом собственную интонационную самобытность [3, с. 44]. В XX веке обращение китайских композиторов к русской музыкальной традиции было формой диалога, в ходе которого европейские жанровые модели наполнялись национальным содержанием. Наиболее показательным примером переноса жанровых идей Д. Б. Кабалевского на китайскую почву является «Молодежный концерт» для фортепиано с оркестром, созданный в 1958 году Лю Шикунем в соавторстве с Хуан Сяофэй, Пан Имином и Сун Илин. Как отмечает Ван Цзин, появление этого опуса напрямую связано с инициативой, исходившей из СССР, где на рубеже 1940–1950-х гг. Кабалевский написал три инструментальных концерта для юношества, ставших образцом музыки для исполнения детьми в ансамбле со взрослыми [1, с. 148]. Китайские авторы, многие из которых в те годы обучались в Советском Союзе, сознательно ориентировались на эту модель, однако наполнили ее собственным национальным содержанием.

Ладовая организация концерта демонстрирует, как именно происходило это наполнение. Весь тематизм выдержан в пентатонических ладах: Гун-лад, Ся-чжи лад, Цин-шан лад, Чжи-лад. Тональное сопоставление главной и побочной партий первой части при этом сглажено, господствует мажорное наклонение, что объясняется оптимистической молодежной программой. Подобная трактовка мажора в сочетании с пентатоникой создает колорит, отличный от европейской функциональной гармонии, привычной для самого Д.Б. Кабалевского. Китайские композиторы сохранили ясность и доступность, свойственные молодежной музыке, но реализовали их через вариантно-вариационный метод развития, унаследованный от фольклорной традиции, а не через классическую разработочность.

Не менее показательна тембровая сторона. Вступление к концерту поручено ударным – малому барабану, большому бас-барабану и китайским тарелкам, что отсылает к традициям пекинской оперы и народных празднеств. Каденция солиста в первой части также проходит на фоне ударных. В финале деревянные духовые в сопровождении арпеджированных пассажей фортепиано имитируют звучание щипковых инструментов. Эти приемы, при всей их внешней простоте, свидетельствуют о стремлении китайских авторов не просто адаптировать европейский жанр, но встроить в него национальную

тембровую семантику, сохранив общую оптимистическую направленность, характерную для музыки Д.Б. Кабалевского.

Опыт китайских авторов, обратившихся к жанру молодежного концерта, показывает, что перенос европейской модели на иную культурную почву не сводится к механическому соединению разнородных элементов. Возникающий синтез во многом определяется той педагогической установкой, которая была заложена Д.Б. Кабалевским: музыка для юношества должна быть воспитывающей, открытой жизненным впечатлениям. Стоит, впрочем, оговориться: сам Кабалевский в своих юношеских концертах тоже опирался на песенно-танцевальные жанры, но это были жанры русской и советской традиции – марш, песня, танец. Китайские авторы, взяв за основу ту же жанровую доступность, заменили привычные для советского слушателя интонации на материал шансийского фольклора. Отсюда и ощущение одновременно знакомого и чужого: форма та же, но внутри неё звучит иной мелос. Показательно, что такая замена не разрушила целостности – настолько универсальной оказалась жанровая логика, предложенная Кабалевским. В этом контексте закономерно обратиться к педагогическому измерению творчества композитора, поскольку именно оно во многом объясняет, почему его идеи нашли отклик у китайских музыкантов, воспитанных в иной культурной среде.

Еще более отчетливо востребованность педагогических идей Кабалевского в китайской музыкальной практике прослеживается в сфере вокального обучения. Ху Пэй, анализируя проблемы формирования вокально-исполнительской культуры у китайских студентов, приводит показательный пример: в работе Чжан Юэ метод перекодирования, введенный Д. Б. Кабалевским, используется для освоения китайскими вокалистами европейской интонационной формы. Студентам предлагалось наглядно представить музыкальную форму и драматургию произведения через цветовую палитру, графические изображения и пластику жестов, что помогало им преодолеть разрыв между китайской традицией символического восприятия и европейской установкой на психологическую достоверность [5, с. 251]. Подобная визуализация музыкальной эмоции естественно воспринимается китайскими музыкантами, поскольку перекликается с их привычкой опираться на образы-символы, закрепленные в поэзии и изобразительном искусстве.

Более широкая картина межкультурного взаимодействия в вокальной сфере представлена в работе Ю. Ю. Яковенко и Ли Исюань. Исследователи рассматривают китайский национальный вокал как семиотическую систему, в которой пентатоника, скользящие интонации и тембровая символика несут техническую и культурно-философскую нагрузку. При переносе этих элементов в российскую исполнительскую практику происходит то, что авторы называют семантической миграцией: исходные смыслы ослабевают, а на их месте возникают новые, обусловленные эстетическими ожиданиями принимающей культуры [7, с. 126]. Показательно, что аналогичные процессы происходили и при движении в обратном направлении – когда русская вокальная школа, воспринятая китайскими певцами, также подвергалась переосмыслению. Такой двусторонний характер диалога еще раз подтверждает, что взаимодействие музыкальных культур, в том числе опосредованное наследием Д. Б. Кабалевского всегда сопряжено с творческой трансформацией.

Любопытно, что в китайской традиции обучение музыке исторически подразумевало точное воспроизведение канона, передаваемого от мастера к ученику. Российская педагогика, с её вниманием к интонированию как личностному высказыванию, внесла в эту модель новый акцент: от ученика требовалось понять и пережить. В этом смысле методы Д.Б. Кабалевского, направленные на пробуждение самостоятельного мышления, оказались восполнением того, чего не хватало традиционному обучению. Китайские студенты,

приезжавшие в СССР и Россию, часто отмечали, что именно этот сдвиг от техники к смыслу стал для них главным открытием.

Педагогическое измерение творчества Кабалевского действительно оказывается востребованным при подготовке китайских студентов, осваивающих русскую музыкальную культуру. Как показывает Чжан Лэлэ, методы, разработанные композитором для школьных уроков музыки, – метод эмоциональной драматургии, метод «забегания» вперед и «возвращения» к пройденному, метод размышления о музыке – сохраняют значимость и в высшей школе, особенно в работе с иностранными учащимися [6, с. 53]. Для китайских студентов, изучающих русскую хоровую музыку, продуктивным оказывается метод сравнения, восходящий к асафьевской традиции и активно использованный Кабалевским. Сопоставление разных исполнительских интерпретаций, стилистических пластов и исторических типов хоровой музыки позволяет китайским учащимся не только глубже понять русскую традицию, но и обнаружить в ней точки пересечения с собственным культурным опытом.

Здесь важно отметить, что китайская музыкальная педагогика, при всех ее отличиях от российской, разделяет с ней убеждение в неразрывности обучения и воспитания. Кабалевский многократно подчеркивал, что музыкальное воспитание – это прежде всего воспитание человека, и эта мысль оказывается близка китайской традиции, где музыка всегда рассматривалась как средство гармонизации личности. В этом смысле педагогические идеи композитора становились для китайских студентов не чужеродным заимствованием, а скорее подтверждением их собственных культурных установок, выраженных в иной терминологии.

Сходные процессы прослеживаются и в сфере фортепианного исполнительства. Гао Минцзин, рассматривая формирование культуры интонирования у китайских студентов-пианистов в российском педагогическом вузе, кладет в основу триаду «культура духовного общения – культура творческого диалога – культура интонирования» [2, с. 263]. Исследователь опирается на русскую традицию понимания интонации как выразительного произнесения смысла, восходящую к Б. В. Асафьеву и продолженную в работах М. С. Кагана, а также на опыт российских пианистических школ. Сама направленность методики на воспитание способности к духовному общению через музыку перекликается с известной установкой Д. Б. Кабалевского: музыкальное воспитание – это прежде всего воспитание человека. Тем самым подтверждается, что воздействие российской музыкальной педагогики на китайскую проникало и в инструментальное обучение, формируя единое пространство межкультурного диалога, внутри которого принципы Кабалевского обретали новые преломления.

Педагогические принципы Д.Б. Кабалевского, доказавшие эффективность в работе с китайскими студентами, сохраняют актуальность и в современной российской практике. Опыт преподавателей детской музыкальной школы, описанный Е. К. Сазоновой и Е. М. Шмелевой, позволяет увидеть, как эти принципы работают в условиях хорового класса, где музыкальное воспитание неразрывно связано с общим развитием ребенка. Руководители хоровых коллективов последовательно опираются на такие установки композитора, как связь музыки с жизнью, опора на жанровую природу музыкального искусства, целостность урока и разнообразие видов музыкально-практической деятельности [3, с. 49–50]. Примечательно, что в их работе метод «забегания вперед» и знаменитые «три кита» служат для расширения слухового опыта учащихся в целом. Подобная открытость жанровой и интонационной основе музыки создает благоприятную почву для последующего знакомства с иными культурными традициями, в том числе с китайской.

Если рассматривать диалог российской и китайской музыкальных культур в контексте наследия Кабалевского, становится очевидным, что этот диалог не был

однонаправленным. С одной стороны, китайские композиторы восприняли жанровые модели и педагогические принципы, предложенные советской школой. С другой – сама открытость этих моделей, их ориентация на живое восприятие и жанровую природу музыки создавали пространство, в котором национальные традиции Китая могли получать новое звучание. «Молодежный концерт» Лю Шикуня в этом отношении показателен: пентатоника, ударные инструменты, имитация щипковых тембров – все это наполняет европейскую форму новым содержанием.

Особо следует подчеркнуть, что Д.Б. Кабалевский не ставил перед собой задачи специально интегрировать восточные элементы в свою музыку. Его влияние на китайскую культуру осуществлялось иным путем: через ясность музыкального языка, через педагогическую установку на доступность и воспитательную ценность, через сам принцип отношения к музыке как к живому искусству, связанному с жизнью. Именно эти качества оказались востребованы китайскими музыкантами, искавшими собственный путь в условиях, когда европейская композиторская техника уже была освоена, но требовала органичного соединения с национальным материалом.

Заключение

Изучение творчества Кабалевского в контексте российско-китайского музыкального диалога позволяет увидеть взаимодействие двух культур как сложный процесс, в котором педагогические и композиторские идеи, рожденные в одной традиции, становятся катализатором для развития другой. «Молодежный концерт» Лю Шикуня, опыт обучения китайских студентов русской хоровой музыке и современная практика российских хормейстеров – все это звенья одной цепи, показывающей, как музыкально-педагогическое наследие Кабалевского продолжает служить мостом между русской и китайской культурами. Исследование такого рода неизбежно ставит вопрос об обратном влиянии. Если русская школа дала китайским музыкантам инструменты для работы с национальным материалом, то не менее интересно, как китайская музыка, проникнув в российское образовательное пространство, меняет восприятие русских студентов и педагогов. Этот вектор пока изучен меньше, но именно он может стать следующим шагом в понимании того, как устроен диалог культур, начатый в середине прошлого века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Цзин. «Молодежный концерт» для фортепиано с оркестром Лю Шикуня и группы композиторов: претворение жанровых традиций // Художественное образование и наука. – 2024. – № 2 (39). – С. 147–155.
2. Гао, М.О методике формирования культуры интонирования студентов-пианистов в классе фортепиано в вузе КНР / М. Гао // Педагогическое образование. – 2024. – Т. 5, № 12. – С. 262-266.
3. Денисова, Г.В. Теория интертекстуальности в современном музыковедении (на примере китайско-российского культурного диалога) / Г. В. Денисова, Ц. Го // Бахтинский вестник. – 2025. – Т. 7, № 1. – С. 41-52.
4. Сазонова Е.К., Шмелева Е.М. Музыкально-педагогическая концепция Д.Б. Кабалевского (из опыта применения на современном уроке хора) // Музыкальное образование: традиции и инновации. – С. 48–51.
5. Ху, П. К проблеме формирования у китайских студентов вокально-исполнительской культуры / П. Ху // Педагогическое образование в России. – 2026. – № 1. – С. 248-253.
6. Лэлэ, Ч. Методы формирования основ интерпретации русской классической хоровой музыки у студентов из Китайской Народной Республики / Ч. Лэлэ // Человеческий капитал. – 2021. – № 6(150). – С. 51-59.
7. Яковенко, Ю.Ю. Китайское национальное вокальное искусство в контексте межкультурного взаимодействия / Ю.Ю. Яковенко, И. Ли // Искусствоведение. – 2026. – № 1. – С. 124-135.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Понькина Антонина Михайловна
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры инструментов военных оркестров
Военный институт (военных дирижеров)
ФГКВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации»
e-mail: ponkina_2006@mail.ru

Ponkina Antonina M.
Doctor of Arts, Associate Professor,
Professor, Department of Military Orchestra Instruments,
Military Institute (military conductors)
Prince Alexander Nevsky Military University
of the Ministry of Defense of the Russian Federation

СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА

Аннотация. Закономерное превалирование и развитие постмодернистских тенденций в музыкальном искусстве конца XX – первой четверти XXI столетия обусловило специфическую деконструкцию и переоценку многих явлений, в свете чего, в творчестве современных композиторов до неузнаваемости модифицируется облик жанров и, следовательно, полностью изменяется статус нотного текста. «Открытость» формы и безграничность потенциала семиосферы опусов способствовали переосмыслению подходов к расшифровке и акустическому воссозданию интерпретационной версии сочинений, многократно увеличивая функциональную значимость исполнителя за счёт наделения колоссальной «мобильностью», которая коррелировалась с умением досказать, домыслить, доработать выявленные в авторском тексте идеи, передаваемые, достаточно часто, лишь на аллюзийном уровне. В этой связи, дешифровка композиторского замысла в реальном времени предполагала не только тонкое интеллектуальное осознание сложной художественной концепции произведений, но и доскональное понимание знаковой семантики.

Ключевые слова: постмодерн; духовые инструменты; интерпретация; эпоха постмодерна; сочинения эпохи постмодерна; сочинения эпохи постмодерна для духовых инструментов; интерпретация сочинений эпохи постмодерна для духовых инструментов.

SPECIFICS OF INTERPRETING WORKS FOR WIND INSTRUMENTS BY POSTMODERN COMPOSERS

Abstract. The natural prevalence and evolution of postmodernist trends in music from the late 20th century through the first quarter of the 21st century have driven a distinctive deconstruction and re-evaluation of many phenomena; consequently, the forms of musical genres have been modified beyond recognition in the works of contemporary composers, fundamentally altering the status of the musical score. The «openness» of form and the boundless potential of the works' semiospheres have fostered a rethinking of approaches to deciphering and acoustically realizing interpretations, vastly enhancing the performer's functional role by endowing them with immense «mobility» – a quality linked to the ability to articulate, conceptualize, and further develop ideas present in the composer's text, which are often conveyed merely through allusion.

In this context, deciphering the composer's intent in real time required not only a subtle intellectual grasp of the works' complex artistic concepts but also a thorough understanding of their semiotic significance.

Keywords: postmodernism; wind instruments; interpretation; postmodern era; works of the postmodern era; works of the postmodern era for wind instruments; interpretation of works of the postmodern era for wind instruments.

Введение в проблему. Исполнительское искусство первой четверти XXI столетия, ввиду характеризующего эпоху постмодерна «принципа вседозволенности» (П. Фейерабенд) [цит. по: 1], отличается сложным переплетением, противопоставлением и взаимодействием превалирующих в данный период тенденций, существование которых определяется контекстом бинарных отношений. С одной стороны, вектор исполнительского творчества направляется в русло аутентичности, что предрешило интерес к воссозданию и переосмыслению традиций эпохи барокко и, как следствие этого, обозначился запуск трансформационных процессов, способствовавший новому исполнительскому прочтению и реинтерпретации сочинений барочных авторов. С другой стороны, наблюдается закономерное превалирование и развитие постмодернистских тенденций, – с конца XX века остающихся в наивысшей точке эволюционной спирали – обусловивших специфическую деконструкцию и переоценку многих явлений, в свете чего, в творчестве современных композиторов до неузнаваемости модифицируется облик жанров и, соответственно, полностью изменяется статус нотного текста, воспринимающегося «как некая, имеющая переменную величину, сумма текстов» [2, с. 138].

Многопараметровость и интертекстуальность тематизма сочинений требовала от интерпретатора при подготовке акустического воспроизведения нотного текста не только тонкое интеллектуальное осознание сложной художественной авторской концепции, но и досконального понимание знаковой семантики, усугубляющееся рядом факторов – это и наследование современных тенденций в технике композиции (прежде всего, отход от классических канонов в области циклической организации, формообразования и тематического развития, метрических и ритмических структур с фокусированием внимания на алеаторике, соотношения и интерпретации мелодических и гармонических пластов и т.д.), и преобладающее значение полижанровых, полистилистических и полисемантических тенденций (сложное переплетение, аллюзийное преломление, модификация и специфическое совмещение нескольких, достаточно часто полярных стилевых, включая джазовые, и инвариантных жанровых моделей), и новые тенденции исполнительского искусства (эпатажный подход к трактовке технического, выразительного и тембрового потенциала солирующего и аккомпанирующего пластов за счёт заимствования, адаптации и ассимилирования приёмов традиционных для других инструментальных групп и, достаточно часто, предшествующих исторических эпох, внедрение отличающихся специфическим звучанием нетрадиционных приёмов, перенесение на современную почву старинных принципов звукоизвлечения и др.) [3, с. 43].

Воплотившаяся за счёт «открытости» (свободной изменяемости) формы и безграничного потенциала семиосферы (М.Ю. Лотман) [цит. по: 4, с. 55] опусов эпохи постмодерна специфика «саморефлексии» и самоидентификации «автора-творца» (Л. Казанцева) [цит. по: 5, с. 327] обуславливает коренное переосмысление подходов к расшифровке и акустическому озвучиванию интерпретационной версии первичного текста рукописи многократно увеличивая значимость исполнителя в триединой коммуникативной цепочке «композитор – исполнитель – слушатель» за счёт наделения колоссальной «мобильностью». В этой связи, тенденции эпохи постмодерна обозначили иную трактовку смыслового поля категории «комплекс профессиональных навыков» исполнителя на

духовых инструментах, который помимо высокой технологической готовности (уровня владения инструментом) должен обладать и всеобъемлющими знаниями в сфере истории исполнительского искусства, истории и теории музыки, гармонии, инструментовке и т.п., так как иерархические перестроения в системе исполнительских школ способствовали перенаправлению эволюционного вектора в русло высокого интеллектуального развития и глубокого художественного самосовершенствования инструменталиста, что повлекло появление глобального интереса к созданию стилистически грамотной и художественно осознанной интерпретационной версии сочинения.

Краткий обзор исследований (литературы). Воплощение «акустического текста сочинений» (Т. Лымарева) [6] авторов различных культурно-исторических периодов характеризует ряд традиций, предопределенных социокультурными предпосылками, прежде всего, особенностями развития музыкального искусства. Свойственные эпохе тенденции и в сфере композиторского творчества, и в области исполнительской деятельности обозначили корреспондирующие закономерности декодирования зашифрованной в нотных знаках музыкальной мысли. Трансформации канонов музыкального бытия и, собственно, озвучиванию в реальном времени концепции произведения, в контексте происходивших прогрессирующих процессов посвящен значительный пласт научно-методического наследия известных музыковедов. Анализ предметных областей существующих на данный момент исследований позволил выявить три обширных группы источников.

В первой – сосредоточились работы, в которых тематический вектор направлен на круг проблем исполнительской интерпретации художественного текста (С.Я. Вартанов [7], Л.В. Кильдюшова [8], С.В. Кириллов [9; 10; 11], Т.В. Лымарева [6], А.М. Понькина в соавторстве с В.Н. Авиловым [2]). В литературе второй группы – Ю.О. Азарова [1], М.С. Высоцкая и Г.В. Григорьева [12], А.И. Демченко [13; 14], А.В. Рубцов [15], О.В. Синельникова [16] и А.И. Глушкова [17], А.Г. Шнитке [18] – внимание авторов фокусировалось на категории «постмодерн» в искусстве, включая, и музыкальное. Смещение акцента на специфические черты композиторского творчества постмодернистской эпохи – Н.М. Ветров [19], А.В. Денисов [20], Е.Я. Лианская [21], А.М. Понькина [22] в соавторстве с В.Н. Авиловым [23] и Г.В. Соколовым [3], И.Г. Умнова [24], О.Б. Элькан [25], И. Яськевич [26] – наблюдалось в трудах третьей группы.

Методы (методики). Существование значительного корпуса работ, затрагивающих сферу проблем интерпретации текстов композиторов различных исторических периодов, не способствовало полномерному заполнению существующих во многих научных сферах современного музыкознания лакун, в том числе, и в области создания стилистически грамотной и художественно осознанной интерпретационной версии сочинений – выступившей как объект статьи. В качестве предмета, впервые избрана специфика интерпретации произведений для духовых инструментов композиторов эпохи постмодерна. Подобное состояние научной мысли обуславливает научную новизну и актуальность предпринятого исследования, достижению целей которого способствовало использование целостного анализа (в ракурсе выявления специфики постмодернистского стилевого направления) и сравнительного метода (при систематизации и обобщении данных, касающихся выявления характерных черт композиций для духовых инструментов эпохи постмодерна), избранных для решения необходимых задач:

- обозначить круг проблем, связанных со стилевыми особенностями опусов для духовых инструментов композиторов эпохи постмодерна;
- выявить характерные тенденции (специфику) интерпретации сочинений для духовых инструментов композиторов эпохи постмодерна.

Результаты и их обсуждение. «Открытость» сочинений композиторов эпохи постмодерна, вследствие семантической вариабильности декадируемого нотного текста, предрешила ряд специфических трудностей при работе над созданием интерпретационной версии. «Многоуровневая организация многоадресного текста» (О. Синельникова) [16, с. 68] обозначила необходимость высокой степени интеллектуальной подготовленности и исполнительской «мобильности» интерпретатора, так как акустическое озвучивание зашифрованного в нотных знаках композиторского замысла в реальном времени коррелируется с умением досказать, домыслить, доработать выявленные в тексте идеи, передаваемые, достаточно часто, лишь на аллюзийном уровне.

Сложность авторского текста, помимо предопределяющих реализацию художественного замысла полистилистических тенденций, проецируется и на другие уровни. Прежде всего, затрудняет расшифровку заложенного смысла, максимально индивидуализированная нотация, избранная как способ записи музыкальной мысли. Наряду с этим, важную роль играют особенности концентрирования технического потенциала в партии солирующего инструментального голоса. Подавляющее большинство опусов эпохи постмодерна совмещают вышеупомянутые факторы, так как именно расширение арсенала технических возможностей инструмента позволяет воплотить замысловатые авторские концепции.

Акцентирование колоссальных возможностей духовых инструментов, в силу постмодернистских традиций, не ограничивалось фокусированием на технической виртуозности, что в построениях кантиленного характера предрешило деконструкцию сути инструментальной кантилены, способствовав появлению, так называемой, «виртуозной кантилены». В значительном пласте художественного наследия наблюдается всевозможное преломление исполнительских традиций различных исторических периодов. Так, переосмысление традиций эпохи барокко обусловило включение в арсенал звукоизвлечения музыкантов-духовиков характерных для аутентичных инструментов способов игры и артикуляционных приемов.

Достаточно ярко проявились и авангардные тенденции. В частности, в качестве главного показателя «технической оснащенности» инструменталиста выступает группа сонорных приемов (в исполнительской среде именуемых нетрадиционными приемами), требующих перестройки игрового аппарата из-за необходимости выполнения специфических действий, которые воспринимаются как нетрадиционные в свете рациональной академической постановки. Поэтому, владение упомянутыми приемами игры является показателем высшего уровня мастерства. Переоценка роли авангардных тенденций предназначила расширение духового академического тезауруса за счёт введения ряда заимствованных из неевропейских культур приемов игры, свойственных инструментам других групп способов звукоизвлечения и джазовых приемов игры.

Расширение «технической оснащенности» инструменталиста обуславливает возникновение новых обозначений, в результате чего, партитура приобретает специфический «визуальный» вид. Особенности саморефлексии композитора определяют стиль начертания нотных знаков, что влечёт неоднородность и неоднозначность графической записи текста сочинений. Используемые способы письма и словесные указания, а также характеризующие авторскую нотацию символы (независимо от идентичности приемов) имеют разнообразное написание. Значительно трансформируется зрительный ряд, созданный для инновационного обозначения пауз, повторяющихся фрагментов, лиг, фермат, агогики, мелизматики, нотирования высоты и длительности.

Нотный знак, указывающий на высоту и длительность, приобретает облик квадрата, прямоугольника, треугольника, овала и др. Штили – невзирая на звуковысотность ноты – пишутся в любую сторону или отсутствуют. Отсутствие штилей, характеризующих

длительность ноты, компенсируется закрашиванием символа ноты. Например, половина заштрихованного знака указывает на половинную длительность ноты. Сложные модификации затронули написание пауз и фермат, принимающих подобие любой фигуры – от недописанного с одной стороны квадрата до имеющей различную величину запятой.

Обращение к нетрадиционным исполнительским приемам, среди которых особый интерес приобретают бисбигляндо (*bisbiglando* – одновременная игра на инструменте и постукивание по клапанам либо корпусу) и одновременное пение и звукоизвлечение на инструменте, в свете понимания правильной расшифровки графической записи, предназначает включение символов маленького и большого размеров из-за технологического разделения данного приема при воссоздании на действия первого и второго порядков. Собственно, первичные действия при воспроизведении описываемых приемов нотируются большими символами, а вторичные, соответственно, маленькими. В результате, запись упоминаемых приемов воспроизводится при помощи двух нотных станов либо нотного стана (для действий первичного порядка) и отражающих действия вторичного порядка подстрочника или надстрочника.

Отход от метрической стабильности, ритмическая свобода, появление вторичного метра, введение гемиолы, прихотливая акцентуация и изломанность мелодической линии, алеаторические звуковые речитации (многократное повторение одного звука различной артикуляцией), аритмическое сопоставление тембровых сонорных приемов и т.п. сопровождаются отказом от тактового деления, что позволяет трактовать и воплощать характерные смысловые построения как *quasi*-каденции. Возникновение тактовой черты в данном случае указывает на начало новой музыкальной мысли. Распространенным явлением в *quasi*-каденционных построениях становится сопоставление нетемперированной (четвертитоновой) и темперированной шкалы интонирования, сонорных приемов (игры «аккордами» на традиционно одноголосном духовом инструменте, оперирования воздухом без участия амбушюра и т.п.) и традиционных средств выразительности.

Специфическая сонорная тембрика нетрадиционных исполнительских приемов игры на духовых инструментах в сумме с противопоставлением традиционному звучанию позволяет не только воплощать полисемантические художественные образы, но и предрешает своеобразное преломление принципов концертирования. Сложность исполнения нетрадиционных приемов игры, требующая от интерпретатора формирования аппликатурного навыка («приспособления» к аппликатуре) вследствие неестественности клапанных комбинаций, процесс совмещения с традиционной аппликатурой и переход с нетрадиционной на традиционную аппликатуру позволяет расценивать вышеописанные принципы игры, как концертирование. Подобный принцип концертирования связан с тембровой драматургией и наблюдается, главным образом, в постмодернистских произведениях для инструмента без сопровождения.

Современные тенденции способствуют появлению новых модификаций соотношения солирующего и аккомпанирующего пластов. В художественном наследии авторов эпохи постмодерна, отличающихся замысловатой семантической концепцией, обозначилось появление нескольких наиболее распространенных типов корреляции пластов. Прежде всего, как и в произведениях других исторических периодов, преобладают ранее существовавшие виды «паритетного» – инструментальные пласты равноправны – взаимодействия. Новое направление вектора художественных образов предназначило возникновение «непредполагаемого» типа соотношения пластов, то есть не зафиксированного нотными графическими изображениями параллельное развитие пластов, зависящее от воли исполнителей.

Стоит отметить, что в последнем случае, как и при введении в нотный текст новых для академической музыки нетрадиционных приемов игры на инструменте, композитором не используется общепринятая (статичная запись) нотного материала. Нотный текст преобразовывается в ряд знаков, в том числе, и аналогичных записи гармонии «квадрата» в джазовой музыке, намекающих исполнителю на волю автора-творца и подразумевающих определенную стилем опусов «мобильность» исполнителя. В этом случае, интерпретатору передаются функции композитора, предполагающие умение досочинить, додумать, создать новый текст на основе предложенного метроритмического каркаса. Незафиксированные либо намеченные контуры (обычно, алеаторических) построений в нотах получают бесчисленное количество вариантов прочтения и, как следствие этого, константно новые версии реализации при интерпретации.

Предоставленная исполнителю свобода выражается и в виде включения в музыкальную форму произведения разноплановых каденций, многие из которых имеют джазовую сущность. Отдельные произведения трактуются подобно каденции-фантазии, по сути, являясь аллюзиями на творчество композиторов-романтиков. Каденция выполняет роль любой части музыкальной формы, а число, значимость и протяженность не регламентируется. Центральная тенденция, характеризующая «техническую оснащенность» исполнителя в каденциях, – акцентирование тембросонорного звучания инструмента (аккордики, микрохроматики), позволяющего воплотить образы, связанные с ирреальным миром.

Необходимость расширения выразительной палитры солирующего инструмента в каденциях обусловила переосмысление традиционных приемов игры и заимствование несвойственных солирующему голосу приемов, звучание которых, вследствие различного рода сонорных эффектов, способствует расширению семантического поля произведения. Например, духовой инструмент выполняет ударную функцию за счёт биений клапанами по корпусу инструмента. Во многих сочинениях раздвижение границ семантического поля происходит за счёт преломления традиций исполнительской практики всевозможных джазовых жанрово-стилевых направлений. Необходимость воссоздания джазовой манеры игры, прежде всего, обуславливает несхожий с академическим характер артикулирования, технология которого базируется на использовании средней части (спинки) языка. В этой связи, описываемый тип звукоизвлечения в джазовом исполнительстве именуется «половинный язык».

Выводы и заключение. Таким образом, специфика интерпретации сочинений для духовых инструментов композиторов эпохи постмодерна заключается в следующем. Многопараметровость и интертекстуальность тематизма опусов требовала от интерпретатора при подготовке акустической версии нотного текста не только тонкое интеллектуальное осознание сложной художественной концепции, но и досконального понимание знаковой семантики. Самобытность «саморефлексии» и самоидентификации «автора-творца» (Л. Казанцева) [цит. по: 5, с. 327] воплотившаяся благодаря свободной изменяемости формы и безграничного потенциала семиосферы (М.Ю. Лотман) [цит. по: 4, с. 55] обуславливает коренное переосмысление подходов к расшифровке и воссозданию текста партитуры в реальном времени многократно увеличивая значимость исполнителя и наделяя его колоссальной «мобильностью». Декодировка композиторского замысла, зашифрованного в нотных знаках, коррелируется с умением досказать, домыслить, доработать увиденные в рукописи идеи, передаваемые, достаточно часто, лишь как намеки на аллюзийном уровне. В этой связи, играющий на духовых инструментах музыкант, помимо высокой технологической готовности, должен обладать широким кругозором и всеобъемлющими знаниями в сфере истории исполнительского искусства, истории и теории музыки, гармонии, инструментовке и т.п.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азарова, Ю.О. Музыкальная эстетика постмодернизма в междисциплинарной матрице культуры XX века / Ю.О. Азарова // TERRA AESTHETICAE. – 2018. – № 2 (2). – С. 190–238.
2. Понькина, А.М., Авилов, В.Н. Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова: особенности исполнительского прочтения нотного текста / А.М. Понькина, В.Н. Авилов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 58. – С. 138–145.
3. Понькина, А.М., Соколов, Г.В. Концерт для литавр и оркестра Нея Розауро: особенности стилевых взаимодействий / А.М. Понькина, Г.В. Соколов // Манускрипт. – 2026. – Т. 19. – № 1. – С. 41–47.
4. Тюлюнева, А.И. Эмпирическое воплощение теоретического наследия прошлого в эстетике постмодернизма / А.И. Тюлюнева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 53–59.
5. Фомина, З.В. Автор как проблема теоретической рефлексии в культурном пространстве постмодерна / З.В. Фомина // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 3. – 327 с.
6. Лымарева, Т.В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст: автореферат диссертации … кандидата искусствоведения / Т.В. Лымарева. – Санкт-Петербург, 2009. – 19 с.
7. Вартанов, С.Я. Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры автореферат диссертации … доктора искусствоведения / С.Я. Вартанов. – Саратов, 2013. – 65 с.
8. Кильдюшова, Л.В. Феномен музыкальной интерпретации в практике фортепианного исполнительства: автореферат диссертации … кандидата искусствоведения / Л.В. Кильдюшова. – Саранск, 2017. – 22 с.
9. Кириллов, С.В. Особенности формирования художественного образа в аспекте интерпретации музыкального произведения / С.В. Кириллов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11. – № 4-4. – С. 1068–1072.
10. Кириллов, С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: диссертация … кандидата искусствоведения / С.В. Кириллов. – Москва, 2010. – 166 с.
11. Кириллов, С.В. Проблема музыкального мышления в контексте исполнительской деятельности музыканта-духовика / С.В. Кириллов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11. – № 4–5. – С. 1357–1364.
12. Высоцкая, М.С., Григорьева, Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. – Москва: Московская консерватория, 2011. – 440 с.
13. Демченко, А.И. Эпоха Постмодерна – магистрали художественного творчества / А.И. Демченко // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – № 4. – С. 585–593.
14. Демченко, А.И. Эпоха Постмодерна – магистрали художественного творчества / А.И. Демченко // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – № 5. – С. 585–593.
15. Рубцов, А.В. Постмодерн как целое: архитектоника и языки / А.В. Рубцов // Vox. Философский журнал. – 2020. – Т. 15. – № 29. – С. 18–37.
16. Синельникова, О.В. Постмодернизм как явление музыкальной культуры конца XX – начала XXI веков / О.В. Синельникова // Научное мнение. – 2011. – № 6. – С. 62–69
17. Синельникова, О.В., Глушкова, А.И. Интертекстуальность как трансляция прошлого в художественной культуре постмодерна / О.В. Синельникова, А.И. Глушкова //

Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 139–146.
18. Шнитке, А.Г. Полистилистические тенденции современной музыки / А.Г. Шнитке // Ивашкин, А. Беседы с Альфредом Шнитке: сборник статьей. – Москва : Классика–XXI, 2019. – С. 125–128.
19. Ветров, Н.М. Соотношения музыкальной и вербальной семиотики в эпоху постмодерна / Н.М. Ветров // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – № 4 (57). – С. 120–125.
20. Денисов, А.В. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк / А.В. Денисов. – Санкт-Петербург: ГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – 46 с.
21. Лианская, Е.Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореферат диссертации … кандидата искусствоведения / Е.Я. Лианская. – Нижний Новгород, 2003. – 21 с.
22. Понькина, А.М. Авангардные тенденции в миниатюре для саксофона соло / А.М. Понькина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2019. – № 1 (232). – С. 214–220.
23. Понькина, А.М., Авилов, В.Н. Миниатюра для саксофона композиторов эпохи постмодерна / А.М. Понькина, В.Н. Авилов // Искусство и образование. – 2022. – № 1 (135). – С. 55–62.
24. Умнова, И.Г. К вопросу становления личности композитора в эпоху постмодерна / И.Г. Умнова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 37-2. – С. 87–92.
25. Элькан, О.Б. Интертекстуальность в творчестве современных российских композиторов / О.Б. Элькан // Искусствоведение. – 2025. – № 4. – С. 43–55.
26. Яськевич, И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере / И. Яськевич // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 50–60.

Умеров Айдер Сабриевич
старший преподаватель кафедры вокального искусства
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: aider.umerov@ru

Umerov Aider S.
Senior Lecturer at the Department of Vocal Art
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

СОЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЭСТРАДЕ: ЗАДАЧИ, ВЫЗОВЫ, ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ

Аннотация. В статье рассматривается современное состояние сольного исполнительства на российской эстраде в контексте двойственной природы данного вида творчества – как коммерческого продукта и как формы высокого искусства. Анализируются ключевые задачи, стоящие перед исполнителями в условиях цифровой трансформации музыкальной индустрии и изменения моделей потребления. Выявляются основные вызовы, включая проблему аутентичности, кризис жанровой идентичности и давление алгоритмических платформ. На основе анализа репертуарной политики и исполнительских техник последнего десятилетия (2016–2026) обосновывается тезис о синтезе традиционных вокальных школ и новых технологических практик как магистральном пути развития жанра.

Ключевые слова: сольное исполнительство, российская эстрада, вокальная культура, музыкальная индустрия, цифровизация, аутентичность, исполнительские традиции, новации.

SOLO PERFORMANCE IN CONTEMPORARY RUSSIAN POP: CHALLENGES, TRADITIONS, AND INNOVATIONS

Abstract. This article examines the current state of solo performance in Russian pop music in the context of the dual nature of this creative activity – as a commercial product and as a form of high art. It analyzes the key challenges facing performers in the context of the digital transformation of the music industry and changing consumption patterns. Key challenges are identified, including the problem of authenticity, the crisis of genre identity, and the pressure of algorithmic platforms. Based on an analysis of repertoire policy and performance techniques over the past decade (2016–2026), the thesis is substantiated that the synthesis of traditional vocal schools and new technological practices is the main path of genre development.

Keywords: solo performance, Russian pop music, vocal culture, music industry, digitalization, authenticity, performance traditions, innovation.

Введение. Сольное исполнительство на эстраде представляет собой сложный многоуровневый феномен, в котором пересекаются художественные, экономические и технологические векторы. В современной России данный сегмент музыкальной культуры переживает период кардинальной трансформации, обусловленной как глобальными процессами (цифровизация, глобализация контента), так и специфическими национальными факторами, включая государственную культурную политику и изменение структуры концертного рынка. Исследование актуально в силу того, что сольная эстрада выполняет функцию культурного медиатора: она отражает массовые вкусы и одновременно формирует их, транслирует ценностные ориентиры и адаптирует мировые тренды к локальному контексту. Задача настоящей работы – систематизировать вызовы и задачи,

стоящие перед исполнителями, а также выявить соотношение традиций и новаций в их творчестве.

Традиции русской вокальной школы. Фундаментом сольного эстрадного исполнительства в России остается академическая вокальная подготовка. Исследователи подчеркивают, что российская школа вокала исторически ориентирована на опору на дыхание, округление гласных и особое внимание к дикции [1; 2; 3; 6; 13]. Эти принципы наследуются эстрадными артистами, получающими образование в профильных вузах (ГИТИС, РАМ им. Гнесиных, МГИК). Даже в коммерчески ориентированных жанрах – поп-музыке, соул, R&B – прослеживается преемственность: достаточно сравнить манеру исполнения Л. Долиной, утвердившей джазовый стандарт на отечественной сцене, и современных исполнительниц, таких как Zivert или MIA BOYKA. При этом традиция подразумевает не только технику, но и репертуарную логику: камерность, ориентация на текст, мелодраматическая подача – все это наследие советской эстрады (А. Пугачева, В. Леонтьев, С. Ротару). Эти традиции продолжают воспроизводиться, что подтверждает анализ репертуара фестивалей «Новая волна» и «Песня года» (ежегодные отчеты, 2020–2025).

Задачи. У эстрадного исполнительства в современной России есть свои профессиональные задачи, а духовно-нравственное воспитание выступает для него важным вектором – не как отдельная цель, а как то, что органично дополняет творческий процесс.

Поиск индивидуального стиля. Одна из ключевых задач – найти свой звук, узнаваемую манеру и сценический образ. Это требует не только вокальной техники, но и умения работать с текстом, понимать его смысл и транслировать его слушателю [10].

Синтез традиций. Современная эстрада в России часто объединяет элементы западноевропейской и отечественной вокально-эстрадной школы [2].

Работа с аудиторией. Эстрада по своей природе предполагает диалог со зрителем: важно не просто спеть, а установить контакт, вовлечь, вызвать эмоциональный отклик.

Адаптация к цифровым платформам. В эпоху интернета и стриминговых сервисов эстрада активно использует новые форматы (клипы, онлайн-трансляции), чтобы оставаться актуальной.

Духовно-нравственный аспект. Эстрадное исполнительство становится инструментом влияния, когда в центре внимания оказывается не только звук, но и содержание.

Отбор репертуара. Через песни можно транслировать важные ценности: патриотизм, дружбу, любовь к семье, экологическую ответственность, милосердие. Например, песни о героях, исторических событиях, родной природе помогают формировать у слушателей чувство гордости, ответственности, бережного отношения к миру [2].

Работа с текстом. Исполнитель, который глубоко прорабатывает смысл песни, не просто декламирует слова, а проживает их, помогает аудитории тоже осмыслить текст, соотнести его со своим жизненным опытом.

Формирование личностных качеств. Занятия эстрадным вокалом (особенно в ансамбле) развивают чувство коллективизма, ответственности перед партнёром, умение работать в команде – а это напрямую связано с нравственным становлением личности [12].

Создание воспитывающей среды. В студиях или коллективах важно формировать атмосферу, где ценятся доброта, взаимоуважение, поддержка. Это само по себе становится частью воспитания [1].

Участие в тематических проектах и конкурсах. Фестивали и конкурсы с патриотической или духовно-нравственной тематикой дают исполнителю возможность не только показать мастерство, но и транслировать определённые ценности аудитории.

При этом важно не идеализировать эстраду. Не вся современная эстрада несёт духовно-нравственное содержание – в потоке контента встречаются и произведения, которые могут оказывать негативное влияние. Поэтому задача педагога или руководителя – осознанно формировать репертуар, обсуждать с учениками смыслы, помогать формировать эстетический и нравственный вкус.

Итак, эстрадное исполнительство даёт технические и творческие навыки, а при грамотном подходе становится инструментом духовно-нравственного обогащения внутреннего мира человека.

Вызовы цифровой эпохи. Однако с 2010-х годов наблюдается фундаментальное изменение среды. Цифровые платформы (VK Музыка, Яндекс Музыка и др.) изменили модель дистрибуции: теперь артист конкурирует не с несколькими десятками коллег, а с тысячами исполнителей, чьи треки доступны в едином каталоге. Это порождает вызов, который можно назвать «алгоритмической гомогенизацией»: стриминговые сервисы поощряют создание коротких, запоминающихся треков с высокой долей повторяемости, что противоречит традиционной эстрадной драматургии с ее развитой кульминацией и длительным инструментальным вступлением. Статистика прослушиваний (данные VK, 2024) показывает, что 80% пользователей прерывают трек в течение первых 30 секунд, если он не содержит «хука» (крючка). Это заставляет исполнителей адаптировать аранжировки, что часто вступает в конфликт с вокальной ортодоксией – приходится жертвовать распевками и мелизматикой в пользу ритмической простоты [12].

Проблема аутентичности. Второй существенный вызов – кризис аутентичности. В условиях глобализации российский эстрадный вокал испытывает давление западных шаблонов – от типичной для K-pop «рваной» фразировки до афроамериканской гортанной подачи. Молодые артисты (например, Хабиб, Олег Кензов) копируют внешние вокальные маркеры без усвоения глубинных техник. Результатом становится феномен «симулякра голоса»: слушатель не может идентифицировать национальную принадлежность исполнителя. Это обостряет задачу сохранения так называемого «русского почерка» – особого тембрального окраса и интонационной искренности, которые отличали, например, В. Высоцкого или Е. Камбурову. В ответ на этот вызов возникает движение «неотрадиционалистов»: исполнители (Полина Гагарина, Дима Билан в альбоме «13 друзей Билана», 2023) сознательно возвращаются к советской школе, включая в репертуар переработки классики и используя живое инструментальное сопровождение.

Технологические новации. Третий аспект – внедрение технологий в исполнительский процесс. Использование автотюна, вокодеров и семплеров стало нормой, однако здесь наблюдается поляризация. С одной стороны, инструменты коррекции высоты тона позволяют менее подготовленным вокалистам выйти на профессиональный уровень, что демократизирует сцену. С другой стороны, возникает вопрос о границах «живого» искусства. Тотальная коррекция вокала на концертах (playback-plus) разрушает доверие аудитории. В качестве новации, решающей эту проблему, предлагается гибридный формат: использование live-обработки голоса (reverb, delay, гармонайзеры) в реальном времени без автотюна, что позволяет сохранить естественность. Такие эксперименты проводит, в частности, проект «Ирина Дубцова & Live Band» (2024), где вокалистка работает с эффектами в режиме реального времени, сохраняя аутентичность.

Коммерческие задачи и репертуарная политика. Экономический контекст также определяет задачи сольного исполнителя. Значительное сокращение количества концертных площадок после 2020 года (по данным Минкультуры, количество клубов снизилось на 15% за 2021–2024 гг.) вынуждает артистов искать альтернативные форматы – от квартирников до онлайн-трансляций. Однако такие форматы требуют иной подачи: интимность, акустичность, отказ от шоу-элементов. Это формирует новый тренд –

«минимализм на сцене», где вокальное мастерство выходит на первый план. В то же время крупные шоу (например, туры Л. Агутина, С. Лазарева, Ф. Киркорова и др.) продолжают следовать традиции грандиозных постановок, что подтверждает сегментацию рынка: существует до двух полярных моделей сольного выступления – камерная и стадионная, каждая из которых предъявляет собственные требования к вокалисту.

Роль образования. Отдельно следует отметить задачу обновления системы образования. Традиционные методики преподавания эстрадного вокала (например, школа Д. И. Калмыкова [2]) ориентированы на работу с живым аккомпанементом и игнорируют цифровые аспекты – работу с микрофоном, мониторинг, взаимодействие с аранжировщиком через DAW. Однако современный артист обязан владеть этими компетенциями. В ответ на это в 2023 году в РАМ им. Гнесиных введен курс «Цифровые технологии в эстрадном исполнительстве», что можно считать институциональной новацией. Данный факт подтверждает, что синтез традиции (постановка голоса, сценическая культура) и новации (технологическая грамотность) признается на государственном уровне как приоритетный.

Современное состояние обучения эстрадному пению в российских вузах можно охарактеризовать как динамично развивающееся, но при этом с рядом характерных вызовов и противоречий. С одной стороны, существует развитая система подготовки, с другой – программы не всегда в полной мере отвечают запросам современной индустрии.

Направление «Музыкальное искусство эстрады» (код 53.03.01) реализуется во многих вузах страны. Среди них – профильные институты искусств и культуры (например, РАМ имени Гнесиных, МГИК, ИСИ), консерватории (Астраханская, Петрозаводская, Магнитогорская) и педагогические вузы (МПГУ, РГПУ им. А.И. Герцена). Также подготовку ведут негосударственные вузы (Институт современного искусства, Московский гуманитарный университет).

Образовательная программа обычно включает следующие обязательные направления:

- *Вокальная подготовка.* Развитие диапазона, освоение эстрадно-джазовых техник, работа над дикцией, дыханием, техникой микрофона. Распространён метод «снятия» песни с аудио- или видеозаписи – студент копирует не только вокальную партию, но и манеру, мелизматику, динамические оттенки.

- *Теоретические дисциплины.* Теория и история отечественной и зарубежной музыки, история эстрадно-джазовой музыки, гармония, сольфеджио, импровизация, аранжировка.

- *Сценические навыки.* Актёрское мастерство, сценическое движение, танец, работа над сценическим образом.

- *Практика.* Исполнительская (сольные и ансамблевые выступления, участие в концертах, фестивалях, конкурсах) и педагогическая (работа в детских школах искусств, студиях).

- *Дополнительные, факультетивные модули, дисциплины по выбору.* В программу включают дисциплины по музыкальному бизнесу, маркетингу, менеджменту в сфере культуры.

Анализ отзывов и исследований выявляет ряд системных проблем:

- Разрыв между теорией и практикой. Часто студенты, особенно на старших курсах, выпускают программы, состоящие в основном из академического репертуара (арии, романсы), и ощущают нехватку «рабочего» эстрадного материала.

- Недостаток прикладных навыков. Программы слабо охватывают ключевые для шоу-бизнеса компетенции: создание личного бренда, работа с аудиторией, основы маркетинга и продвижения, управление карьерой, взаимодействие с продюсерами и агентами.

- *Недостаточный уровень языковой подготовки.* Во многих вузах сокращены часы на изучение иностранных языков, что критично для исполнения песен на языке оригинала и работы с зарубежными авторами.

- *Субъективность методик.* Преподаватели часто транслируют свой индивидуальный опыт, что приводит к разрозненности подходов и отсутствию единой методической базы.

- *Кадровые и финансовые ограничения.* Необходимость регулярного повышения квалификации профессорско-преподавательского состава, соотношение уровня оплаты труда и квалификации сильных специалистов; наличие лабораторий, звукозаписывающих студий в структуре вузов.

Несмотря на сложности, в системе наблюдаются и позитивные сдвиги: вузы всё чаще обращаются к современным зарубежным методикам и приглашают для мастер-классов иностранных специалистов. Особенно эффективно усиление практической направленности. Внедряются проектные методы обучения, работа в студиях, стажировки в профильных организациях. Развитие сетевого взаимодействия. Вузы заключают договоры с концертными организациями, продюсерскими центрами и event-агентствами для организации практик и совместных проектов.

Таким образом, современное состояние можно оценить как переходное: система накопила значительный потенциал, но требует дальнейшей модернизации, чтобы эффективнее готовить специалистов к реалиям современного музыкального бизнеса.

Заключение. Сольное исполнительство на современной российской эстраде представляет собой динамичную систему, в которой традиции академической и советской вокальной школы сталкиваются с вызовами цифровизации и глобализации. У эстрадного исполнительства в современной России двойной фокус – с одной стороны, чисто профессиональные задачи, с другой – большой воспитательный потенциал, в том числе духовно-нравственный. Одна из ключевых задач – найти свой уникальный звук, манеру пения и сценический образ, чтобы артист был легко узнаваем. Нужно освоить разнообразные вокальные приёмы, развить дикции (в эстраде смысл текста крайне важен), научиться работать с дыханием, особенно когда встречаются сложные, быстро сменяющиеся фразы. Эстрадный номер часто объединяет вокал, актёрскую игру, пластику, хореографию, элементы театрализации. Задача исполнителя – гармонично соединить эти компоненты в единое целое. Важно уметь выбирать песни, которые соответствуют стилю артиста, его голосу и при этом интересны аудитории. Иногда требуется адаптировать материал под конкретную концепцию выступления. В эстраде контакт со зрителем – основа действия. Исполнитель должен уметь «читать» зал, чувствовать энергию и выстраивать диалог. Профессиональная самореализация и развитие – постоянно расти: изучать новые стили, следить за трендами, осваивать смежные навыки (например, основы сценического движения или работы с современным звуковым оборудованием). При этом важно учитывать контекст: на эстраду сильно влияют тренды массовой культуры и коммерциализация. Иногда это создаёт противоречие: с одной стороны – запрос на развлекательность и хит-парады, с другой – потребность в художественном, осмысленном содержании.

Через эстрадное искусство можно влиять на личность, особенно молодёжи. И тут важно не приписывать самой эстраде воспитательную функцию автоматически – всё зависит от того, какой репертуар выбирается, как строится работа и какие ценности транслирует сам исполнитель. Через знакомство с разными стилями и качественными образцами эстрадной музыки у человека развивается способность ценить красоту, понимать особенности музыкального языка. Когда исполнитель глубоко прорабатывает песню – изучает историю её создания, биографию автора, анализирует поэтические образы, – это

помогает слушателю (и самому артисту) лучше понять заложенные идеи, сопереживать, формировать своё отношение к поднятым темам. Песни могут нести идеи патриотизма, уважения к истории и традициям, ценности семьи, доброты, сострадания. Например, в вокальных коллективах часто используют песни военной тематики или о любви к малой родине – это работает на гражданско-патриотическое воспитание. Занятия эстрадным вокалом воспитывают уверенность, ответственность, умение работать в команде (в ансамблях), ставить цели и преодолевать трудности. Создание осмысленного художественного образа. Когда артист не просто исполняет ноты, а проживает смысл произведения, доносит до зрителя определённые идеи или эмоции – это и есть реализация воспитательного потенциала искусства.

В вокальных студиях или ансамблях педагоги не только ставят голос, но и целенаправленно подбирают репертуар, обсуждают с учениками смысл песен, связывают их с жизненным опытом ребят, организуют концерты на социально значимые темы. Важна и атмосфера в коллективе: взаимоподдержка, сотворчество тоже воспитывают. При этом есть и риски: если в фокусе только коммерция и развлекательный контент, воспитательный потенциал может не раскрыться или даже дать обратный эффект. Поэтому целесообразно применять осознанный подход: и со стороны исполнителей, и со стороны педагогов, и со стороны тех, кто формирует культурный запрос.

Ключевыми задачами каждого артиста сегодня являются: сохранение технической основы (дыхание, дикция) при адаптации к алгоритмическим требованиям стриминга; выработка аутентичного национального звучания в условиях унификации; интеграция технологий без потери «живого» качества.

Новации проявляются в гибридных форматах исполнения, использовании live-обработки голоса и обновлении образовательных программ. Дальнейшее развитие жанра будет определяться способностью артистов выстраивать баланс между коммерческой целесообразностью и художественной целостностью, между наследием прошлого и требованиями будущего.

Что же касается высшего профессионального образования эстрадных исполнителей, то можно современное состояние описать как переходное, когда накопленный теоретический и практический потенциал кадров необходимо учесть при наполнении образовательных программ и модернизировать материально-техническую базу образовательной организации в соответствии с реалиями современного музыкального бизнеса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арзамасцева, О.В. Особенности эстрадного вокала в России / О.В. Арзамасцева // Евразийский Союз Ученых. – 2019. – № 7-3 (64). – С. 4–6.
2. Бурматов, М.А. Эволюция жанра эстрадной песни в музыкальной культуре России / М.А. Бурматов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2019. – № 1 (232). – С. 197–205.
3. Головина, О.Н. Методика постановки эстрадно-джазового голоса: практическое пособие / О.Н. Головина. – Москва: Издательские решения, 2017. – 26 с.
4. Денисов А.В. Классика в пространстве эстрады - пути взаимодействия / А.В. Денисов // Музыка в пространстве медиакультуры. СБорник статей по материалам Международной научно-практической конференции. – 2014. – С. 121–130.
5. Зрелов, С.В. Современные тенденции развития концертной деятельности (эстрада) / С.В. Зрелов // Студенческий научный форум: электронный журнал. – 2017. – URL: (дата обращения: 22.08.2026).

6. Калмыков Д.И. Методика преподавания эстрадно-джазового вокала. – М.: ГИТИС, 2018. – 180 с.
7. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. – М.: Музыка, 1965. – 200 с.
8. Отчет о деятельности Министерства культуры РФ за 2024 год. – М., 2025. – 140 с.
9. Подпоринова, Н.О. Эстрадное искусство как явление отечественной массовой музыкальной культуры XX в. / Н.О. Подпоринова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 5, ч. 2. – С. 194–196.
10. Рыбакова, Е.Л. Развитие музыкального искусства эстрады в современной России: традиции, перспективы исследования: монография / Е. Л. Рыбакова; научный редактор С.Н. Иконникова. – Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2006. – 278 с.
11. Сафронова, О.Л. Методика работы с вокальным ансамблем: учебно-методическое пособие / О.Л. Сафронова. – 4-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань, 2026. – 54 с.
12. Сёмина, Л.Р. Эстрадный певец: специфика профессии: учебное пособие / Л. Р. Сёмина. – 4-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. – 96 с.
13. Сморякова, Т.Н. Полный эстрадно-джазовый вокальный тренинг: учебное пособие для СПО / Т.Н. Сморякова. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань, 2026. – 58 с.
14. Шаповалова, В.Е. Работа с вокальным ансамблем. Формирование первичных вокально-ансамблевых навыков (краткий экскурс): учебно-методическое пособие / В.Е. Шаповалова. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань, 2025. – 48 с.
15. Эстрада сегодня и вчера: о некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков: сборник статей / Государственный институт искусствознания; ответственный редактор-составитель О.А. Кузнецова. – Вып. 2. – Москва: ГИИ, 2016. – 320 с.

Молдавская Ольга Евгеньевна
кандидат филологических наук,
доцент кафедры иностранных языков и коммуникативных технологи
ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский технологический университет «МИСИС»
e-mail: olmold1@gmail.com
Чжоу Шенкай
аспирант кафедры эстрадно-джазового искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 599038989@qq.com

Moldavskaya Olga E.
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Foreign Languages and Communicative Technologies
National Research Technological University “MISIS”
Shengkai Zhou
Postgraduate student at the Department of Variety and Jazz Art
Moscow Pedagogical State University

СОЧЕТАНИЕ ТЕХНИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ ПОДГОТОВКИ В НАЧАЛЬНОМ ФОРТЕПИАННОМ ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ: ОПЫТ КИТАЯ

Аннотация. В статье рассматривается проблема соотношения технической и художественно-образной подготовки детей на начальном этапе обучения игре на фортепиано. На материале китайской системы музыкального образования выявляется противоречие между высокой эффективностью систематической технической подготовки и необходимостью более раннего включения средств, направленных на развитие образного мышления, творческой самостоятельности и осмысленной интерпретации музыкального произведения. Теоретико-методологическую основу исследования составили сравнительно-педагогический и культурологический подходы, а также положения музыкальной педагогической антропологии. Обосновывается положение о том, что техническая и художественно-образная составляющие не должны рассматриваться как конкурирующие направления обучения. Предлагается модель их интеграции, в которой техническое действие получает художественно-смысловую опору, а образный замысел реализуется посредством конкретных исполнительских средств. Эмпирическая проверка проведена на базе китайского Центра музыкального искусства «Дореми» с участием 20 учащихся 8–10 лет, разделенных на контрольную и экспериментальную группы. Установлено, что включение образно-нарративного компонента не только не препятствовало развитию технических навыков, но сопровождалось более выраженной положительной динамикой по техническому, художественно-образному, мотивационному и психологическому критериям. Делается вывод о целесообразности сочетания систематической технической работы с художественно-образными заданиями уже на начальном этапе обучения.

Ключевые слова: музыкальное образование, начальное фортепианное обучение, техническая подготовка, художественно-образная подготовка, образное мышление, творческая самостоятельность, китайское музыкальное образование, кросс-культурная адаптация, педагогика искусства.

COMBINATION OF TECHNICAL AND ARTISTIC-IMAGINATIVE TRAINING IN INITIAL PIANO EDUCATION OF CHILDREN: THE CHINESE EXPERIENCE

Abstract. The article examines the relationship between technical and artistic-imaginative training of children at the initial stage of piano education. Based on the Chinese music education system, the study identifies a contradiction between the effectiveness of systematic technical training and the need to introduce methods aimed at developing imaginative thinking, creative independence and meaningful interpretation of musical works at an earlier stage. The theoretical and methodological framework includes comparative pedagogical and cultural approaches, as well as principles of musical pedagogical anthropology. The article argues that technical and artistic-imaginative components should not be treated as competing areas of instruction. A model of their integration is proposed in which technical actions acquire artistic and semantic meaning, while an imaginative intention is realized through specific performance techniques. The empirical study was conducted at the Doremi Center of Musical Art in China and involved 20 pupils aged 8–10, divided into control and experimental groups. The results indicate that the introduction of an imaginative-narrative component did not hinder technical development and was accompanied by more pronounced positive dynamics in technical, artistic-imaginative, motivational and psychological indicators. The study concludes that systematic technical work should be combined with artistic-imaginative tasks from the initial stages of piano education.

Keywords: music education, initial piano education, technical training, artistic-imaginative training, imaginative thinking, creative independence, Chinese music education, cross-cultural adaptation, art pedagogy.

Введение

Начальный этап обучения игре на фортепиано имеет принципиальное значение для дальнейшего музыкального развития ребенка. В этот период формируются не только первые исполнительские навыки, но и способы взаимодействия с музыкальным произведением: отношение к нотному тексту, характер слухового внимания, способы запоминания, отношение к техническим трудностям, способность воспринимать и выражать художественное содержание.

Вопрос о соотношении технического и художественного начал в фортепианной педагогике не является новым. Вместе с тем он приобретает дополнительную актуальность в условиях развития национальных систем музыкального образования и их взаимодействия. Китайский опыт в данном отношении представляет особый интерес. Современные исследования показывают, что начальное фортепианное образование в Китае отличается значительным разнообразием организационных форм, при этом систематичность технической подготовки, последовательность обучения и ориентация на достижение измеримого результата остаются важными характеристиками образовательной практики [1; 2].

Исследование особенностей начальной фортепианной педагогики в современном Китае показывает, что в ней сосуществуют техническая направленность обучения и стремление к поиску национально обусловленных методических решений. При этом проблема соотношения технической тренировки и художественной эстетики рассматривается как одна из центральных для начального этапа [1].

Значение технической подготовки трудно переоценить. Формирование рациональных двигательных навыков, координации, метроритмической устойчивости, навыков чтения нотного текста и контроля качества звука создает необходимую основу дальнейшего исполнительского развития. В российской фортепианной педагогике также подчеркивается необходимость последовательного формирования исполнительских

умений, однако техническая работа традиционно связывается с развитием музыкальных и художественных способностей учащегося [3].

В этом отношении особенно показателен подход А. Д. Артоболевской, в методике которой первые занятия с ребенком строятся не только вокруг постановки исполнительских навыков, но и вокруг знакомства с музыкальным образом, содержанием произведения, игрового и эмоционального освоения материала [4]. Современное издание ее пособия специально ориентировано на первый год занятий с дошкольниками и младшими школьниками.

Таким образом, возникает вопрос не о том, что важнее – техника или художественность, а о том, каким образом техническое действие может быть включено в художественную деятельность ребенка.

Именно такой постановкой проблемы определяется содержание настоящего исследования.

Цель и задачи исследования

Цель исследования – теоретически обосновать и экспериментально проверить возможность продуктивного сочетания технической и художественно-образной подготовки детей на начальном этапе фортепианного обучения на материале китайской образовательной практики.

Для достижения поставленной цели решались следующие задачи:

определить особенности соотношения технического и художественно-образного компонентов в китайской системе начального фортепианного обучения;

выявить педагогические возможности систематической технической подготовки;

определить риски преобладания репродуктивно-тренировочных методов на раннем этапе;

разработать принципы интеграции технических и образно-нарративных заданий;

экспериментально проверить результативность предложенного сочетания;

определить условия, при которых техническая работа становится средством художественного развития ребенка.

Теоретико-методологическая основа исследования

Методологическую основу исследования составили сравнительно-педагогический, культурологический и антропологический подходы.

Сравнительно-педагогический подход позволяет рассматривать национальную систему образования в ее культурной обусловленности и избегать прямого переноса отдельных методических приемов без учета контекста их возникновения [5]. В отношении китайского фортепианного образования данный принцип имеет особое значение: внешне сходные формы работы – демонстрация педагогом, повторение, техническое упражнение, контроль домашней подготовки – могут выполнять различные функции в зависимости от образовательной культуры.

Культурологический подход позволяет учитывать влияние ценностей, связанных с отношением к труду, авторитету педагога, семейной ответственности и образовательному успеху. В китайской музыкальной педагогике техническая работа может восприниматься не просто как средство формирования исполнительского навыка, но и как форма дисциплинированной деятельности, связанная с представлением об усердии и постепенном совершенствовании.

Антропологический подход переносит акцент с результата действия на развитие самого учащегося. В работе А. В. Тороповой антропологический подход в психологии музыкального образования связывается с обращением к личности обучающегося и к тем изменениям, которые музыкальная деятельность вызывает в его художественном мышлении, эмоциональной сфере и способах саморегуляции [6].

Такое понимание позволяет рассматривать техническое мастерство не как конечную цель, а как один из инструментов художественного становления ребенка.

Исследования китайской фортепианной педагогики позволяют говорить о высокой степени систематизации начального обучения. В современных китайских образовательных практиках значительное место занимают последовательная работа над техническими навыками, демонстрация педагогом способов исполнения, многократное повторение, использование стандартных упражнений и контроль достигнутого уровня.

Систематическая техническая работа имеет очевидные преимущества. Она позволяет:

формировать устойчивые двигательные навыки;
постепенно усложнять исполнительские задачи;
закреплять метроритмическую организацию;
повышать точность исполнения;
формировать привычку к регулярным самостоятельным занятиям;
создавать объективируемые критерии оценки результата.

Современное сравнительное исследование практики преподавания фортепиано в Китае и США показывает, что национальные модели различаются по организации занятий и педагогическим практикам, однако имеют и значительную область пересечения. Авторы подчеркивают значение сравнительного анализа именно для понимания того, какие педагогические практики обусловлены культурным контекстом [2].

Исследование начальной фортепианной педагогики в Китае также показывает, что техническая тренировка тесно связана с организацией обучения и используемым репертуаром [1].

При этом современная ситуация требует расширения представления о результате начального обучения. Сама по себе способность точно воспроизвести нотный текст еще не означает сформированности художественной позиции исполнителя.

Именно поэтому техническую системность китайской школы целесообразно не отвергать, а использовать как основу для дальнейшего художественного развития.

Важной особенностью начального обучения является то, что ребенок еще не располагает развитым профессиональным языком описания музыки. Он может переживать музыкальный образ, но испытывать трудности при его вербализации.

В этой ситуации педагогическая задача состоит не в предъявлении ребенку готового словаря музыкальных терминов, а в создании перехода от непосредственного эмоционального впечатления к осмысленному исполнительскому действию.

Л. С. Выготский связывал развитие детского творчества с преобразованием впечатлений и созданием новых образов на основе имеющегося опыта [7].

В музыкальном обучении этот принцип может быть реализован через ассоциацию, сюжет, визуальный образ, движение и слово.

Например, техническая задача «исполнить legato» для ребенка может оставаться формальной инструкцией. Но если она связывается с образом плавного движения, течения воды, спокойной прогулки или связного рассказа, техническое действие получает дополнительный смысл.

При этом образ не заменяет техническое требование. Напротив, он помогает ребенку понять, зачем требуется определенное качество звука.

В этом случае меняется сама логика обучения: не «сначала техника, а потом музыка», а «техническое средство осваивается в связи с художественной задачей».

Проведенный анализ позволяет выделить пять принципов интеграции двух компонентов.

1. Принцип сохранения технической основы

Это систематическая работа над гаммами, этюдами, арпеджио, аппликатурой, ритмом и координацией сохраняется. Однако техническое упражнение должно иметь понятную ребенку функцию в общей музыкальной деятельности.

2. Принцип образно-смысловой опоры

Каждое существенное техническое задание по возможности связывается с образом или выразительной задачей. Например: динамика это изменение эмоционального состояния; legato – непрерывность движения; staccato – легкость, прерывистость, скачок; акцент – смысловое выделение; ритмический рисунок – характер движения.

Такое сопоставление не является универсальным правилом интерпретации. Его задача – стимулировать самостоятельный поиск ребенка.

3. Принцип осмысленного повторения

Повторение остается важной частью технической подготовки, но его содержание изменяется. Ребенок должен понимать, что именно он совершенствует при очередном повторе: ровность движения, характер звука, устойчивость темпа или выразительность фразы.

4. Принцип вариативности интерпретации

После освоения технической основы ребенку предлагается найти собственный вариант художественного решения. Педагог может задать вопрос: «Если изменить характер этого фрагмента, что нужно будет изменить в исполнении?». Таким образом, ребенок начинает видеть связь между художественным замыслом и исполнительскими средствами.

5. Принцип рефлексивного завершения

После исполнения ребенок оценивает не только точность результата, но и соответствие исполнения собственному замыслу. Эта стадия особенно важна для формирования самостоятельности.

В рамках исследования был разработан образно-нарративный компонент, который включался непосредственно в техническую работу, а не существовал отдельно от нее.

Он включал несколько взаимосвязанных приемов.

Вербализация образа. Ребенок словами определяет характер произведения или его фрагмента.

Ассоциативное моделирование. Музыкальный материал связывается с цветом, движением, персонажем, пространством или жизненной ситуацией.

Нарративное сопровождение. Ребенок создает небольшой сюжет, отражающий развитие музыкального материала.

Образно-техническое соответствие. Исполнительское средство связывается с художественной задачей.

Эмоциональная интерпретация. Ребенок объясняет, какое состояние он стремится передать и какими средствами это может быть осуществлено.

Подобная организация работы соответствует общей логике российской фортепианной педагогики, в которой художественные способности рассматриваются в связи с исполнительской подготовкой. Учебное пособие под редакцией А. Г. Каузовой и А. И. Николаевой непосредственно посвящено развитию учащегося в процессе фортепианно-исполнительской подготовки и подчеркивает значение эмоциональной и интеллектуальной сфер в обучении [3].

Организация и методы исследования

Экспериментальная проверка проводилась на базе Центра музыкального искусства «Дореми» в Нанкине. В исследовании приняли участие 20 учащихся в возрасте 8–10 лет: 10 человек составили контрольную группу и 10 – экспериментальную.

В контрольной группе сохранялась традиционная организация обучения, основанная преимущественно на демонстрации педагогом, повторении и технической тренировке. В

экспериментальной группе техническая работа сохранялась, но дополнялась образно-нарративными заданиями: вербализацией музыкального образа, созданием историй, визуализацией, ассоциативным моделированием и обсуждением исполнительского замысла.

Для оценки динамики использовались четыре критерия:

технический – точность текста, ритмическая устойчивость, аппликатура и исполнительская организованность;

художественно-образный – фразировка, динамика, передача характера, наличие и осмысленность ассоциаций;

мотивационный – интерес к занятиям, самостоятельность, инициатива;

психологический – показатели эмоционального состояния и тревожности.

Дополнительно анализировались отзывы родителей и продукты детской творческой деятельности. В эксперименте были собраны рисунки, истории, цифровые визуализации и видеоматериалы.

Обсуждение результатов

Полученные данные позволяют рассмотреть результативность предложенной модели прежде всего с точки зрения того, не приводит ли усиление художественно-образной составляющей к ослаблению технической подготовки. Ответ на этот вопрос оказался отрицательным.

В контрольной группе технический показатель увеличился на 0,8 балла, в экспериментальной – на 1,4 балла. По художественно-образному критерию прирост составил соответственно 0,4 и 4,3 балла. Мотивационный показатель увеличился на 0,3 балла в контрольной и на 1,1 балла в экспериментальной группе. По психологическому критерию динамика составила +0,2 и +1,3 балла соответственно.

Таблица 1 – Динамика результатов контрольной и экспериментальной групп

Критерий	Контрольная группа	Экспериментальная группа	Разница прироста
Технический	+0,8	+1,4	+0,6
Художественно-образный	+0,4	+4,3	+3,9
Мотивационный	+0,3	+1,1	+0,8
Психологический	+0,2	+1,3	+1,1

Наиболее заметное различие обнаружено по художественно-образному критерию. Если в контрольной группе изменения оказались минимальными, то в экспериментальной группе прирост составил 4,3 балла. Это позволяет предположить, что именно включение образно-нарративных заданий создало дополнительные условия для активизации художественного мышления.

При этом технический результат экспериментальной группы оказался выше динамики контрольной группы. Это особенно существенно для рассматриваемой проблемы. Полученные данные не подтверждают представление о том, что время, затраченное на образные и творческие задания, автоматически уменьшает эффективность технической подготовки. Напротив, в рамках проведенного эксперимента интеграция двух компонентов сопровождалась более выраженной положительной динамикой технического показателя.

Качественные изменения. Количественные показатели дополнялись наблюдением за изменением характера деятельности детей.

В экспериментальной группе постепенно увеличивалась самостоятельность при обсуждении музыкального произведения. Ребенок начинал не только воспроизводить предложенный педагогом способ исполнения, но и объяснять собственное решение.

Важным показателем стало появление самостоятельных творческих продуктов. В ходе формирующего этапа было собрано 24 рисунка, 12 цифровых изображений, создано 18 коротких историй, связанных с изучаемыми произведениями; семь учащихся записывали короткие видеоматериалы, в которых сопровождали исполнение объяснением художественного образа.

Особый интерес представляет изменение отношения к техническим упражнениям.

В традиционном варианте техническое задание выступает как относительно самостоятельный объект тренировки. В экспериментальной группе оно постепенно начинало включаться в образный контекст.

Например, ребенок мог воспринимать повторяющийся технический рисунок как движение персонажа, последовательность шагов или развитие определенного события. Благодаря этому повторение сохраняло тренировочную функцию, но переставало восприниматься как исключительно механическая процедура.

В данном случае происходит изменение мотивации повторения: *«Я повторяю, чтобы получилось правильно»* дополняется: «*Я повторяю, чтобы лучше передать то, что задумал».*

Именно это изменение представляется одним из наиболее существенных педагогических результатов.

Обсуждение

Полученные результаты позволяют уточнить содержание понятия «сочетание технической и художественно-образной подготовки».

Речь идет не о механическом соединении двух независимых блоков урока, когда сначала ребенок выполняет гаммы и упражнения, а затем переходит к «творческой части».

Подлинная интеграция предполагает изменение функциональной связи между компонентами. Техническая подготовка отвечает на вопрос «Каким способом можно выполнить музыкальное действие?».

Художественно-образная подготовка добавляет к нему другой вопрос: «Для чего и что именно этим действием необходимо выразить?»

Только их объединение позволяет ребенку постепенно увидеть исполнительское действие как целостный процесс.

Эта идея согласуется с исследованиями, посвященными развитию музыкально-познавательной деятельности детей. В частности, показано значение самостоятельного поиска, игры по слуху, транспонирования, импровизации и сочинения небольших музыкальных фрагментов для поддержания инициативы учащихся [8].

Сходная логика обнаруживается и в исследованиях синестетического подхода к обучению игре на фортепиано, где подчеркивается значение ассоциативного и невербального опыта в формировании художественно-образного мышления ребенка [9].

В китайском контексте необходимость подобного расширения методического инструментария подтверждается и современными исследованиями. Так, С. Ли (S Li) отмечает, что существующие проблемы начального фортепианного образования в Китае требуют обновления методов и повышения интереса начинающих пианистов к занятиям [10].

Вместе с тем важно избежать противоположной крайности – полного отказа от систематической технической работы. Современная китайская практика имеет значительные достижения именно в области последовательного формирования

исполнительских навыков [11]. Поэтому продуктивной представляется не замена одного подхода другим, а их функциональное объединение.

Кросс-культурный аспект. Опыт Китая представляет интерес не потому, что его следует полностью переносить в российскую систему, а потому, что позволяет выявить педагогические ресурсы, которые могут быть переосмыслены в иной образовательной среде.

В частности, могут быть сохранены: систематичность технических занятий; поэтапность усложнения материала; регулярность домашних занятий; внимание к метроритмической устойчивости; использование технических нормативов; участие семьи в образовательном процессе.

Однако при адаптации эти элементы требуют изменения их педагогической функции. Например, регулярность занятий может сохраняться, но целью становится не только выполнение установленного количества упражнений, а формирование устойчивой самостоятельной практики.

Семейное участие также может быть сохранено, но вместо контроля количества повторений целесообразно развивать поддерживающее взаимодействие: обсуждение музыкального образа, совместный просмотр выступления, помощь в создании визуального материала.

Особенно показателен принцип многократной тренировки. Он может быть сохранен, но должен переходить из механического повторения в осмысленное повторение, при котором ребенок понимает, какой исполнительский или художественный результат он стремится получить.

Таким образом, объектом кросс-культурной адаптации должна становиться не внешняя форма педагогического действия, а его педагогическая функция.

Практическая модель интегрированного урока. На основании проведенного исследования может быть предложена следующая последовательность работы.

Первый этап – художественная установка. Ребенок знакомится с произведением и формирует первичное представление о его характере.

Второй этап – технический анализ. На этом этапе определяются технические задачи: ритм, аппликатура, координация, артикуляция, динамика.

Третий этап – установление связи. Педагог помогает ребенку увидеть, какую художественную функцию выполняет технический прием.

Четвертый этап – самостоятельное исполнение. Ребенок пробует реализовать собственный художественный замысел.

Пятый этап – рефлексия. После исполнения обсуждаются два результата: что удалось технически; что удалось выразить художественно.

Такой алгоритм позволяет избежать ситуации, при которой техническая оценка полностью вытесняет художественную.

Выводы и заключение

На основании проведенного исследования можно сформулировать несколько рекомендаций для начального фортепианного обучения.

1. Не сокращать техническую работу ради творческих заданий. Интеграция предполагает изменение ее смысла, а не уменьшение объема.
2. Вводить образные задания с первых лет обучения. Не следует откладывать развитие художественного мышления до момента, когда ребенок «достаточно хорошо научится играть».

3. Связывать технические упражнения с конкретными художественными задачами.

4. Использовать открытые вопросы вместо постоянного предъявления готовой интерпретации.

5. Разрешать несколько вариантов художественного решения, если ребенок способен объяснить его связь с музыкальным материалом.

6. Использовать рисунок, историю, движение и цифровую визуализацию как вспомогательные средства, но не подменять ими собственно музыкальную деятельность.

7. Привлекать родителей к поддержке самостоятельной художественной работы, а не только к контролю количества занятий.

8. Оценивать результат комплексно, учитывая техническую точность, художественную выразительность и самостоятельность интерпретации.

Проведенное исследование позволяет рассматривать сочетание технической и художественно-образной подготовки как одно из перспективных направлений совершенствования начального фортепианного обучения детей.

Китайский опыт показывает высокую педагогическую ценность систематической технической работы. Ее сильными сторонами являются последовательность, регулярность, дисциплина и ориентация на устойчивое формирование исполнительских навыков. Современные исследования китайского фортепианного образования подтверждают значимость этих характеристик, одновременно указывая на необходимость дальнейшего обновления методических подходов [1; 2; 10].

Вместе с тем техническая подготовка не должна становиться замкнутой системой воспроизведения образца. На начальном этапе необходимо создавать условия для формирования художественного отношения ребенка к музыкальному произведению.

Экспериментальные результаты показали, что включение образно-нарративного компонента не привело к снижению технических результатов. Напротив, прирост технического показателя в экспериментальной группе составил +1,4 балла против +0,8 в контрольной. При этом наиболее выраженная динамика была обнаружена по художественно-образному критерию: +4,3 против +0,4. Положительные изменения были также зафиксированы по мотивационному и психологическому критериям.

Полученные результаты позволяют сделать более общий педагогический вывод: техническая и художественно-образная подготовка не являются взаимоисключающими направлениями. При соответствующей организации учебного процесса техническое действие может выступать средством реализации художественного замысла, а художественный образ – внутренней мотивационной опорой технической работы.

В этом случае меняется и понимание самого результата начального музыкального обучения. Им становится не только способность ребенка правильно исполнить произведение, но и способность понимать, что он исполняет, зачем использует то или иное исполнительское средство и каким образом может выразить собственное художественное отношение к музыке.

Опыт китайской системы в данном случае представляет особую ценность именно как материал для педагогического переосмысления. Его продуктивные элементы могут быть сохранены при условии их включения в более широкую модель художественного развития личности ребенка.

Перспективным направлением дальнейшего исследования является расширение выборки и проведение сравнительной апробации интегрированной модели в различных типах учреждений дополнительного музыкального образования, а также изучение ее эффективности применительно к другим инструментальным специальностям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Liu Y. Peculiarities of Initial Piano Pedagogy in Contemporary China // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 2016. Vol. 64. Pp. 1328–1333.

2. Jiang Y., Dumlavwalla D. Pre-college piano teaching practice in China and the United States: An international comparative study from the piano teachers' perspectives // International Journal of Music Education. 2025. Vol. 43. No. 3. Pp. 519–533.
3. Каузова А.Г., Николаева А.И. (ред.). Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 368 с.
4. Артоболевская, А.Д. Первая встреча с музыкой: из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста / А.Д. Артоболевская. – Москва: Советский композитор, 1985. – 96 с.
5. Вульфсон, Б.Л. Сравнительная педагогика: актуальные вопросы теории и методологии / Б.Л. Вульфсон // Отечественная и зарубежная педагогика. – 2011. – № 1. – С. 117–130.
6. Торопова А.В. Антропологический подход в сфере психологии музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2023. Т. 11. № 1. С. 48–61.
7. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: психологический очерк. 3-е изд. М.: Просвещение, 1991. 93 с.
8. Кобозева И.С., Величко Ю.В. Активизация музыкально-познавательной деятельности детей в процессе обучения игре на фортепиано // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012.
9. Ню, Яцянь. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: автореф. дис. … канд. пед. наук / Яцянь Ню. – Москва: МПГУ, 2009. – 21 с.
10. Li S. Current problems of piano pedagogy in China // Review of Pedagogical Research. 2024. Vol. 6. No. 2. Pp. 126–130.
11. Bai B. Piano learning in the context of schooling during China's "Piano craze" and beyond: motivations and pathways // Music Education Research. 2021. Vol. 23. No. 4. Pp. 512–526.

Бодарева Галина Валерьевна
магистр педагогических наук, преподаватель
РГУ «Казахский национальный университет искусств»,
соискатель
ФГБОУ ВО «Омский государственный педагогический университет»
e-mail: bodarevagala@mail.ru

Bodareva Galina V.
Master of Pedagogical Sciences, Lecturer
Kazakh National University of Arts,
Applicant
Omsk State Pedagogical University

ОТ ТРАДИЦИОННОГО АНАЛИЗА К АНАЛИЗУ ЗВУКОВЫХ ПРОЦЕССОВ: ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье рассматривается опыт изучения академической электронной музыки в курсе мировой музыкальной литературы музыкального колледжа. Актуальность исследования обусловлена недостаточной разработанностью методических подходов к изучению академической электронной музыки и необходимостью обновления традиционных способов анализа произведений современной музыки. Обоснована необходимость перехода от традиционного анализа музыкального произведения к анализу звуковых процессов как новому способу понимания современного музыкального языка. Представлена методика изучения академической электронной музыки, основанная на принципах акусматического и редуцированного слушания, системе профессионально ориентированных вопросов и последовательном формировании аналитических навыков студентов. Особенности реализации предложенной методики раскрываются на материале произведений современных казахстанских композиторов, представляющих различные направления академической электронной музыки. Сделан вывод о возможности применения предложенной методики при преподавании мировой музыкальной литературы и других музыкально-теоретических дисциплин.

Ключевые слова: академическая электронная музыка; мировая музыкальная литература; музыкальный колледж; профессиональное музыкальное образование; методика изучения; анализ звуковых процессов; казахстанские композиторы; écoute réduite; tape music; live electronics.

FROM TRADITIONAL ANALYSIS TO SOUND PROCESS ANALYSIS: EXPERIENCE IN STUDYING ACADEMIC ELECTRONIC MUSIC

Abstract. The article presents the experience of teaching academic electronic music within the World Music Literature course at a music college. The relevance of the study is determined by the insufficient development of methodological approaches to teaching academic electronic music and the need to update traditional methods of analyzing contemporary music. The article substantiates the transition from the traditional analysis of a musical work to the analysis of sound processes as a new approach to understanding the language of contemporary music. A methodology for teaching academic electronic music is presented, based on the principles of acousmatic and reduced listening (écoute réduite), a system of professionally oriented questions, and the gradual development of students' analytical skills. The implementation of the proposed methodology is demonstrated through works by contemporary Kazakh composers representing various trends in academic electronic music. The study concludes that the proposed methodology

can be effectively applied in teaching World Music Literature and other music-theoretical disciplines.

Keywords: academic electronic music; World Music Literature; music college; professional musical education; teaching methodology; sound process analysis; Kazakh composers; écoute réduite; tape music; live electronics.

В условиях активного развития академической электронной музыки и расширения ее роли в современном композиторском творчестве изучение данного направления в системе профессионального музыкального образования остается ограниченным. Современная музыкальная культура, в том числе Казахстана, характеризуется многообразием направлений, основанных на использовании электронных и компьютерных технологий, существенно расширяющих выразительные возможности современного музыкального языка. Однако произведения данного направления лишь эпизодически включаются в содержание курса мировой музыкальной литературы, а при их изучении преимущественно применяются традиционные методы музыковедческого анализа, не в полной мере учитывающие специфику академической электронной музыки. В результате у студентов возникают затруднения при восприятии и интерпретации произведений, художественная организация которых определяется иными средствами музыкальной выразительности. В связи с этим возникает необходимость разработки методических подходов, обеспечивающих переход от традиционного анализа музыкального произведения к анализу звуковых процессов как специфической формы организации музыкального материала в академической электронной музыке.

Настоящая статья посвящена разработке методики изучения академической электронной музыки в курсе мировой музыкальной литературы, направленной *на формирование профессионального слушания и освоение анализа звуковых процессов как ведущего способа понимания современного музыкального языка.* Необходимость разработки подобной методики обусловлена изменением самого объекта музыкального анализа.

Возникновение и развитие академической электронной музыки сопровождались не только появлением новых технических средств звукообразования, но и переосмыслением самой природы музыкального материала. Электронные и компьютерные технологии существенно расширили возможности композиторского творчества, позволив работать с тембром, спектром, акустическим пространством, шумовыми компонентами и различными способами преобразования звука. В результате художественная выразительность произведения все чаще определяется не развитием интонационно-тематического материала, а организацией, взаимодействием и трансформацией звуковых процессов.

Теоретическое осмысление данных явлений связано с исследованиями П. Шеффера, предложившего рассматривать звук как самостоятельный *звуковой объект (objet sonore)* [1, с. 93], обладающий собственными акустическими характеристиками и художественной ценностью. Разработанный им метод *редуцированного слушания (écoute réduite)* [1, с. 91] ориентирован на восприятие внутренних свойств звучания независимо от источника его происхождения. Существенный вклад в развитие теории и практики академической электронной музыки внесли также К. Штокхаузен, исследовавший проблемы электронной композиции, пространственной организации звука и музыкального времени [2]. Развивая идеи Шеффера, Ф. Бэйль сформулировал принципы *акусматического слушания,* предполагающего концентрацию внимания на тембровых, пространственных и процессуальных характеристиках звукового материала [3]. Современные подходы к развитию электронной и компьютерной музыки, вопросам цифрового звукообразования и эволюции музыкальных технологий получили обобщение в фундаментальном труде

П. Мэннинга «Electronic and Computer Music» [4]. Вопросы музыкально-компьютерных технологий, электронной композиции и современных методов анализа получили дальнейшее развитие в трудах отечественных исследователей, среди которых особое значение для настоящего исследования имеют работы А. А. Устинова [5] и Е. А. Дубинец [6].

Обновление современной композиции затронуло основы музыкальной теории: традиционные теоретические дисциплины уже не могут в полной мере сохранять свое прежнее содержание, поскольку изменяется сам предмет исследования [7, с. 45]. Следствием этих изменений стала трансформация объекта музыкального анализа. Если традиционный музыковедческий анализ ориентирован преимущественно на исследование высотной организации, гармонических связей, формы и тематического развития, то академическая электронная музыка требует обращения к тембровым, пространственным, спектральным и процессуальным характеристикам звучания. Существенное отличие академической электронной музыки заключается в том, что многие параметры композиции не получают полного отражения в традиционной нотной записи. Пространственное движение звука, особенности электронного синтеза, компьютерной обработки и шумовые эффекты становятся доступными исследованию только в процессе непосредственного слухового восприятия. В результате предметом анализа становится не столько нотный текст, сколько закономерности организации звучащего материала. Особое значение приобретает тембр, который перестает выполнять исключительно колористическую функцию и становится одним из основных факторов музыкальной драматургии. Наряду с ним самостоятельными объектами анализа выступают акустическое пространство, характер звуковой среды, взаимодействие естественных и синтезированных звучаний, процессы тембровой трансформации и плотность звуковой ткани.

Таким образом, анализ академической электронной музыки предполагает расширение традиционного аналитического аппарата, освоение новой профессиональной терминологии и новых способов слухового восприятия. Именно такой способ восприятия становится методической основой изучения академической электронной музыки в курсе мировой музыкальной литературы. Он позволяет последовательно перейти от первоначального слухового впечатления к профессиональному анализу звуковых процессов, освоению специализированной терминологии и интерпретации художественного содержания произведения.

В основе изучения лежит последовательное формирование профессионального слушания и аналитических навыков. Первичное прослушивание осуществляется *без сообщения названия произведения и имени композитора,* что позволяет сосредоточить внимание исключительно на особенностях звучащего материала. Последующая работа строится как совместный поиск ответов на систему профессионально ориентированных вопросов, направленных на выявление характера звука, способов его получения и обработки, тембровой организации, пространственных характеристик, особенностей фактуры, принципов монтажа и развития звуковых процессов. Анализ осуществляется поэтапно. Первый этап – определение типа звука и способа его формирования. Далее характеризуется тембровая организация, акустическое пространство, особенности фактуры. Завершающим этапом становится формирование художественного образа и его профессиональная интерпретация.

В качестве учебного материала для формирования указанных аналитических навыков были использованы произведения современных казахстанских композиторов [8]. Показательным примером реализации предложенной методики является **электронная сюита Владимира Стригоцкого-Пака «Марс»** – одно из первых произведений академической электронной музыки Казахстана. Сочинение представляет собой образец

электроакустической композиции, построенной преимущественно на синтезированном звуковом материале, что позволяет сосредоточить внимание студентов на тех компонентах музыкального языка, которые становятся определяющими в академической электронной музыке: тембре, пространстве, звуковой среде и процессуальном развитии.

При анализе произведения особое внимание уделяется способам формирования электронного звука. Как отмечает А. Устинов, электронный синтез может осуществляться на основе искусственно создаваемых волновых форм и математических алгоритмов либо с использованием волновых форм естественных акустических источников, в результате чего возникают как принципиально новые электронные тембры, так и электронные аналоги традиционных музыкальных инструментов [5, с. 79]. В сюите «Марс» используются оба принципа синтеза, что существенно расширяет тембровую палитру произведения и становится предметом специального обсуждения со студентами.

Особое внимание уделяется способам звукообразования и технологическим особенностям композиции. По определению А. Устинова, аддитивный синтез основан на сложении элементарных гармонических составляющих, позволяющем получать сложные тембровые образования [5, с. 80]. Именно этот принцип лежит в основе формирования звуковых образов сюиты и объясняет характер ее тембровой организации.

Отдельным предметом обсуждения становится отсутствие традиционной партитуры. Е. Дубинец связывает это явление со спецификой электронной музыки, в которой широкое использование нетемперированных и микротоновых структур, а также разнообразие электронных инструментов затрудняют создание универсальной системы нотации. В электронной музыке запись нередко фиксирует уже существующее звучание, а для произведений, существующих исключительно в виде аудиозаписи или цифрового файла, традиционная партитура вообще утрачивает свою функцию [6, с. 121]. Осмысление этой особенности позволяет студентам перейти от анализа нотного текста к исследованию непосредственно звучащего материала.

Работа с произведением начинается без предварительного сообщения его названия, автора и программного содержания. В отличие от традиционной практики музыкально-теоретических дисциплин, ориентированной на узнавание произведения, определение композитора или стилевой принадлежности, предложенная методика направлена на исследование самого звукового процесса. Центральным становится не вопрос *«что звучит?»*, а вопрос *«как организовано звучание?»*.

Первоначально предлагается определить тип звука, ответив на вопрос, относится ли он к *синтезированному, конкретному или гибридному*. Далее анализируются тембровые характеристики: каким является звук по своему характеру, плотности, спектральной насыщенности и степени напряженности, присутствуют ли шумовые компоненты, каким образом изменяется тембр в процессе развития. Следующий блок вопросов посвящен пространственной организации звучания. Студенты определяют, воспринимается ли звук как близкий или удаленный, ощущается ли его движение в акустическом пространстве, каким образом формируется звуковая среда и влияет ли пространственное расположение звучания на художественное восприятие произведения. Особое место занимает анализ процессуального развития. Вместо традиционного анализа формы студентам предлагается проследить, каким образом изменяется звуковой материал: возникают ли новые тембровые состояния, происходит ли нарастание напряжения, изменяются ли плотность звучания и акустическая среда, какие процессы определяют развитие композиции. Тем самым внимание переносится с поиска тематических преобразований на исследование непрерывной трансформации звукового материала. В данном контексте особое значение приобретает понимание музыкальной формы, предложенное Б. В. Асафьевым, согласно

которому форма рассматривается не как статичная конструкция, а как непрерывное становление музыкального материала [9, с. 23].

Лишь после последовательного анализа основных параметров звучания студентам предлагается перейти к формированию художественного образа. На этом этапе обсуждаются возникающие ассоциации и определяется взаимосвязь между особенностями звуковой организации и художественным содержанием произведения. В ходе обсуждения студенты пришли к выводу о космической тематике сочинения, а одна из студенток предположила, что музыкальный образ связан с планетой Юпитер, практически приблизившись к программному замыслу произведения.

Студенты отметили, что звенящие тембры, шумовые эффекты, звуки неопределенной высоты и постепенные тембровые трансформации создают ощущение космического вакуума, холода и безжизненного пространства. Анализ звуковых характеристик позволил студентам самостоятельно сформировать целостную художественную интерпретацию произведения.

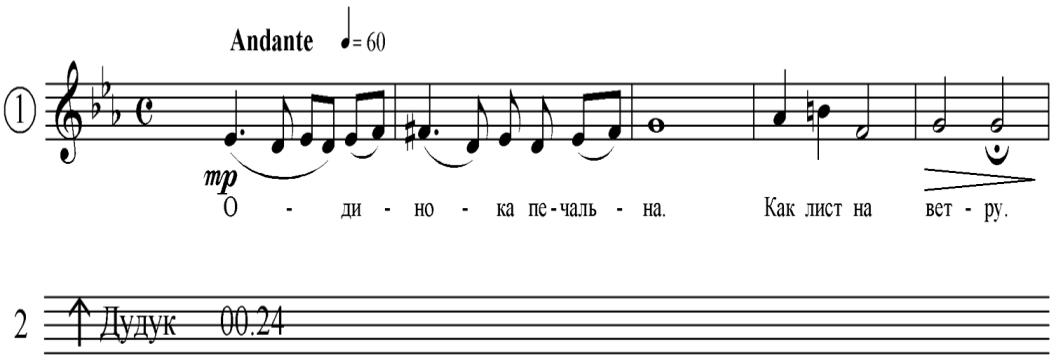
Выбор **вокального цикла Марианны Романовой-Останькович «Звуки души»** связан с необходимостью познакомить студентов с другим направлением академической электронной музыки – **tape music** (музыки с магнитофонной записью). Произведение позволяет рассмотреть принцип организации музыкального материала, основанный на использовании заранее подготовленной аудиозаписи.

После первого прослушивания студентам предлагается ответить на главный вопрос: *какова природа звучащего материала?* Они определили звучание духового инструмента и интонации кавказского напева, предположили авторство Романовой-Останькович, для творчества которой в силу ее национального происхождения характерно обращение к армянской стилистике, и распознали тембр дудука. Далее внимание направляется на выявление двух источников звучания – живого голоса исполнителя и заранее подготовленной аудиозаписи. Возникает вопрос: *какую функцию выполняет запись – сопровождает вокальную партию или становится самостоятельным участником музыкального действия?* Студенты приходят к выводу, что записанный материал не является фонограммой в привычном понимании, а представляет собой равноправный компонент музыкальной драматургии.

При знакомстве с понятием **tape music** обсуждается, каким образом предварительно записанный материал становится частью музыкального произведения и какие новые выразительные возможности открывает использование аудиозаписи. Магнитофонная лента рассматривается не как техническое средство воспроизведения, а как композиционный инструмент. Тем самым студенты знакомятся с *монтажным принципом* построения электронной композиции.

Особое место в ходе занятия заняла демонстрация процесса создания произведения. В программе Cool Edit Pro осуществлялась подготовка звукового материала: выполнялась нарезка отдельных фрагментов записи дудука, рассчитывалось время их звучания и пауз, определялись точки вступления вокальной партии и последовательность размещения звуковых событий.

Пример № 1. М. Романова-Останькович – Первая песня из цикла «Звуки души»



После демонстрации студентам предлагаются вопросы: *почему произведение невозможно было исполнить без предварительного монтажа записи? Как изменилось бы художественное впечатление при нарушении временной организации звукового материала? Что становится объектом композиторской работы – мелодия или организация звуковых событий во времени?* Эти вопросы позволяют перейти от восприятия готового результата к пониманию технологии создания произведения и роли монтажа как композиционного приема.

При формировании художественной интерпретации обсуждается вопрос о том, *как использование записи влияет на эмоциональное содержание произведения.* Студенты приходят к выводу, что обращение к аудиозаписи обусловлено не только техническими возможностями, но и художественным замыслом композитора – стремлением использовать конкретную мелодию и исполнение известного армянского дудукчи.

Пьеса для виолончели и компьютера Актоты Раимкуловой «Душа шамана» позволяет познакомить студентов с одним из наиболее значимых направлений академической электронной музыки – **live electronics (живой электроникой)**, в котором компьютер становится полноправным участником исполнительского процесса.

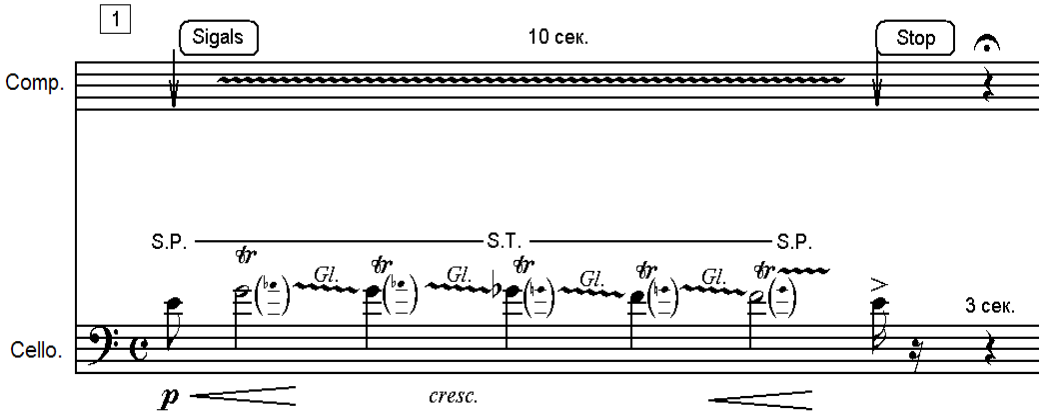
Как и в предыдущих примерах, первое прослушивание осуществляется без предварительного сообщения сведений о произведении. После знакомства со звучанием студентам предлагается ответить на вопрос: *что является источником звучания?* В процессе обсуждения постепенно выясняется, что музыкальная ткань строится на взаимодействии нескольких звуковых пластов. Следующий вопрос направляет внимание обучающихся на определение роли каждого из них: *какие функции выполняют виолончель, компьютер и человеческий голос?* Анализ приводит студентов к выводу, что компьютер создает атмосферу потустороннего звукового пространства, не имеющего аналогов в реальной жизни. Лишь после этого сообщается название произведения – «Душа шамана», что позволяет соотнести результаты анализа с художественным замыслом композитора и образом шаманского камлания, погружения в мир аруахов.

Затем студентам демонстрируется партитура и объясняется, каким образом композитор использовала возможности программы Cakewalk для формирования электронного звукового материала. Возникают вопросы: какие звуки были записаны заранее? Каким образом природные шумы, голос шамана и преобразованные компьютером звуки объединяются в единую композицию? Почему для исполнения произведения необходимы не только музыкант, но и специалист, обеспечивающий работу компьютерной партии?

Далее студентам предлагается определить: *почему традиционная нотация оказывается недостаточной для записи партии компьютера? Какие графические обозначения использует композитор и что они позволяют зафиксировать?* Рассматривая

партитуру, обучающиеся приходят к пониманию, что электронная музыка требует новых способов графической фиксации музыкального материала, поскольку традиционная нотация не способна отразить микротоновые изменения, шумовые эффекты и многие параметры компьютерного звучания.

Пример № 2. А. Раймкулова – Пьеса для виолончели и компьютера «Душа шамана»



Так происходит знакомство с современной графической нотацией как неотъемлемой частью академической электронной музыки.

В завершение обсуждается художественная концепция произведения. Студентам предлагается ответить на вопрос: *почему именно сочетание виолончели, компьютера и человеческого голоса позволяет наиболее полно раскрыть авторский замысел?* В ходе обсуждения они приходят к выводу, что художественный образ возникает благодаря взаимодействию различных типов звучания, каждый из которых выполняет собственную драматургическую функцию.

В ходе занятия студенты осваивают принципы анализа произведений live electronics, знакомятся с особенностями современной графической нотации, понимают роль компьютерных технологий в организации музыкального процесса и приходят к осознанию того, что электронная композиция представляет собой сложную систему взаимодействия художественного замысла, исполнительского мастерства и цифровых технологий. Благодаря этому осуществляется переход от традиционного анализа музыкального произведения к профессиональному исследованию звуковых процессов, составляющему основу предложенной методики.

Проведенная работа показала эффективность предложенной методики в процессе изучения академической электронной музыки. Последовательная организация аналитической работы со звучащим материалом изменяет характер взаимодействия студентов с произведением: эмоционально-интуитивное восприятие постепенно сменяется осознанным анализом звуковых процессов и их художественного содержания.

Одним из наиболее значимых результатов становится формирование нового типа профессионального слушания. Студенты начинают воспринимать тембр, пространственную организацию звучания, взаимодействие звуковых слоев и развитие звуковых процессов как основные средства музыкальной выразительности академической электронной музыки. Одновременно развивается аналитическое мышление: обучающиеся учатся выявлять закономерности организации звукового материала, аргументировать собственные выводы и устанавливать взаимосвязь между особенностями звуковой организации и художественным содержанием произведения.

В процессе освоения методики расширяется профессиональный понятийный аппарат. В аналитической практике закрепляются понятия, отражающие специфику академической электронной музыки: *звуковой объект, синтезированный и конкретный звук, тембровая драматургия, пространственная организация, звуковая среда, электронная фактура, звуковой слой и звуковые процессы.* Практика проведения таких занятий показала устойчивый рост интереса студентов к современной академической музыке и готовность применять новые знания при анализе произведений различных направлений музыкального искусства XX–XXI веков.

Предложенная методика может быть использована при преподавании курса мировой музыкальной литературы, истории современной музыки, анализа музыкальных произведений, музыкальной критики и других музыкально-теоретических дисциплин, способствуя обновлению содержания профессионального музыкального образования в соответствии с современными тенденциями развития музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 715 p.
2. Stockhausen K. Texte zur Musik. Bd. 1: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens / hrsg. von D. Schnebel. Köln : M. DuMont Schauberg, 1963. 259 p.
3. Bayle F. Musique acousmatique: propositions... positions. Paris: Buchet/Chastel ; INA-GRM, 1993. 303 p.
4. Manning P. Electronic and Computer Music. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2013. 543 p.
5. Устинов А.А. Моделирование музыкального исполнения: возможности и ограничения. Новосибирск, 2002. 208 с.
6. Дубинец Е.А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 314 с.
7. Ценова В.С. Теория современной композиции. М. : Композитор, 2005. 624 с. URL: https://www.klex.ru/1ugo (дата обращения: 29.08.2026).
8. Бодарева Г.В. Электронная музыка: пути развития, перспективы изучения // Ratio et Natura. 2024. № 2 (10). URL: https://ratio-natura.ru/sites/default/files/2024-10/elektronnaya-muzyka-puti-razvitiya-perspektivy-izucheniya.pdf (дата обращения: 30.08.2026).
9. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 376 с.

Ткаленко Ксения Павловна
выпускница магистратуры кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: ksenia.larsencello@mail.ru

Tkachenko Ksenia P.
graduate of the master's program at the Department of Music Education and Upbringing
The Herzen State Pedagogical University

МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА С СИНДРОМОМ ДАУНА И РАССТРОЙСТВОМ АУТИЧЕСКОГО СПЕКТРА (РАС): К ОПЫТУ РАЗРАБОТКИ И РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. Проблема методической организации занятий по музыкальному развитию детей с синдромом Дауна и расстройством аутического спектра обусловлена междисциплинарным характером обозначенной области педагогики. На настоящий момент существует научная и методическая литература, рассматривающая специфику организации занятий с особенными детьми с точки зрения психологии и коррекционной педагогики. Единичные исследования по музыкальной педагогике не закрывают возрастающую потребность в методическом обеспечении учителя музыки необходимыми материалами. В статье представлены результаты занятий по музыкальному развитию детей с синдромом Дауна, обозначены важнейшие проблемы и намечены перспективы их решения с точки зрения педагога-музыканта.

Ключевые слова: Музыкальное воспитание, дошкольники с синдромом Дауна, музыкальное развитие детей с РАС, методика музыкального воспитания детей с синдромом Дауна.

METHODOLOGY FOR MUSICAL DEVELOPMENT OF SENIOR PRESCHOOL CHILDREN WITH DOWN SYNDROME AND AUTISM SPECTRUM DISORDER (ASD): EXPERIENCE OF DEVELOPMENT AND PROBLEM SOLVING

Abstract. The problem of methodologically organizing musical development classes for children with Down syndrome and autism spectrum disorder is determined by the interdisciplinary nature of this field of pedagogy. Currently, there is scientific and methodological literature examining the specifics of organizing classes for children with special needs from the perspective of psychology and special education. Isolated studies on music pedagogy fail to address the growing need for methodological support for music teachers. This article presents the results of musical development classes for children with Down syndrome, identifies key challenges, and outlines potential solutions from the perspective of a music educator.

Keywords: Music education, preschoolers with Down syndrome, musical development of children with ASD, methods of musical education for children with Down syndrome.

Проблема методической организации занятий по музыкальному развитию детей с синдромом Дауна и расстройством аутического спектра относится к непростым и безусловно актуальным в современной педагогике музыкального образования. Она обусловлена междисциплинарным характером обозначенной области педагогики. Педагог, приступающий к занятиям с особенными детьми, должен понимать особенности развития,

восприятия и коммуникации с достаточно специфическим контингентом, так как многие процессы протекают принципиально иначе, чем у нормотипичных детей.

В 2008 году в Российской Федерации на законодательной базе стало развиваться образование, направленное на обучение детей с ограниченными возможностями здоровья [1, ст. 79]. Политика государства направлена на улучшение качества условий жизни особенных ребят, их всестороннее развитие, в том числе в области творчества [2]. Цель инклюзивного обучения – создать необходимые условия для детей с ОВЗ, возможность доступа к качественному образованию для социальной и личностной релизации.

Актуальность темы исследования обусловлена недостаточной изученностью вопроса музыкального воспитания детей дошкольного возраста с синдромом Дауна и РАС. Статистика свидетельствует, что в нашей стране и по всему миру растет количество малышей с обозначенными диагнозами. Проблема их всестороннего, в том числе и музыкального развития приобретает все больший масштаб, выходит на уровень животрепещущей социально и общественно значимой задачи.

Дети с синдромом Дауна имеют свою специфику, обусловленную различной степенью тяжести болезни и нередко сопутствующими диагнозами. Практически всегда необходим индивидуально-личностный подход к ребенку, умение проектировать и создавать такие условия на занятиях музыкой, которые бы отвечали потребностям конкретной личности особенного обучающегося в данный момент времени. Необходимо использовать различные методики работы для достижения лучшего педагогического результата и при этом понимать, что музыкальное развитие и творческие достижения – это не самоцель, а инструмент для индивидуальной помощи и коррекции. Зачастую именно занятия музыкой оказываются одним из наиболее эффективных инструментов, помогающих особенным детям научиться понимать себя и окружающий мир, выстроить эффективную и безопасную коммуникацию, осознать и выразить свои эмоции, приобщиться к творчеству в самых разных его проявлениях. Благодаря музыкальным занятиям педагог может помочь дошкольникам с синдромом Дауна с социализацией и пониманием нашего мира.

Подход, основанный на методических достижениях гуманитарных наук (коррекционной и музыкальной педагогики, психологии, медицины), является, одновременно, и трудностью, и направлением для поиска эффективных педагогических решений. «Междисциплинарный подход, таким образом, помогает охватить профессиональным вниманием все стороны и проявления человека, как в личностно-социальном плане, так и в психофизиологическом, формируя вариативное дидактическое и методическое обеспечение образовательного процесса» [3, с.17]. Перед каждым музыкальным педагогом остро встает задача найти, освоить, усовершенствовать или адаптировать методику, принципы и приемы работы для особенных детей, гибко учитывая в процессе музыкальной деятельности потребности и неповторимые исходные данные каждого ребенка. В исследовании предпринята попытка систематизировать накопленный опыт занятий с детьми с синдромом Дауна и РАС в течение двух лет (2024-2026) в Музыкальной студии современного творчества «Larsen Stydio» г. Выборга (https://vk.com/larsen_studio).

Теоретической основой исследования является комплексный подход изучения психолого-педагогических особенностей детей с синдромом Дауна, выявление индивидуальных особенностей, определение степени тяжести болезни. В исследовании также затрагиваются взаимоотношения родителей и педагога в образовательном процессе особенных детей с выявлением возможных проблем и противоречий, с которыми можно столкнуться. Ещё одной важной теоретической частью исследования является раскрытие смысла проведения музыкальных занятий с детьми с синдромом Дауна. Необходимо определить, что благодаря музыкальным занятиям можно скорректировать у детей

различные психологические и физические проблемы, а также помочь в социализации и взаимодействии с другими людьми.

Методологической основой исследования явились работы по изучению и применению различных методик проведения развивающих занятий с детьми с синдромом Дауна. На основе педагогических разработок были определены наиболее эффективные приемы проведения индивидуальных занятий и разработана авторская программа по музыкальному развитию с детьми с синдромом Дауна с опорой на существующие методики обучения и исследования российских и зарубежных ученых.

Методы исследования. На музыкальных занятиях с особенными детьми используются как теоретические, так и эмпирические методы исследования. Они помогают изучить особенности обучения музыке детей с различными образовательными потребностями и разработать эффективные методики. Эмпирические – педагогическое наблюдение, беседа, диагностика (для определения проблем и способов их решения), педагогический эксперимент, обработка результатов исследования; теоретические – исследование влияния методов обучения на развитие физических, умственных и психологических особенностей детей с синдромом Дауна. Анализ музыкальных произведений, обобщение и систематизация опыта; моделирование-разработка индивидуализированных моделей обучения, которые учитывают особенности детей с особыми образовательными потребностями. Выстраивание индивидуального музыкального занятия под каждого конкретного ребёнка и его проблемы развития.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые удалось разработать и апробировать комплексную авторскую методику по музыкальному воспитанию и развитию детей старшего дошкольного возраста с синдромом Дауна.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в настоящее время существует дефицит образовательных центров и квалифицированных педагогов, которые бы занимались индивидуально с детьми, имеющими синдром Дауна, а также музыкальных методических материалов по проведению занятий с солнечными детьми дошкольного возраста. Поэтому, необходимо разработать и применить эффективные методы и игровые формы обучения при работе с детьми с синдромом Дауна.

Практическая значимость: разработанная методика занятий для детей с синдромом Дауна может быть широко использована в деятельности педагогов частных детских музыкальных студий, центров по развитию детей с ЗПР, коррекционных ДОУ и центров по развитию детей дошкольного возраста с синдромом Дауна.

Музыкальные занятия выстраивались как комплексное развитие способностей ребенка, направленное на формирование восприятия звучащего материала, активизацию музыкального слуха, создание благоприятных условий для проявления певческой активности, музыкально-пластической, сенсорно-моторной и творческой деятельности. Широко внедрялась рекомендация по использованию «различных стимулирующих форм сотрудничества взрослого с ребенком, которые поэтапно должны преобразовываться в разнообразные виды предметно-практической деятельности: предметно-манипулятивной, игровой, конструктивной, ручной и др.» [4, с. 21]. Обязательным условием является использование наглядного и иллюстративного материала, возможность манипуляций с развивающей средой и специально отобранными предметами (мягкими игрушками, элементарными музыкальными инструментами).

Для каждого ребенка был разработан индивидуальный образовательный маршрут, выстраивался годовой и поурочный план занятий, разрабатывался кластер музыкальных игр и заданий на различные виды деятельности с четкой последовательностью и понятным сценарием. Такая структурированность отмечается как обязательное условие организации занятий: «Каждое занятие соответствует постоянной структуре, внутри которой происходят

изменения. Начало и конец занятия, а также смена видов деятельности четко выделены, очевидны для ребенка и образуют своеобразную рамку, внутри которой ребенок чувствует себя безопасно и уверенно» [5, с.132]. В дальнейшем постепенно музыкальные игры могут усложняться в зависимости от темпа и успехов конкретного ребенка. Основной задачей музыкального педагога становиться управление вниманием и интересом ребенка к музыкальной деятельности и упражнениям, чтобы он мог произвольно или с помощью педагога концентрировать своё внимание и включаться в коммуникацию. Однако если у обучающегося будет плохое настроение или самочувствие, скорее всего он может отказать в игре. И педагогу необходимо быть готовым к этой ситуации и уметь каждый раз находить оптимальный выход, направленный на создание благоприятной и комфортной ситуации на музыкальных занятиях.

Например, если педагог знает музыкальную игру или песню, которые нравится ребёнку с синдромом Дауна, тогда можно использовать ее для переключения с негативных эмоций на позитивные или нейтральные. Иногда обучающийся может сам попросить сыграть в определенную музыкальную игру, тогда целесообразно использовать знакомый и любимый материал в качестве своеобразного «моста» для перехода к запланированному виду деятельности. Главное – в процессе занятий не давить и не заставлять малыша. Например, когда ребёнок пришёл с плохим настроением, педагог может задать несколько вопросов о любимом мультфильме и включить песню из него, попросить выполнять ряд простых действий. После этого с большей вероятностью уже сам ребёнок с синдромом Дауна попросит включить другую знакомую ему песню. Затем возможно плавно перейти к другим музыкальным играм и упражнениям.

Если ребенок будет отказывать выполнять упражнения, которые хочет педагог, следует установить компромисс. Попросить поиграть в музыкальную игру, которую запланировал педагог, но после неё снова включить то, что хочет сам ребёнок. Следовательно, обучающийся с синдромом Дауна будет ощущать, что к его желаниям прислушиваются, что приобретает огромную значимость и ценность для особенных детей.

Ниже представлены результаты музыкальных занятий с мальчиком В. (7 лет). Он воспитывается в полной семье, является не единственным ребенком, посещает детский сад вместе с обычными детьми. За год музыкальных занятий он постепенно стал проявлять активность, выполнять все задания и упражнения, не стеснялся петь слоги. С музыкальных занятий уходил с хорошим настроением. Помнил все музыкальные игры и последовательность их выполнения после больших перерывов по болезни. Труднее было переключить мальчика на новую игру или выполнить новое задание. Все пройденное и отработанное многократно он выполнял с удовольствием и легко.

На занятиях был послушным не капризничал, не замыкался. К концу года обучения начал проявлять устойчивое внимание, сохранился интерес к музыке, стала лучше речь, увеличился словарный запас. Ребенок и педагог создали между собой доверительные, уважительные отношения.

Показатели развития мальчика В. можно посмотреть на диаграмме 1: речь, музыкальная активность, психоэмоциональное состояние, двигательная активность (по 10-ти бальной шкале). Синим цветом обозначены показатели во время прихода в студию, красным – результаты после года обучения. Диаграмма отражает прирост по всем критериям диагностики.

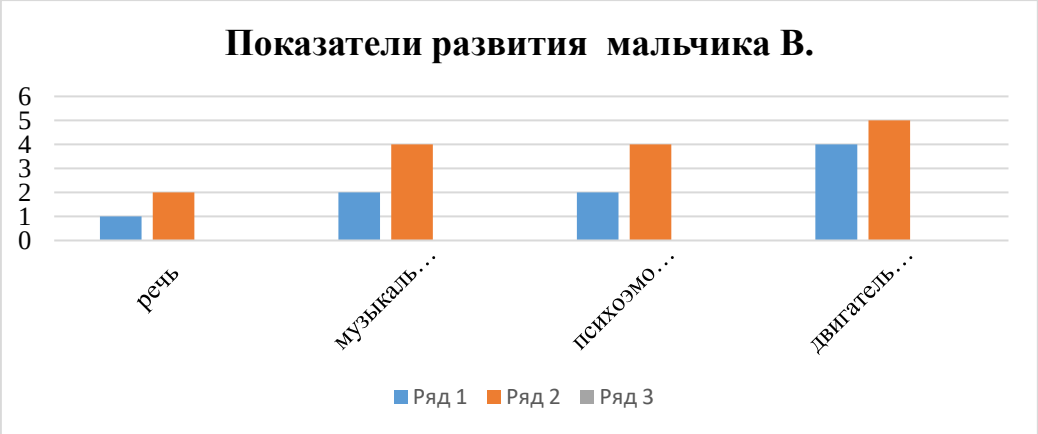


Диаграмма 1. Показатели развития мальчика В.

В результате целенаправленной музыкально-педагогической работы по разработанной методике получилось стимулировать музыкальное восприятие и музыкальную деятельность, привить устойчивый интерес к музыке, развить двигательную активность. Это отразилось на общем развитии ребенка: стабилизовалось психоэмоциональное состояние, повысилось качество речи. Следовательно, занятия музыкой при методически выстроенном образовательном процессе могут оказаться тем заветным «ключом», который откроет закрытый для стандартных методов педагогического воздействия мир, становясь неотъемлемой частью жизни особенных детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Об образовании в Российской Федерации: Федеральный закон № 273-ФЗ : [принят Государственной думой 21 декабря 2012 года : одобрен Советом Федерации 26 декабря 2012 года] // Собрание законодательства РФ. – 2012. – № 53 (ч. 1). – 7598 с.
2. Министерство просвещения Российской Федерации. Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам: Приказ Минпросвещения России от 27 июля 2022 г. № 629 [Официальный портал правовой информации] (дата вступления в силу 01.03.2023).
3. Гузовская, А. С. Педагогические условия обучения вокалу детей с особыми образовательными потребностями в системе дополнительного образования: междисциплинарный подход: автореф. дис… канд пед. наук: 13.00.02 / А.С. Гузовская; Московский государственный институт культуры. – Москва, 2022. – 24 с.
4. Алехина, А. В. Особенности психического развития детей с синдромом Дауна: автореф. дис… канд. психол. наук / А. В. Алехина; РГПУ им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2000. – 22 с.
5. Социальная адаптация детей раннего возраста с синдромом Дауна. Организация, содержание и методика работы адаптационных групп. Методическое пособие. Серия «Ребенок с синдромом Дауна и особенности его развития» / П.Л. Жиянова, при участии М.Ф. Гимадеевой. – 3-е изд. – Москва: Благотворительный фонд «Даунсайд Ап», 2019. – 260 с.

Чэнь Сяохань
аспирант кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: chen.xiaohan@yandex.ru
Научный руководитель - доктор педагогических наук, профессор
А. П. Юдин
e-mail: udinap@yandex.ru

Chen Xiaohan
Postgraduate student at the Department of Musical Performance Art
Moscow Pedagogical State University
Scientific Supervisor - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
A. P. Yudin

ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАГОГИКА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ: ИНТЕГРАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ И НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В статье рассматривается феномен китайской фортепианной школы как целостного культурного явления, сформировавшегося в результате интеграции европейской академической традиции и национальной художественной философии. Анализируются исторические этапы становления фортепианной педагогики в Китае, роль русских педагогов в формировании пианистической школы, а также специфика методических подходов, обусловленных культурными и философскими традициями страны. Особое внимание уделяется проблеме соотношения европейского музыкально-образовательного канона с особенностями развития китайской национальной композиторской школы, а также влиянию европейских академических традиций на творчество китайских композиторов. Делается вывод о том, что современная китайская музыкально-педагогическая и исполнительская действительность представляет собой не номинальный симбиоз традиций Востока и Запада, а продуктивный диалог двух культур, обогативший мировое музыкальное искусство.

Ключевые слова: китайская фортепианная школа, фортепианное образование, интегративный подход, национальный репертуар, диалог культур, русская фортепианная педагогика, пентатоника, исполнительское искусство.

PIANO PEDAGOGY IN MODERN CHINA: INTEGRATION OF EUROPEAN TRADITIONS AND NATIONAL CULTURE

Abstract. The article examines the phenomenon of the Chinese piano school as a holistic cultural phenomenon formed as a result of the integration of the European academic tradition and national artistic philosophy. The historical stages of the formation of piano pedagogy in China, the role of Russian teachers in the formation of the pianistic school, as well as the specifics of methodological approaches due to the cultural and philosophical traditions of the country are analyzed. Particular attention is paid to the problem of the correlation of the European music and educational canon with the peculiarities of the development of the Chinese national composer school, as well as the influence of European academic traditions on the work of Chinese composers. It is concluded that the modern Chinese musical, pedagogical and performing reality is not a nominal symbiosis of the traditions of the East and West, but a productive dialogue of two cultures that has enriched the world musical art.

Keywords: Chinese piano school, piano education, integrative approach, national repertoire, dialogue of cultures, Russian piano pedagogy, pentatonics, performing arts.

Феномен китайской фортепианной школы в настоящее время представляет собой достаточно определённое и целостное явление, проявившее себя в сферах композиции, исполнительства и профессиональной педагогики. Как отмечает Ян Пэй, «исполнительская фортепианная традиция, представленная рядом имён блестящих пианистов Китая (Лю Шикунь, Инь Чэньцзун, Ли Минцян, Лан Лан, Ли Юньди и др.), демонстрирует впечатляющие успехи, которые были бы невозможны без всесторонне развитой и сильной педагогической системы, включающей многоуровневое музыкальное образование» [1, с. 5]. При этом три названные составляющие – композиция, исполнительство и педагогика – не просто сосуществуют, они взаимно обусловливают друг друга и влияют на развитие друг друга. Указанное триединство образует «каркас» для целостного культурного феномена, именуемого национальной фортепианной школой [1, с. 3].

Важно подчеркнуть, что в современном фортепианном искусстве Китая взаимодействуют два пласта традиций: многовековые этнические традиции, основанные на конфуцианстве и даосизме, и европейские (в том числе – русские) художественные традиции, уходящие корнями в христианскую культуру. Как справедливо замечает Т.Э. Самвелян, «межкультурные коммуникации всегда играли важную роль в развитии музыкального образования, поскольку педагогике музыкального искусства имманентно присущи открытость, диалогическое взаимодействие и сотворчество, позволяющие всесторонне раскрывать индивидуальный потенциал будущего музыканта» [2, с. 690].

Особую значимость в данном контексте приобретает понятие «диалог культур», введённое в научный оборот М.М. Бахтиным и развитое В.С. Библером. Этот подход рассматривает взаимодействие различных культурных систем не как механическое заимствование, а как глубокое взаимопроникновение, при котором каждая культура сохраняет свою идентичность, но обогащается за счёт «голоса» другой. Именно в таком ключе следует анализировать становление китайской фортепианной школы, где европейская инструментальная традиция встретилась с многовековой художественной философией Востока.

Исследование Бянь Мэн «Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры» (1994) стало одной из первых фундаментальных работ, в которых системно рассматривается генезис фортепианного искусства в Китае [3]. Автор выделяет два ключевых этапа: «Истоки и зарождение» и «Создание первых государственных музыкальных учреждений по европейской системе». Как подчёркивает Т.Э. Самвелян, «история возникновения, становления и взлёта китайской фортепианной школы выступает предметом многих исследований. Это объясняется беспрецедентным темпом её формирования и впечатляющими достижениями китайских пианистов, что в целом позволило профессиональному сообществу охарактеризовать данное явление как "феномен"» [2, с. 690].

Фортепиано пришло в Китай на рубеже XIX–XX веков, хотя первые клавишные инструменты (клавесин и орган) появились ещё в XVII веке благодаря деятельности европейских монахов-иезуитов Маттео Риччи, Томаса Перейра и Жозефа-Мари Амио. Однако систематическое обучение игре на фортепиано началось лишь с открытием миссионерских школ и европейских консерваторий в Шанхае (1927) и Гонконге (1938). До середины прошлого века обучение было преимущественно ориентировано на западные образцы: китайские ученики осваивали произведения Бетховена, Шопена, Листа, почти не соприкасаясь с родной музыкой [1, с. 26–28]. Как указывает Самвелян, «в первой половине XX века само фортепиано как таковое, и, соответственно, обучение игре на нём являлось в

Китае элитным. Кроме того, практически отсутствовали учебные заведения, где бы можно было получить соответствующие исполнительские навыки. Подающие в музыкальном отношении надежды молодые китайцы либо уезжали на учёбу за границу, либо брали уроки у европейских и российских преподавателей» [2, с. 691].

Решающую роль в становлении профессиональной фортепианной педагогики сыграл Сяо Юмэй (1884–1940) – композитор, общественный деятель и педагог, основавший в 1927 году первую государственную консерваторию в Шанхае [2, с. 691]. Однако ключевой фигурой, заложившей фундамент китайской фортепианной школы, стал русский пианист и педагог Борис Степанович Захаров (1888–1943). Как отмечает Хуан Пин в диссертации «Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы», Захаров, ученик А.Н. Есиповой, окончивший Петербургскую консерваторию, с 1929 по 1943 год преподавал в Шанхайской консерватории [4, с. 15–20]. Именно Захаров стал «основоположником современной китайской фортепианной школы» [4, с. 160]. По словам его выдающегося ученика Дин Шаньдэ, Захаров «преобразовал обучение фортепиано и воспитал первое поколение пианистов в Китае» [2, с. 692]. После образования КНР (1949) возникла задача формирования национальной фортепианной культуры, включающей как исполнительство, так и композиторское творчество. Китайские композиторы начали активно создавать произведения, отражающие национальные черты, а педагоги стремились интегрировать европейские методики с китайскими традициями. В 1950-е – начале 1960-х годов в консерватории пришли советские специалисты, в том числе Татьяна Петровна Кравченко (ученица Л.Н. Оборина), которая стала профессором Центральной консерватории в 1957 году и воспитала таких пианистов, как Лю Шикунь, Инь Чэнцзун, Ли Минцян [2, с. 692].

Одной из важнейших задач китайских композиторов стало создание оригинального национального фортепианного репертуара, который затем активно используется в исполнительской и педагогической практике. Китайские композиторы, усваивая стилистические черты европейской музыки, обрели возможность обращения к её жанровому богатству, одновременно сохраняя и развивая национальные традиции. Как отмечает Ян Пэй, «фортепианная музыка китайских композиторов оказывается практически тотально связанной именно с традициями, причём с несколькими:

1) традициями национальной музыки разных эпох, стилей, направлений;

2) традициями европейских композиторских школ;

3) традициями эпохальных стилей (в основном европейской музыки) в рамках разного рода "неоклассицизмов";

4) традициями фортепианного исполнительства (также разных эпох); кроме того, сегодня уже допустимо говорить о традициях фортепианного исполнительства в Китае» [1, с. 44].

В фортепианных произведениях китайских композиторов широко используется пентатоника как интонационная основа, а также специфическая ритмика, преобладает картинная программность и повествовательный характер развёртывания музыкальной ткани. По мнению ряда исследователей, обращение к пентатонике и народным ритмам позволяет сохранить связь с национальной культурой, одновременно адаптируя эти элементы к возможностям фортепиано [5; 6]. Создание значительного количества инструментальных (в частности, фортепианных) пьес на песенно-танцевальной основе свидетельствует об огромном и неугасающем интересе китайских композиторов к фольклору и традиционному искусству в целом [1, с. 26–28].

Китайская фортепианная музыка представлена в учебном процессе разнообразно и многогранно, произведения охватывают широкий круг жанров, различные стилевые направления и индивидуальные творческие манеры композиторов [7, с. 211–217].

Интеграция национальных традиций и европейских новаций становится магистральным направлением композиторского творчества. Как отмечает Ян Пэй, «специалисты полагают, что на исходе XX века доминирующая роль экспериментирования в музыкальном искусстве оказалась практически исчерпанной, и магистральные тенденции его развития в новейшую эпоху связаны с различными опытами художественного синтеза» [1, с. 45]. В данном контексте «синтез» следует понимать именно как творческое переосмысление, а не механическое соединение разнородных элементов. Китайская фортепианная педагогика имеет ряд характерных особенностей, обусловленных как влиянием русской и европейской школ, так и национальными культурными традициями. Эти особенности нашли отражение в трудах российских и китайских исследователей, в том числе в работах Ню Яцянь, Се Хэна, Хуан Пин и других авторов. В этом плане китайской национальной школе наиболее близка русская школа, где в полном объёме сохраняются и транслируются академические традиции в области фортепианного исполнительства и подготовки исполнителей.

Как пишет Т.Э. Самвелян, «от российской музыкальной педагогики, через многих представителей пианизма нашей страны, Китай воспринял установку на главенство в исполнении художественно-содержательного начала – приоритета содержания произведения над технической стороной его воплощения» [2, с. 693]. Фортепиано является сравнительно новым для Китая инструментом, требующим серьёзных усилий для овладения им. Поэтому в учебный репертуар включается значительное количество сложных с технической точки зрения произведений. Исследователь Се Хэн отмечает: «в процессе подготовки пианистов в Китае основной акцент делается на овладении техникой музыкального исполнительства, значительно меньше внимания уделяется общекультурному и эстетическому развитию студентов» [8, с. 109–113]. В то же время государство использует такие механизмы, как система поддержки талантливых музыкантов, поощрение создания национальных фортепианных произведений, активное продвижение фортепианного исполнительства на международной арене [9, с. 308–310].

Особый интерес представляет подход, объединяющий российские и китайские педагогические принципы. В диссертационном исследовании Ню Яцянь «Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход» обосновывается необходимость разработки такой методики, основанной на ассимиляции лучших достижений обеих школ [10, с. 3–8]. Как пишет Ню Яцянь, «интеграция двух национальных компонентов в единой методической модели» становится возможной на основе идеи «диалога культур» [10, с. 156]. В основе данного подхода лежат три фактора: 1) единая цель обучения – воспитание нравственного и духовного человека; 2) единая смысловая база национальных принципов и методов; 3) реализация педагогических установок одной культуры через принципы и методы другой [10, с. 112]. Практическая реализация такой интегративной модели «даёт знание культуры другого народа, формирует способность уважать ценности иного народа, а также учит осознавать взаимосвязь разных национальных культур» [10, с. 112].

Важно подчеркнуть, что изучение межкультурного диалога в становлении китайской фортепианной исполнительской школы позволяет рассматривать его не только как прямое заимствование, но и как диалектический, взаимообогащающий процесс. Речь идёт не о механическом копировании, а о творческом переосмыслении и адаптации европейского опыта к реалиям иной культурной среды. Как справедливо отмечает С.А. Айзенштадт, «вклад зарубежных музыкантов в формирование фортепианного искусства Китая очевиден» [11, с. 75–80]. В основании китайской педагогики лежат две философские опоры. Конфуцианство учит: музыка – это часть ритуала, играя, ученик воспитывает в себе почтительность, умение слышать другого, сдержанность. Поэтому китайский учитель фортепиано – не просто репетитор по пальцам, а наставник пути [12, с. 94]. Даосизм добавляет категорию «естественности» – звук не должен быть насильственным, он

возникает сам, как вода обтекает камень. Эти философские установки глубоко проникают в педагогический процесс, определяя отношение к музыкальному материалу и исполнительской интерпретации.

Фортепианные произведения китайских композиторов выполняют важную педагогическую функцию, способствуя развитию профессиональных навыков, знакомят учащихся с музыкальной культурой Китая, с основными жанровыми сферами народной музыки [13, с. 181–194]. Включение национального репертуара в образовательный процесс имеет не только исполнительское, но и духовное значение для становления молодых музыкантов. Как отмечает Ян Мин, «в китайской системе фортепианное обучение неотделимо от живописи, каллиграфии, поэзии. Ученик не просто играет ноты – он проживает образ, который корнями уходит в толщу тысячелетней культуры» [14].

Несмотря на впечатляющие достижения, китайская фортепианная школа сталкивается с рядом проблем, требующих научного осмысления и практического решения. Как отмечает Доу Иньци, «отсутствие в современном Китае единой методики обучения игре на фортепиано, соединяющей в себе как специфику национальных традиций, так и педагогические установки, принятые в Европе», остаётся одной из наиболее актуальных проблем [15, с. 5]. В своём диссертационном исследовании «Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики» Доу Иньци подчёркивает необходимость создания целостной методической системы, которая учитывала бы как национальные традиции, так и современные мировые тенденции [15, с. 12–18]. Исследователь Хань Мо в работе «Традиции российской фортепианной педагогики в контексте совершенствования профессиональной подготовки китайских учащихся-пианистов» также акцентирует внимание на важности интеграции российского педагогического опыта в китайскую систему музыкального образования [16, с. 3].

Как отмечает Ню Яцянь, «в современном Китае среди важных проблем, находящихся в центре внимания фортепианной педагогики, можно назвать также роль учителя в образовательном процессе, психолого-педагогические аспекты обучения пианиста-исполнителя, формы проведения занятий. Если в России уже найдено решение подобных проблем, то китайская педагогика находится ещё на пути к их разрешению» [10, с. 112].

Перспективы развития китайской фортепианной школы связаны с дальнейшим обогащением национального концертно-педагогического репертуара, совершенствованием методик обучения на основе интегративного подхода и сохранением диалога с мировыми фортепианными традициями. Как справедливо отмечает Ню Яцянь, интеграция двух национальных компонентов в единой методической модели является эффективной формой проведения в жизнь задач глобального образования, поскольку «даёт знание культуры другого народа, формирует способность уважать ценности иного народа, а также учит осознавать взаимосвязь разных национальных культур» [10, с. 112]. Именно такой подход, по мнению Т.Э. Самвелян, «позволяет утверждать, что в последние десятилетия китайская фортепианная педагогика не только успешно интегрировала в пространство мировой фортепианной культуры, но и представляет собой определённый методический комплекс, результативность внедрения которого побуждает говорить о необходимости изучения и анализа содержания фортепианного образования в Китае» [2, с. 695].

Китайская фортепианная школа представляет собой уникальное явление мировой музыкальной культуры, сформировавшееся в результате интенсивного диалога европейской академической традиции и многовековой китайской художественной философии. Её успех обусловлен не противопоставлением восточных и западных традиций, а их продуктивной интеграцией. Как убедительно показывает анализ научной литературы,

китайские пианисты достигают мирового уровня именно потому, что они освоили европейскую исполнительскую школу, а не заменили её своей.

Национальное своеобразие проявляется прежде всего в китайском репертуаре, созданном композиторами – переложениях народных мелодий, программных пьесах, в которых фортепиано имитирует звучание традиционных инструментов. Исполнение же Баха, Моцарта, Бетховена требует постижения канонов и «духа» западной музыки, и китайские музыканты успешно справляются с этой задачей. Таким образом, композиторское и исполнительское направления развиваются параллельно, обогащая друг друга, но не смешиваясь.

Китайская фортепианная школа – это не локальное явление, а значимый вклад в мировое музыкальное искусство, демонстрирующий возможности продуктивного диалога культур и обогащения исполнительских традиций. Дальнейшее развитие школы будет зависеть от успешного сочетания национальных и мировых педагогических подходов, а также от создания новых художественных произведений, отражающих уникальный опыт взаимодействия Востока и Запада.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ян Пэй. Музыка современных китайских композиторов в формировании национальной фортепианной школы: репертуар, исполнительство, образование: дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2024. – 213 с.
2. Самвелян Т.Э. Интеграция западных и национальных традиций в методике преподавания игры на фортепиано в музыкальном образовании Китая // Педагогический журнал. – 2022. – Т. 12. – № 4А. – С. 689–697.
3. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Санкт-Петербург, 1994. – 142 с.
4. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. – Санкт-Петербург: Астерион, 2008. – 160 с.
5. Ню Яцянь. О фортепианной педагогике в современном Китае // Преподаватель XXI век. 2009. №2-1. С.108-112.
6. Хоу Юз .Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. №70. С. 366-371.
7. Юйсюань Цзинь. Интеграция элементов китайской традиционной музыки в современную систему музыкального образования // Управление образованием: теория и практика. – 2025. – Т. 15. – № 7-2. – С. 211–217.
8. Се Хэн. Проблемы фортепианной педагогики в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2016. – № 179. – С. 109–113
9. Яо Вэньцзяо. Фортепианное образование в современном Китае. Достижения, проблемы и перспективы // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 3 (88). – С. 308–310.
10. Ню Яцянь. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Москва: МПГУ, 2009. – 197 с.
11. Айзенштадт С.А. К проблеме духовного лидерства в фортепианных школах стран Дальневосточного региона // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 382. – С. 75–80.
12. Сяо Циин. Музыкальное образование в Китае: истоки и современность // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика. – 2022. – № 4 (5). – С. 93–98.

13. Яо Синь. Методы преподавания китайского национального репертуара в курсе фортепиано для будущих педагогов // Педагогический журнал. – 2025. – Т. 15. – № 4А. – С. 181–194.
14. У, Янь. Исследование фортепианного творчества и произведений китайской народной музыки // Янь У . — Харбин : Изд-во «Хэйлунцзян»,2007. — 448 с.
15. Доу Иньци. Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики: дис. ... канд. пед. наук. –Москва, 2022. – 215 с.
16. Хань Мо. Традиции российской фортепианной педагогики в контексте совершенствования профессиональной подготовки китайских учащихся-пианистов: дис. ... канд. пед. наук. – Москва, 2019. – 183 с.

Ню Синь
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
В. В. Шулин

Niu Xin
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University
Scientific supervisor - Candidate of Art History, Associate Professor
The Herzen State Pedagogical University
V. V. Shulin

ПЕРИОД «РЕФОРМ И ОТКРЫТОСТИ» КАК ЭТАП ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАЦИИ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ: ОТ ИЗОЛЯЦИИ К ДИАЛОГУ С МИРОВЫМИ ТРАДИЦИЯМИ

Аннотация. В статье проведен комплексный анализ становления современной китайской академической вокальной школы в контексте межкультурного взаимодействия. Рассматриваются историко-культурные предпосылки трансформации национальной певческой традиции, включая влияние пекинской оперы и народного песенного искусства, а также процессы институционализации вокального образования в Китае под воздействием европейских и советских моделей. Особое внимание уделено периоду «реформ и открытости» как ключевому этапу интернационализации китайского вокального искусства, способствовавшему активному обмену педагогическими методиками и исполнительскими практиками. Анализируются теоретические основания современной школы, основанные на синтезе техники bel canto и национально-эстетических принципов китайской музыкальной культуры, включая специфику фонетики, дыхания и резонансной организации звука.

Ключевые слова: китайская вокальная школа, bel canto, вокальная педагогика, межкультурный синтез, музыкальное образование, национальный стиль, академическое пение.

THE PERIOD OF «REFORM AND OPENING UP» AS A STAGE OF THE CHINESE VOCAL SCHOOL'S INTERNATIONALIZATION: FROM ISOLATION TO DIALOGUE WITH WORLD TRADITIONS

Abstract. The article provides a comprehensive analysis of the formation of the modern Chinese academic vocal school in the context of intercultural interaction. It examines the historical and cultural background of the transformation of the national singing tradition, including the influence of Beijing opera and folk song art, as well as the processes of institutionalization of vocal education in China under the influence of European and Soviet models. Special attention is paid to the period of "reforms and openness" as a key stage in the internationalization of Chinese vocal art, which contributed to the active exchange of pedagogical methods and performing practices. The article analyzes the theoretical foundations of the modern school, which are based on the synthesis of bel canto techniques and the national and aesthetic principles of Chinese musical culture, including the specifics of phonetics, breathing, and the resonant organization of sound.

Keywords: Chinese vocal school, bel canto, vocal pedagogy, intercultural synthesis, music education, national style, and academic singing.

Современная музыкальная культура развивается в условиях интенсивного межкультурного взаимодействия, при котором национальные художественные системы подвергаются трансформации под влиянием глобальных эстетических и технологических процессов. Вокальное искусство Китая представляет собой один из наиболее показательных примеров подобной трансформации, поскольку формирование академической школы происходило на пересечении традиционной исполнительской практики и западноевропейской вокальной техники. В соответствии с исследованием М. С. Агина, процесс развития вокального образования в Китае обусловлен необходимостью интеграции и адаптации международных педагогических моделей к национальной культурной специфике [1]. Переход привел к формированию уникальной системы подготовки профессиональных вокалистов, отражающей как глобальные тенденции в музыкальном образовании, так и особенности китайской культурной традиции.

Особую значимость приобретает проблема сохранения национальной идентичности в условиях активного заимствования европейских исполнительских принципов. Китайская музыкальная педагогика изначально ориентирована на синтез традиционных и современных методов обучения, где ключевую роль играет не копирование, а переосмысление заимствованных практик [2]. В данном контексте исследование механизмов интеграции bel canto в китайскую вокальную культуру позволяет выявить закономерности формирования новой художественной парадигмы, основанной на сочетании научной техники и этнической выразительности.

Дополнительную значимость исследованию придает необходимость систематизации теоретических и педагогических подходов, сформировавшихся в процессе становления китайской вокальной школы [8]. В условиях глобализации подобный опыт приобретает универсальное значение, позволяя рассматривать китайскую модель как пример успешной интеграции различных культурных традиций. Стоит отметить, что изучение синтеза вокальных традиций Востока и Запада обусловлено необходимостью проведения глубокого теоретического анализа процессов формирования современной китайской академической школы вокального искусства, а также определения ее значимости в глобальном музыкальном контексте [9].

Развитие академического вокального искусства в Китае невозможно рассматривать вне контекста его историко-культурных предпосылок. Традиционная пекинская опера и народные песенные формы формировали уникальный вокальный стиль, в котором объединялись выразительная мелодика, драматическая интонация и ритмическая гибкость. Дыхательные техники пекинской оперы, характерная орнаментация и использование специфических вокальных регистраций способствовали развитию музыкальной выразительности, создавая фундамент для будущей интеграции с академическим вокалом. Подобные традиции формировали у исполнителей слуховую остроту, контроль дыхания и умение передавать эмоциональные нюансы, что стало особенно значимым в процессе освоения европейского бельканто.

На протяжении многих десятилетий китайская локальная школа академического вокала функционировала в условиях минимального внешнего взаимодействия. Вокальная практика развивалась преимущественно внутри национальной традиции, опираясь на пекинскую оперу и региональные народные песенные стили. Например, на факультетах музыки Пекинской консерватории традиционные методики обучения и репертуар ориентировались на локальные стандарты, а обмен педагогическим опытом с зарубежными учреждениями практически отсутствовал [10]. Формировалась замкнутая образовательная

среду, в которой педагогические методики и исполнительские техники развивались в соответствии с локальными нормативными стандартами. Сложившаяся ситуация фактически сдерживала освоение новых педагогических стратегий и одновременно снижала уровень готовности студентов к участию в международных профессиональных конкурсах.

Ван Яцюн указывает, что «традиционный китайский вокал, основанный на народных манерах исполнения, отражает историко-культурные традиции народа, и в условиях взаимодействия с западной культурой вопрос гармонизации этих систем становится ключевым» [4]. Характерно, что большинство китайских народных песен отличается лаконичностью мелодической структуры и непосредственностью эмоционального выражения: исполнительская подача в них опирается на естественное переживание, а не на сложную техническую обработку. Вместе с тем, некоторая спонтанность звукоизвлечения ограничивала диапазон выразительных средств и затрудняла достижение стабильного вокального результата в академическом исполнении. Само обращение к европейской вокальной методике оказалось не внешним заимствованием, а технической необходимостью, ориентированной на систематизацию дыхания, опоры звука и резонансных механизмов.

Технику бельканто китайские педагоги восприняли как универсальную систему профессионального голосообразования, основанную на физиологических и акустических принципах управления голосовым аппаратом вокалиста. Освоение европейской вокальной школы способствовало изменению самого подхода к пониманию певческого звука в китайской педагогике. Если традиционная исполнительская практика в большей степени ориентировалась на естественность звукоизвлечения и выразительность речевой интонации, то бельканто акцентировало внимание на устойчивости дыхательной опоры, ровности тембра, свободе голосового аппарата и сглаживании регистров. В отличие от преимущественно интуитивных методов традиционного обучения, европейская вокальная система предлагала научно обоснованные подходы к формированию резонансного звучания и управлению певческим дыханием, что существенно расширяло исполнительские возможности вокалистов. Подобная переориентация позволила повысить техническую стабильность исполнения и значительно обогатить диапазон художественных средств китайского вокального искусства.

Интеграция академических основ в китайскую традицию способствовала не унификации, а, напротив, выявлению самобытных черт певческой культуры через призму новых технических возможностей вокального искусства и китайских традиционных практик не привела к их унификации [3]. Так, Ван Яцюн утверждает, что «обе системы – и академическая, и традиционная – стремятся к ясности, но достигают её разными путями, и современная школа предлагает метод, при котором активная работа артикуляционных органов (губ, языка) сочетается со стабильным, низким положением гортани и глубоким дыханием, характерным для западной школы» [4]. Современная система обучения включает активную работу артикуляционного аппарата, низкое положение гортани и глубокое дыхание, что соответствует западной методике [5].

Историко-культурные предпосылки китайского академического вокала включают взаимодействие народных песен, пекинской оперы и европейских вокальных техник бельканто, что обогатило исполнительскую практику и создало национальную школу академического вокала. Изучение исторических основ и теоретических принципов формирует основу для анализа художественно-педагогических подходов, которые играют ключевую роль в современной китайской школе. Переход от широкого исторического контекста к более детальному рассмотрению методик и репертуара открывает доступ к внутренней структуре китайского вокального образования. Так, создание

институциональной структуры для китайской академической вокальной школы в 1950-х годах стало ключевым моментом, который изменил разрозненные методы обучения и превратил их в единую государственную систему. Ключевым фактором в этом процессе стало использование советской системы музыкального образования. Китайская вокальная педагогика переняла научные и системные методы русской и европейской школ, перейдя от интуитивных подходов к физиологически обоснованным техникам постановки голоса. Однако развитие академического вокального образования существенно замедлилось вследствие идеологического контроля и ограничения международных контактов. Административная унификация и идеологическая регламентация учебного процесса сопровождались вытеснением национально специфических интонационных практик и редукцией стилистического диапазона. Подобная конфигурация обусловила нарастающий разрыв между академически кодифицированной вокальной моделью и традиционными основаниями музыкальной культуры.

Значительное число китайских студентов и молодых преподавателей проходило обучение и стажировки в ведущих музыкальных вузах СССР, например, в Московской и Ленинградской консерватории. Кроме того, советская школа привнесла в китайское музыкальное образование строгую дисциплину учебного процесса, комплексный подход к подготовке вокалиста и обязательное сочетание вокальной практики с изучением сольфеджио, гармонии, сценического мастерства и истории музыки.

Сформированная институциональная структура, несмотря на существующие разногласия, проявила свою устойчивость и способность к пролонгированному развитию. В стенах консерваторий, возведенных по советскому образцу, впервые произошло масштабное объединение китайских традиций трудолюбия и западных вокальных технологий, что позволило сформироваться современной китайской вокальной школе как полноценному участнику мирового культурного процесса. Система организации учебного процесса, включающая деление на кафедры, индивидуальное наставничество в специализированных классах, обязательное обучение игре на фортепиано, проведение академических концертов и функционирование экзаменационных комиссий, сформировавшаяся в Китае в 1950-х годах, представляет собой адаптацию европейских консерваторских традиций (парижской, лейпцигской и петербургской школ). «Советизация» образования превратила китайскую вокальную педагогику в часть мировой академической системы, хотя и в идеологически ограниченной форме.

Период «реформ и открытости», особенно в 1980-е гг., стал ключевым этапом в интернационализации музыкального образования. Возобновление деятельности ведущих консерваторий и снятие ограничений на международные культурные контакты создали условия для активного освоения европейских вокально-педагогических методик и интеграции китайской вокальной школы в мировое музыкальное пространство. Особое значение имел приезд в Китай итальянского оперного певца и педагога Джино Беки, чьи мастер-классы вызвали значительный интерес в профессиональной среде. В ходе мастер-классов китайские студенты и преподаватели получили возможность ознакомиться с практическими принципами итальянской школы бельканто.

Именно этот период стал катализатором, который превратил накопленный ранее потенциал в реальное качество. Китайская школа, в процессе обмена методиками, преодолела изоляцию и отставание в технологиях. Успехи китайских исполнителей на мировых сценах стали доказательством правильности курса на объединение национальных и интернациональных элементов. В результате вокальное образование в Китае перестало быть замкнутым и стало открытой системой, которая способна адаптироваться к мировым тенденциям и гибко подстраиваться под свои потребности [6]. Стоит отметить, что

ключевым аспектом преобразований выступает сочетание западных методик постановки голоса с китайскими мелодиями.

Синтез европейского бельканто и китайских эстетических принципов стал ключевым элементом формирования национальной школы академического вокала. Одним из наиболее значимых результатов данного синтеза стало формирование концепции «научного национального вокала», связанной с деятельностью Цзинь Телиня, ученика Шэнь Сяна. Данная методика предполагала адаптацию принципов бельканто к китайской языковой и интонационной специфике. Использование западной вокальной опоры и резонаторной техники сочеталось с сохранением характерной для китайской традиции четкой дикции, яркой фронтальной артикуляции и особой тембральной окраски. В результате сформировалось направление «миньцзу» – академический вариант национального вокала, основанный на синтезе европейской технологии и китайской эстетики.

Параллельно развивалось направление «мейшэн» – китайская форма академического бельканто, ориентированная на исполнение западноевропейского оперного и камерного репертуара. В отличие от ранних этапов освоения европейской музыки, в конце XX века китайские вокалисты уже не ограничивались копированием зарубежных исполнительских моделей, а демонстрировали высокий уровень стилистической подготовки и способность к самостоятельной художественной интерпретации.

Ван Яцюн подчеркивает, что благодаря этому процессу удалось соединить виртуозную технику бельканто с эмоциональной насыщенностью и стилистическими чертами традиционной музыки [4]. Техника улучшила артикуляцию и чистоту звука, что в целом повысило качество исполнения народных и академических песен [5]. Сочетание европейских и китайских методик способствует развитию у студентов навыков художественной интерпретации, что дает им возможность ярко и точно представлять культурное наследие Китая на международной арене.

С началом реформы открытости появились возможности для обмена опытом между ведущими консерваториями Китая и зарубежными учебными заведениями, участие студентов и преподавателей в международных конкурсах и фестивалях, например, в сотрудничестве с Европейской академией вокала и мастер-классами итальянских педагогов. В результате факультеты музыки, такие как Шанхайская консерватория и Центральная консерватория Пекина, внедрили программы по изучению бельканто и других западных вокальных техник, что способствовало расширению вокального диапазона, улучшению техники дыхания и освоению многоуровневой интерпретации музыкального материала, без утраты национальной идентичности. В учебные программы были введены произведения эпохи барокко, раннего бельканто, немецкой и камерно-вокальной музыки XX века. Освоение нового репертуара потребовало от студентов развития колоратурной техники, оттачивания навыков филировки звука, стилистической гибкости и владения иностранными языками. Важным этапом в развитии китайской вокальной школы стал постепенный переход к исполнению произведений на языках оригинала.

Кроме того, в период реформ произошло развитие научно-исследовательской деятельности в области вокалогии. В консерваториях создавались лаборатории акустики голоса, где традиционные представления о дыхании и звукообразовании («ци», «даньтянь») поверялись данными спектрального анализа и ларингоскопии. Одним из пионеров данного подхода был Шэнь Сян, он активно внедрял в педагогическую практику знания о физиологии голосового аппарата, требуя от учеников осознанного контроля над мышечной работой. Методика Шень Сяня базировалась на принципе «развития разума, сердца и тела», где «разум» отвечал за аналитическое понимание акустики, а «тело» рассматривалось как настраиваемый инструмент. Педагог стремился адаптировать сложные принципы

европейского бельканто к восприятию китайских студентов через систему образных сравнений и ассоциативных метафор. Так, дыхательная опора сопоставлялась с плавным движением смычка по струне, а резонансное звучание с естественной вибрацией музыкального инструмента. Подобный подход позволял соединить рациональный анализ вокальной техники с традиционной китайской склонностью к образному мышлению. Именно уникальный подход Щень Сяня к обучению вокалистов стал основой «научной школы пения», ориентированной на объективное изучение вокального аппарата с помощью рационализма западной вокальной науки.

Основополагающим фактором жизнеспособности новой школы стала ее глубокая укорененность в национальной эстетике. Традиционная вокальная культура Китая, базирующаяся на принципах Пекинской оперы и фольклора, обеспечила формирующуюся академическую систему богатейшим интонационным словарем и специфической психофизической культурой дыхания («ци»). Впрочем, основным препятствием для китайских преподавателей стало преодоление акустического противоречия между логоцентричностью родного языка, который требует активной артикуляции и тончайшей точности, и инструментальной природой бельканто, направленного на сглаживание гласных и кантилену. Решение этой проблемы с помощью теоретических концепций «научного национального вокала» и адаптации фонетических принципов позволило разработать методику, в которой европейская резонаторная техника способствует, а не подавляет выразительность китайского языка.

В результате проведенных реформ в Китае сформировалась двойственная модель академического вокального образования, в рамках которой направления «мейшэн» и «миньцзу» развивались параллельно и взаимно дополняли друг друга. Подобная система не имеет аналогов в мировой музыкальной педагогике. Китайская модель вокального образования демонстрирует возможность продуктивного взаимодействия глобальных и локальных художественных практик без утраты культурной идентичности.

В заключение стоит отметить, что китайская национальная вокальная школа достигла нового уровня, объединив культурное наследие и международный опыт. Периода «реформ и открытости» стал определяющим в становлении современной китайской академической вокальной школы как феномена мировой культуры. Политическая воля к модернизации и снятие идеологических барьеров в конце 1970-х годов запустили необратимые процессы интеграции китайского вокального искусства в глобальный контекст. Главным вектором развития стал переход от изолированного, самобытного, но технологически ограниченного существования к открытому диалогу с ведущими вокальными школами мира – итальянской, немецкой, русской и американской. Также необходимо отметить тот факт, что именно в период «реформ и открытости» была сформирована научная методологическая база, основанная на синтезе физиологических принципов бельканто и традиционной китайской вокальной эстетики. Благодаря деятельности выдающихся педагогов-реформаторов, таких как Шэнь Сян и Цзинь Телинь, а также активному обмену опытом через мастер-классы и стажировки, китайская педагогика преодолела эмпиризм и догматизм прошлых лет. Применение дыхательных техник, смешанного фонации и высокой певческой позиции улучшило подготовку вокалистов, что заметно по их успехам на международных конкурсах. Так, уже к началу XXI века китайская вокальная школа стала независимой и конкурентоспособной, интегрированной в мировую культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макарова Е.А., Абросимова Е.Б. Роль музыки в развитии эмоциональной сферы учащихся // Вестник Адыгейского государственного университета. 2022. № 3 (303). С. 37-47.
2. Петрушин В.И. О развитии эмоционального интеллекта в процессе музыкальных занятий // Музыкальное искусство и образование. 2016. № 2 (14). С. 68-82.
3. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2003. 384 с.
4. Ван Кэсинь. Влияние bel canto на развитие современного оперного певческого искусства в Китае // Культурология, искусствоведение и филология: от теории к практике. 2021. С. 89–93.
5. Люй Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 11. С. 278–282.
6. Сун Сяосяо. Взаимодействие народного и классического вокала на факультетах музыки в университетах КНР: автореф. дис. 2022.
7. Хань Пэн. Особенности вокальной культуры Китая XX столетия: техника бельканто // Международный научно-исследовательский журнал. 2022.
8. Цзинь Телинь. Исследование методов преподавания китайской национальной музыки. Пекин: Китайская музыка, 1992.

Ян Анкуо
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: yak199633@qq.com

Yang Angkuo
Postgraduate Student at the Department of Music Education and Upbringing
Institute of Music, Theatre and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ТЕХНИЧЕСКИЕ ИННОВАЦИИ XX–XXI ВЕКОВ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Аннотация. Быстрое развитие науки и техники в XX веке, особенно после трех научно-технических революций, привело к стремительному прогрессу в большинстве областей. Музыка также подверглась значительному влиянию и претерпела изменения в стиле, концепциях, методах и исполнении. В связи с ускорением развития информационных технологий и их все более широким применением в различных областях, мы наблюдаем их использование, в том числе и в процессе фортепианного исполнительства. Можно сказать, что благодаря органичному сочетанию технологий и фортепианного исполнительства, появляется возможность не только эффективно преодолеть однообразие фортепианного исполнительства прошлого, но и обогатить его содержание, что имеет большое значение для повышения качества восприятия фортепианной музыки в современных условиях.

Ключевые слова: фортепиано, исполнительство, технологии, инновации, влияние, изменения, перспективы.

TECHNICAL INNOVATIONS OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES AND THEIR IMPACT ON PIANO PERFORMANCE

Abstract. The rapid development of science and technology in the 20th century, particularly after three scientific and technological revolutions, led to rapid progress in most fields. Music was also significantly influenced and underwent changes in style, concepts, methods, and performance. With the accelerating development of information technology and its increasingly widespread application in various fields, we are witnessing its use, including in piano performance. It can be said that the organic combination of technology and piano performance offers the opportunity not only to effectively overcome the monotony of piano performance of the past but also to enrich its content, which is of great importance for improving the quality of piano music appreciation in today's world.

Keywords: piano, performance, technology, innovation, influence, change, prospects.

На протяжении всего XX века в истории музыки и технологий доминировали идеи прогресса и инноваций. Стремление к ещё большей выразительности, контролю, отзывчивости, ясности и мощности прослеживается в дизайне инструментов, в истории аудиооборудования Hi-Fi, а также в цифровых революциях, которые меняют производство, распространение и восприятие музыки. Говоря об искусстве, Лео Маркс выделил риторику «технологического возвышенного», в которой образы технологий наделяются «способностью вызывать эмоции – благоговение, удивление, таинственность, страх, – которые раньше ассоциировались с образами безграничной природы или с реакцией на

божественное» [1]. В музыке технологии также используются и представляются, как воплощение современности, власти и будущего.

Технические инновации оказали значительное влияние на фортепианное исполнительство посредством как новых способов звукоизвлечения, так и прогрессивных форм обучения, концертной практики и способов взаимодействия с аудиторией. Изменения претерпел не только сам музыкальный инструмент, но и культура в целом [2].

В течении XX века, конструкция фортепиано подверглась ряду изменений: улучшилось качество струн, механика и резонансная дека, все это привело к точности отклика клавиатуры, а также к большей динамической гибкости, благодаря которой у исполнителей появилась возможность реализовывать более сложные ритмические и фактурные решения [3]. Всё это повлияло на появление новых композиторских техник, и подарило миру новый музыкальный материал.

Фортепианное исполнительство также существенно изменилось за счет развития разнообразных звукозаписывающих технологий: граммофон, магнитная лента, а в последующем и цифровая запись, перевернули представление об исполнительстве, ведь теперь пианисты могли оценивать свое выступление, анализировать его, работать над своими ошибками и стремиться к большей точности исполнения.

Ближе к XXI веку фортепианное исполнительство столкнулось с новыми инновациями, в частности с цифровыми и электронными инструментами. Синтезаторы и цифровые пианино вновь расширили тембровую палитру, позволил пианистам выйти еще дальше за рамки уже привычного, традиционного звучания. А.А. Тимофеев отмечает, что «синтезатор – это не какой-то определенный инструмент, имеющий определенную внешнюю форму. В сущности, синтезатор – это различные технологии электронного звука, которые могут принимать любые инструментальные формы. Эти технологии объединяет общий принцип – принцип синтеза звука. Форма клавишного музыкального инструмента как наиболее распространенная в музыкальном пространстве западноевропейской музыки оказалась наиболее востребована и при воплощении технологий синтеза звука» [4]. Таким образом, инновации XX существенно расширили возможности фортепианного исполнительства.

Интеграция современных цифровых технологий в сферу фортепианного исполнительства и обслуживания инструмента открывает новую эпоху в развитии технологии цифровой настройки фортепиано [5]. Фортепиано, являясь неотъемлемым элементом современной музыкальной культуры и одним из наиболее распространённых инструментов в повседневной общественной жизни, требует всё более высокого уровня точности и надёжности в своём техническом обслуживании. По мере роста социально-экономического благосостояния и стремительного прогресса цифровых технологий, искусство настройки фортепиано достигло органичного слияния с цифровыми инструментами. Применение современных цифровых решений в процессе настройки позволяет существенно повысить точность и эффективность проводимых операций, а также гарантировать долговременную стабильность результатов. Так, использование цифровых систем настройки обеспечивает быструю и высокоточную коррекцию тембра, адаптируя его к индивидуальным запросам исполнителя, одновременно фиксируя акустические параметры инструмента. Это способствует сохранению его константности на протяжении длительного времени и позволяет избежать многих погрешностей, характерных для традиционного ручного метода. Цифровые технологии, интегрированные в процесс исполнения и эксплуатации фортепиано, выступают «катализатором оптимизации и совершенствования устоявшихся академических традиций, обеспечивая их соответствие современным требованиям музыкальной практики» [6, с. 3179].

В существующих условиях для создания фортепианной музыки необходимо не только обращать внимание на применение различных музыкальных символов, но и учитывать разнообразные потребности восприятия фортепианной аудитории. Следовательно, в процессе исполнения на фортепиано исполнители должны обращать внимание на эффект передачи музыкальных элементов в звуковом выражении и использовать художественные средства для постоянного усиления различных музыкальных элементов в процессе исполнения на фортепиано [7]. Можно сказать, что интеграция технологий в процесс фортепианного исполнения стала очень важной тенденцией XXI века.

Роль технических инноваций в процессе выражения эффекта музыкальных произведений нельзя игнорировать. Они могут в определенной степени вызывать резонанс между слушателем и фортепианной музыкой. Так, например, посредством применения технологий в процессе исполнения композиции на фортепиано для идеального воспроизведения эффекта симфонического оркестра достаточно использовать цифровое освещение, комплект звукового оборудования и компьютер. Как справедливо отмечает У. Жуньлинь «благодаря широкому применению новых технологий, таких как виртуальная реальность, дополненная реальность и искусственный интеллект, нейросети, исполнительское искусство трансформируется из простого чувственного опыта в многомерный интерактивный опыт» [8, с.290]. И действительно, разумное применение цифровых технологий освещения может создать на площадке для выступления дополнительный эффект, так что зрители смогут не только испытать звуковой шок при оценке фортепианного исполнения, но и получить визуальное наслаждение. Понимание музыкального произведения может углубиться так, что слушатель сможет по-настоящему сопереживать создателю произведения с точки зрения эмоций и, таким образом, получить всесторонний музыкальный опыт.

Интеграция современных цифровых технологий в сферу фортепианного исполнительства открывает новые горизонты для создания и продвижения фортепианных произведений. Процесс сочинения музыки для фортепиано требует не только тщательной работы с системой музыкальных символов, но и глубокого понимания многообразных запросов современной аудитории. В этой связи перед исполнителем стоит задача не просто технически точно воспроизвести нотный текст, но и осознанно выстроить звуковую драматургию, используя арсенал художественных средств для усиления выразительности каждого музыкального элемента. Ключевым фактором здесь становится сближение музыкальных смыслов с коммуникативным потенциалом цифровых медиа, которые способны транслировать слушателю тончайшие нюансы исполнительской интерпретации. Тем самым цифровые технологии становятся мостом, укрепляющим живую связь между пианистом и публикой, позволяя им вступать в диалог и совместно постигать эстетическую и эмоциональную силу фортепианного искусства. Одновременно с этим цифровая среда предоставляет уникальные возможности для утверждения аутентичности исполнения. Использование таких инструментов, как «умное» пианино (smart piano), позволяет не только точнее передать авторский замысел, но и привнести в исполнение элементы креативности, усиливая его подлинность и соответствуя высоким эстетическим критериям.

Синтез цифровых технологий и фортепианного исполнительства также знаменует собой качественный скачок в развитии технологий настройки инструмента. Фортепиано, являясь неотъемлемой частью современной музыкальной культуры и одним из самых распространенных инструментов в общественной жизни, выигрывает от внедрения цифровых методов коррекции. Если ранее точность настройки целиком зависела от квалификации и слуха мастера, то сегодня, благодаря цифровым технологиям, этот процесс достиг высокой степени точности и эффективности. Цифровая коррекция позволяет не только быстро и точно регулировать тембр, адаптируя его под индивидуальные запросы

исполнителя, но и вести детальную запись звуковой информации. Это гарантирует долгосрочную стабильность и постоянство звучания инструмента, нивелируя те погрешности, которые были неизбежны при традиционной ручной настройке. Таким образом, интеграция цифровых решений в процессы исполнения и технического обслуживания фортепиано способствует всесторонней оптимизации и совершенствованию традиционного подхода к инструменту.

Чтобы эффективно способствовать интеграции современных цифровых технологий и фортепианного исполнения, необходимо усилить инновационное применение методов фортепианного исполнения при создании цифровой музыки. С одной стороны, широкое применение цифровых технологий способствует постоянному развитию новых навыков фортепианного исполнительства и творческого потенциала в области фортепианной музыки. Используя технологию цифрового производства музыки, проигрыватели музыки могут комбинировать различные звуки фортепиано со звуками различных музыкальных инструментов, что, в свою очередь, помогает создать особый стиль звучания. В то же время применение цифровых технологий также может позволить пианино проявлять больше идей и креативности в области производства компьютерной музыки. Благодаря мощным возможностям динамической обработки и модификации программного обеспечения для создания компьютерной фортепианной музыки, можно обрабатывать и изменять звучание пианино. Например, добавляя эффект задержки, к каждой ноте добавляется определенное количество задержанных звуков, так что музыка, исполняемая пианино, создает эффект эха.

Китайские пианисты зашли в своих экспериментах еще дальше, так, пианист Сон Сихенг представил публике своего робота, который умеет играть на пианино:

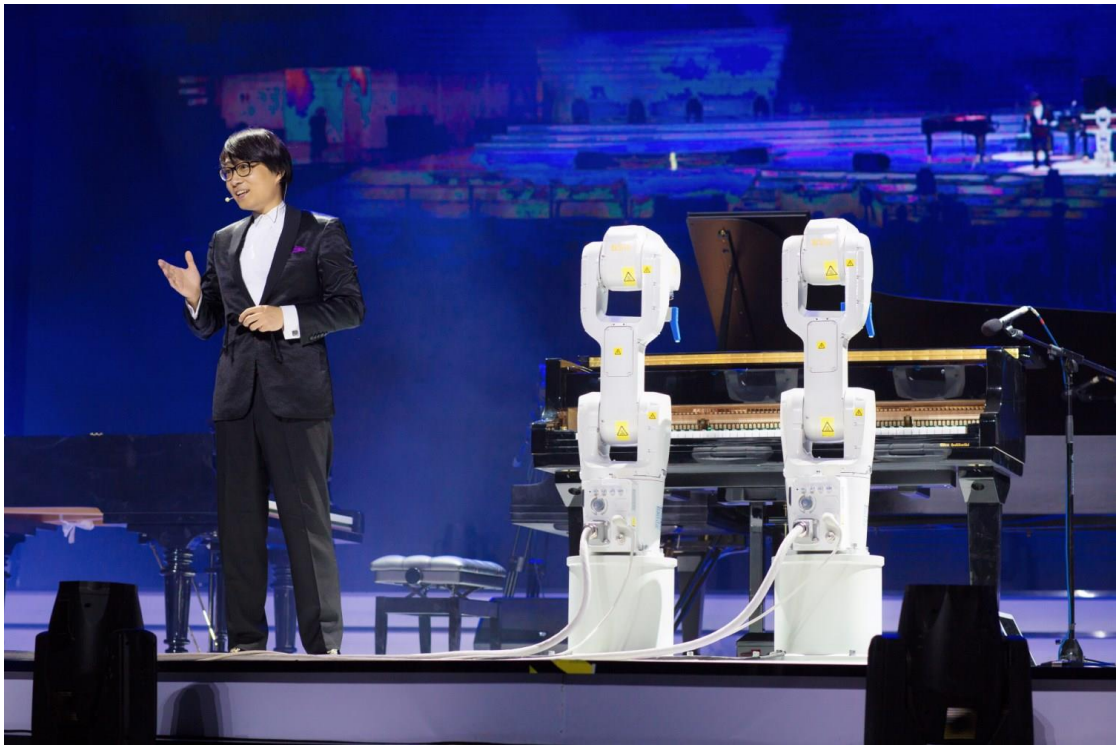


Рисунок 1 – Сон Сихенг и роботизированное пианино

На протяжении многих лет пианист Сон Сихенг стремился опробовать новые способы выхода на музыкальную сцену, такие как интерактивные выступления с использованием классических фортепиано и мультимедийных инсталляций. Мультимедийные средства, используемые в выступлениях, включают анимацию, видео и

даже роботов. По его мнению, «задача музыкантов на самом деле очень похожа на задачу ученых. Они постоянно исследуют новые области и пределы возможностей людей, а также понимание людьми мира и вселенной, но у нас иная точка зрения, чем у ученых. Музыканты решили проявить инициативу и использовать высокотехнологичные технологии не только для того, чтобы представить великолепные и новые сценические эффекты, но и для того, чтобы исследовать принципы, лежащие в основе красоты искусства, с разных точек зрения» [9].

Сон Сихенг также представил робота-пианиста на фестивале «Future Everything» в Гонконге в 2019 году. Это была антропоморфная роботизированная рука, созданная для игры на фортепиано. Её ключевая особенность – способность не просто механически нажимать клавиши, а анализировать мелодию в реальном времени и подбирать соответствующий аккомпанемент, создавая слаженное музыкальное взаимодействие с человеком. Разработка получила название Harmony Robot и в 2024 году была удостоена награды на конференции «Центр искусственного интеллекта, вдохновлённого человеком» в Сан-Франциско [10]. Таким образом, выступление Сона Сихенга стало важным событием, продемонстрировавшим возможности искусственного интеллекта в создании по-настоящему «живого» музыкального партнёрства между человеком и машиной.

Еще одним показательным примером применения новейших технологий в фортепианном исполнительстве стала технология виртуальной реальности. В Шанхае традиционная исполнительская индустрия внедряет глубокие цифровые инновации. Передовые цифровые технологии, такие как искусственный интеллект, виртуальная реальность и MR, больше не являются эксклюзивными инструментами в области кино, телевидения и игр, но глубоко проникают в такие области, как музыка, становясь основной движущей силой инноваций и совершенствования в индустрии исполнительских искусств. Так, в фантасмагорическом пространстве Шанхайского симфонического концертного зала перформанс «Танцы с огнем: опыт погружения в фортепианное исполнение Ван Юйцзя» дарует зрителям иллюзию реалистичного живого концерта, разворачивающегося в виртуальной реальности: в центре поля стоит пианино, а клавиши поднимаются и опускаются сами по себе, без прикосновения, изливая классические мелодии Баха, Дебюсси и Шопена (рисунок 2). Зрители могут свободно разгуливать происходящее в гарнитуре HTC VIVE Focus Vision, и плавать в бескрайнем океане, или совершать пешие прогулки по песчаным дюнам, или смотреть на яркую луну в небе, или наблюдать жар-птиц, парящих в языках пламени.

Рисунок 2 – Фортепианное исполнение Ван Юйцзя

На данном Фестивале инноваций в области музыкальных технологий, Шанхайского концертного зала, артисты из разных стран мира, вооружённые самыми передовыми алгоритмами искусственного интеллекта, явили публике экспериментальные театральные постановки, стирающие грани между цифровым кодом и живым действием.

Отметим также, что пианистка Вай Юйцзя открыта современным технологиям: в сентябре 2024 года она впервые задействовала фортепиано Steinway Spirit для завершения исполнения и записи полного цикла произведений в Лондоне, а в мае 2025 года вновь выступила в студии объёмной съёмки 4Dviews в Гренобле (Франция), опираясь на ранее записанный материал. Автоматическое фортепиано Steinway служит мостом между реальностью и виртуальным пространством. В ходе записи интенсивность, темп, ритмическая структура, глубина педализации и иные нюансы исполнительской техники Вай Юйцзя, воспроизведённые на идентичной модели инструмента, были зафиксированы встроенными датчиками фортепиано и оформлены как техническая документация. После переноса данных на другое автоматическое фортепиано в концертном зале клавиши в точности восстанавливают игру пианистки. Тем самым обеспечивается не только подлинное трёхмерное звучание живого инструмента, но и визуальный образ Вай Юйцзя, исполняющей произведение в гарнитуре, погружённой в иной музыкальный мир, – синтез реального и виртуального начал.

В качестве выводов отметим, что, благодаря правильному использованию технологий во время фортепианных выступлений, пианисты могут эффективно оживить свою игру и получить больше возможностей для развития. Это особенно актуально в свете стремительного развития современной науки и техники, которое привело к все более широкому применению инновационных технологий в искусстве. Поэтому, по мере совершенствования навыков пианисты должны идти в ногу со временем и рационально применять современные инструменты, органично интегрируя их в фортепианное исполнение, обеспечивая тем самым необходимую развитие фортепианного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Трахтенберг А.Д. Интернет как возвышенный объект идеологии в антикапиталистической риторике // Антиномии. 2008. №8. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/internet-kak-vozvyshennyy-obekt-ideologii-v-antikapitalisticheskoy-ritorike (дата обращения: 10.01.2026).
2. Пруцкая, А.В. Фортепианные исполнительские тенденции и перспективы в контексте современной культуры / А. В. Пруцкая // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – № 8-2(52). – С. 145-148.
3. Рубан Н.Л. Обновление образа фортепиано в XX веке: диалог теории и практики // Манускрипт. 2018. №3 (89). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obnovlenie-obraza-fortepiano-v-xx-veke-dialog-teorii-i-praktiki (дата обращения: 10.01.2026).
4. Тимофеев А.А. Синтезатор - инструмент новой эпохи? // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. №2 (55). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sintezator-instrument-novoy-epohi (дата обращения: 10.01.2026).
5. Малыхина И.В. Зарубежный опыт применения инновационных технологий в классе фортепиано // МНКО. 2018. №6 (73). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zarubezhnyy-opyt-primeneniya-innovatsionnyh-tehnologiy-v-klasse-fortepiano (дата обращения: 28.08.2026).
6. Чжан, Ю. С. Цифровые технологии позволяют оптимизировать технику игры на фортепиано: исследование по выявлению и исправлению исполнительских ошибок

на основе мультимодальных акустических данных // Advanced Electromagnetics, 2026. №15(3), С.3178–3183.
7. Лю Цзинцзин. Анализ художественных характеристик и исполнительских приемов фортепианной музыки Шопена // Древнее и современное культурное творчество, 2021(42). С.87-88.
8. Жуньлинь У. Исследование влияния цифровых музыкальных технологий на исполнительские искусства // Управление образованием: теория и практика. 2025. №5-1. С.289-296.
9. Цзян Фань. «На сцену вышел даже искусственный интеллект». Электронный ресурс. Режим доступа: https://wenhui.whb.cn/third/baidu/201908/06/281443.html (дата обращения: 10.01.2026).
10. Человек и робот сыграли дуэтом на фортепиано в реальном времени. Электронный ресурс. Режим доступа: https://naukatv.ru/news/chelovek_i_robot_sygrali_duetom_na_fortepiano_v_realnom_vremeni_video?ysclid=mtdcpxx75107716569 (дата обращения: 28.08.2026).

Ли Аньни
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 1065745314@qq.com

Li Anni
Postgraduate Student
Institute of Music, Theatre and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ИГРЫ НА ПИПЕ В КИТАЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности развития искусства игры на пипе в Китае на современном этапе. Обозначаются новые направления использования инструмента, акцентируется внимание на том, что в противовес традиционной культуре, где пипа рассматривалась исключительно как солирующий инструмент, в наши дни начинает привлекать внимание ее ансамблевый потенциал, впервые она начинает включаться в состав различных камерных ансамблей, а особую популярность обретает жанр концерта, в котором раскрывается полный спектр выразительных возможностей китайской лютни. Анализируются наиболее яркие концерты для пипы соло и оркестра современных китайских композиторов, репрезентирующие особенности ее эволюции в наши дни. В заключении представлен вывод о том, что пипа в XXI веке вступила в пору стремительного расцвета, демонстрируя синтез элементов традиционной культуры Китая с принципами, характерными для западного музыкального искусства.

Ключевые слова: Пипа, китайская лютня, инструментальное искусство Китая.

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF THE ART OF PLAYING THE PIPA IN CHINA AT THE PRESENT STAGE

Abstract. This article examines the development of pipa performance in China today. It identifies new uses for the instrument, emphasizing that, in contrast to traditional culture, where the pipa was viewed solely as a solo instrument, its ensemble potential is now gaining attention. For the first time, it is being incorporated into various chamber ensembles, and the concerto genre, which reveals the full range of the Chinese lute's expressive potential, is gaining particular popularity. The most striking works by contemporary Chinese composers featuring the pipa are analyzed, reflecting the particular features of its evolution today. The conclusion is that the pipa has entered a period of rapid development in the 21st century, demonstrating a synthesis of elements of traditional Chinese culture with principles characteristic of Western musical art.

Keywords: Pipa, Chinese lute, Chinese instrumental art.

Пипа (китайская лютня) – один из наиболее популярных струнных щипковых инструментов, получивших широкое распространение в традиционной музыкальной культуре Китая. Уникальные тембровые характеристики пипы: объемное звучание, богатый спектр выразительных возможностей и разнообразие технических приемов определяют исключительные перспективы инструмента в наши дни.

В современном искусстве китайская лютня стала ключевым носителем новаторских идей – многие композиторы уделяют ей особое внимание [5]. Следует отметить, что с 1980-х

годов в КНР обновление принципов композиционного мастерства вступило в эпоху интенсивной модернизации, что отразилось и на трактовке китайских традиционных музыкальных инструментов, в том числе и пипы. Совершенствование состава национального оркестра, развитие симфонического творчества и камерно-ансамблевого музицирования привело к расширению границ применения китайской лютни – если ранее инструмент использовался исключительно сольно, то в музыкальной культуре XX–XXI вв. он начинает активно включаться в состав различных оркестров и инструментальных ансамблей.

В отличие от традиционных произведений для пипы соло, в которых упор делается на демонстрацию виртуозных возможностей, ансамблевые композиции с участием китайской лютни открывают новые грани трактовки инструмента. Современные композиторы, заимствуя опыт европейской школы, сочетают традиционные приемы, характерные для национального творчества с находками современной западной системы [7]. Благодаря этому пипа превращается в один из самых востребованных музыкальных инструментов, звучащих на различных сценах в самых разнообразных концертных программах с симфоническим оркестром и в составе различных камерных ансамблей.

Систематизируя современный репертуар для китайской лютни по жанрам, можно выделить два кардинально новых направления развития искусства игры на пипе XX–XXI вв.: концертное исполнительство и камерно-ансамблевое музицирование.

Жанр концерта для пипы соло в сопровождении оркестра становится в наши дни одним из самых распространенных и репрезентативных видов китайского музыкального искусства. Здесь пипа раскрывает все грани своих музыкально-художественных возможностей, а аккомпанирующую функцию выполняет национальный китайский или западный симфонический оркестр. Композиции отличаются масштабной структурой, продуманной формой, выстроенной тембровой драматургией и предназначены как правило для исполнения большими оркестровыми коллективами.

Концерты для пипы соло и китайского национального оркестра являются наиболее востребованными в современной музыкальной культуре Китая. Они демонстрируют уважительное отношение к традиции и в то же время отражают тенденцию к обновлению музыкальных форм посредством внедрения элементов западной системы. Бесспорно, «современная китайская оркестровая музыка выступает в качестве связующего звена между прошлым и настоящим, формируя пространство для художественного поиска и самовыражения. Новаторская деятельность композиторов новой эпохи не только расширяет границы жанра, но и служит важным инструментом культурной преемственности, способствуя сохранению и развитию национального музыкального искусства в глобальном контексте» [2].

Обращаясь к жанру концерта, китайские композиторы по большей части дают сочинениям программные подзаголовки. Названия отсылают слушателей к образам, характерным для традиционного китайского искусства – исторические события, народные предания, пейзажная и любовная лирика, философские темы позволяют конкретизировать музыкально-образное содержание произведений. Переплетая изысканные народные мелодии различных регионов с индивидуальным стилем, авторы бережно сохраняют традиционные приемы игры на пипе и при этом создают масштабное звучание за счет богатой палитры сочетания тембров национального оркестра и китайской лютни.

Рассмотрим подробнее наиболее значимые произведения в данном жанре с целью выявить новаторских тенденций в трактовке инструмента. Особого внимания заслуживает наследие одного из основоположников творчества для китайского национального оркестра в наши дни – Гу Гуаньжэня. Композитор отдал дань увлечению китайской лютней и внес значительный вклад в развитие искусства игры на пипе. Перу Гу Гуаньжэня принадлежат

четыре концерта для пипы соло в сопровождении традиционного китайского оркестра. Все четыре концерта опираются на общеизвестные в Китае традиционные сюжеты и имеют программные подзаголовки: «Хуа Мулань», «Ван Чжаоцзюнь», «Летающие небожители» и «Молодость». Затрагивая темы, близкие каждому китайскому слушателю, композитор стремится наиболее полно раскрыть музыкально-художественные возможности лютни.

Гу Гуаньжэнь придерживается структуры европейской разновидности жанра с традиционным чередованием частей по принципу быстро–медленно–быстро. При этом трактовка оркестра и сопоставление сольного звучания пипы с фрагментами, в которых она сливается в монолитном *tutti* с общей массой традиционных китайских инструментов становится важным этапом на пути симфонизации жанра в КНР. Вместе с тем обновление тембрового наполнения концерта в соответствии с традициями китайской инструментальной музыки позволяет Гу Гуаньжэню открыть новые пути развития искусства игры на китайской лютне.

Концерт для пипы соло и китайского национального оркестра «Хуа Мулань» Гу Гуаньжэня был завершен композитором в 1979 году. Его название отсылает слушателей к широко известной в Китае легенде о Хуа Мулань. В музыке воплощен смелый, героический образ девушки, которая пошла на войну вместо своего престарелого отца и совершила ряд подвигов. Это одна из первых крупных композиций в жанре концерта для пипы с национальным оркестром.

Концерт Гу Гуаньжэня для пипы соло и китайского национального оркестра «Ван Чжаоцзюнь» был создан в 1994 году. За основу программного содержания взят исторический сюжет о Ван Чжаоцзюнь, одной из героинь древности. Судьба Ван Чжаоцзюнь была непростой, ей выпала доля уравновешивать конфликты между хуннами и ханьцами, проживающими в 1 в. до н.э. на территории современного Китая. Согласно легенде, она прекрасно играла на пипе и однажды своим искусством так заворожила стаю гусей, что те упали замертво.

Музыка концерта воссоздает уникальное мастерство исполнительницы, традиционные мелодии обретают новую окраску благодаря тембровым сопоставлениям с звучанием национальных инструментов. Раскрывая в солирующих высказывания пипы глубокие душевные переживания героини, композитор прибегает к напевной мелодии, отличающейся особым лиризмом и проникновенностью. Драматизм повествования заставляет автора использовать принцип конфликтной драматургии, при которой солирующая лютня вступает в противоборство с общей массой оркестра.

Концерт Гу Гуаньжэня для пипы соло и китайского национального оркестра «Летающие небожители» был закончен в 2021 году. Его образы навеяны фресками пещер Дуньхуана (рис.1), которые «относятся к величайшим мировым сокровищам искусства не только за их огромное количество, но и за масштабность, богатство содержания и непревзойденное мастерство, с которым они выполнены. Несомненно, они являются сокровищницей грот-искусства древнего искусства Китая» [4, с. 122].

Рис.1 Фрески пещер Дуньхуана

Вдохновляясь уникальными фресками, на которых изображены различные буддийские сюжеты, в том числе и музыканты-виртуозы, композитор пытается воссоздать в концерте «Летающие небожители» древнее искусство игры на пипе. Воспевая легкие, парящие образы небожителей, Гу Гуаньжэнь мастерски раскрывает тембровые возможности китайской лютни. При этом он использует современные приемы оркестровки, что придает концерту яркую красочную образность в сопоставлении солирующей пипы и монолитного звучания традиционных инструментов.

В отличие от предыдущих трех концертов***, концерт Гу Гуаньжэня для пипы соло и китайского национального оркестра «Молодость»*** посвящен раскрытию обобщенной философской теме молодости. В мелодиях чувствуется оптимистичный настрой, музыка отражает настроение светлого воодушевления, полна жизненной энергии и внутренней силы. Это одно из новейших произведений для пипы соло и китайского национального оркестра, написанное после 2021 года, точная дата создания в открытых источниках отсутствует.

Сочинение китайского композитора стремительно обрело широкую популярность как среди музыкантов, так и среди любителей благодаря яркой музыкально-художественной образности. Трактовка китайской лютни в концерте «Молодость» отличается особой виртуозностью, бравурные пассажи, изобилующие в высказываниях солиста, сообщают характеру музыки порывистую напористость.

В четырёх концертах для пипы соло и национального оркестра Гу Гуаньжэнь сочетает традиционные приемы игры на китайской лютне с индивидуальным авторским стилем. Бережно сохраняя особенности ладовой структуры, характерной для традиционной китайской мелодики, он филигранно сочетает фольклорные мотивы с современными композиторскими методами. Благодаря этому концерты композитора стали новой вехой в развитии искусства игры на пипе на современном этапе.

Концерт для пипы и китайского национального оркестра «Весна–Осень» Тан Цзяньпина является знаковым сочинением в китайской инструментальной культуре. Композиция отличается монументальной структурой, композитор органично сочетает мощь

традиционных воинственных напевов с современным оркестровым симфоническим мышлением. Произведение посвящено философским размышлениям о времени, цикличности природных явлений в сопоставлении с жизнью человека. Тан Цзяньпин раскрывает насыщенную эмоциональную палитру смены состояний от весеннего расцвета до осеннего увядания.

Концерт «Весна–осень» состоит из двух частей. Первая часть – «Весна» – живописует в звуках картину пробуждения природы, она полна светлого лиризма, надежд, энергии молодости. Вторая часть – «Осень» – более сдержанная, меланхоличная по характеру, становится отображением зрелых размышлений о быстротечности времени. Тан Цзяньпин обновляет диапазон выразительных возможностей пипы, поручая ей не только лирические напевы, но и стремительные мелодии, насыщенные разнообразными виртуозными пассажами. Выявляя богатые технические возможности пипы, композитор мастерски сочетает традиционные приемы игры на китайском инструменте с принципами современной оркестровки.

Национальный оркестр дополняет солиста, создает объемную, красочную звуковую картину. В сочинении соединены традиционные китайские музыкальные интонации и европейская форма инструментального концерта. Благодаря этому концерт «Весна–осень» обрел широкую популярность среди любителей современной китайской академической музыки. Это одно из самых популярных в Китае оркестровых сочинений, часто исполняемое профессиональными коллективами на конкурсах и различных концертных площадках

Концерт для пипы соло и китайского национального оркестра «Мечты о цветах и облаках» Ван Даньхуана вдохновлен классической китайской поэзией. Композитор достигает тонкой проработанности каждой детали, раскрывая полный спектр тембровых возможностей инструмента. Наряду с этим музыкальный стиль концерта остается предельно лаконичным, так как автор поставил цель сохранить доступность музыки для рядового слушателя.

Соотнесение изящной плавной мелодии пипы с мягким звучанием национальных инструментов, входящих в состав оркестра, создает образ, полный нежного лиризма. В произведении сочетаются традиционные мелодические особенности китайской инструментальной музыки с современными композиционными приемами. Концерт «Мечты о цветах и облаках» по праву завоевал повсеместную популярность в Китае и считается одним из самых известных концертов для пипы соло и китайского традиционного оркестра. Универсальность трактовки жанра делает его подходящим как для больших оркестровых сцен, так и для камерных выступлений.

Концерт для пипы соло и китайского национального оркестра «Небесная лестница» Луо Майшуо был создан в 2018 году. Произведение навеяно пейзажами горных районов юго-западного региона КНР. Толчком для творческого воображения Луо Майшуо послужил образ знаменитой лестницы, расположенной в уезде уезде Чжаоцзюе провинции Сычуань, вошедшей в книгу рекордов Гиннесса.

В концерте сочетаются мелодические обороты, характерные для региональной музыкальной культуры Сычуань с современными приемами оркестровки. Композитор стремится передать в звуках пипы величие горных вершин, суровость природы, упорство местных жителей. Солирующая партия насыщена виртуозными пассажами, широкие лирические фразы перемежаются со стремительными фигурациями в стиле народной сычуаньской музыки.

Оркестр создает монументальное, масштабное звуковое полотно, эпически обрамляющее и дополняющее высказывания солиста. Концерт «Небесная лестница» является ярким примером органичного сочетания традиции и современности, Луо Майшуо

удалось добиться слияния принципов инструментального письма, характерного для традиционной культуры с элементами современной композиционной техники.

Особого внимания заслуживает ***концерт для пипы соло и китайского национального оркестра «Покой среди облаков» Чэнь Сианя***, созданный в 2021 году. Сочинение относится к пейзажно-лирическому направлению – композитор, вдохновляясь традиционной китайской горно-водной живописью, передает в музыке тихое умиротворение от созерцания осенних гор, укутанных облаками. Философское единение внутреннего состояния человека с миром природы как отражение всеобщей гармонии характерно для музыкального искусства в целом [3]. Особенно ярко это проявляется в эстетике китайского искусства. Созерцательное состояние воплощается в мягких, небольшой протяженности фразах солирующей китайской лютни, которым вторит оркестр.

В концерте прослеживаются особенности региональной линнаньской музыкальной культуры. Примечательно, что автор не цитирует народные мелодии, а создает свой стиль, сохраняя при этом характерную интонационную плавность традиционной южно-китайской инструментальной музыки. Преобладание медленного темпа и плавных закругленных мелодий без резких скачков в партии пипы придает звучанию инструмента не свойственную ему особую лирическую певучесть. Подобная трактовка характерна для современного искусства Китая, направленного на укрепление межкультурных связей [6]. Прозрачная, экономная оркестровая фактура подчеркивает ощущение простора горного пейзажа.

В произведении отсутствует острый драматизм, его главная идея – передача состояния внутреннего гармоничного умиротворения от созерцания горного пейзажа. Концерт представляет важное звено в развитии искусства игры на пипе в наши дни.

Концерт «Живопись тушью» для пипы соло и китайского национального оркестра Ли Биньяна написан в 2017 году. Концерт навеян образами традиционной китайской живописи тушью эпохи древнего царства Шу. Ли Биньян в своем произведении добился существенного обогащения тематического и тембрового многообразия звучания пипы в жанре инструментального концерта. «Живопись тушью» представляет собой яркий пример музыкального импрессионизма в Китае.

Средствами музыки композитор пытается передать в звуках концепцию слияния живописи и музыки. Мазки кисти, плавные линии и градации оттенков черной туши рисунка сопоставляются с линией мелодического рисунка и приемами тончайшей звукописи с применением полного спектра принципов композиционного мастерства, характерных для современного музыкального искусства. В частности, партия солирующей пипы содержит разнообразные приемы игры: тихие вибрато, резкие штрихи, разреженные короткие звуки, которые ассоциируются с легкими и энергичными мазками кисти художника.

В оркестре преобладает разреженная фактура, Ли Биньян избегает плотных громких аккордов, мощного звучания *tutti*. Музыка концерта «Живопись тушью» отражает сдержанную, созерцательную эстетику китайского мировосприятия, философскую идею внутренней свободы и спонтанности творческого процесса. В сочинении отсутствуют цитаты народных мелодий, музыкально-художественный стиль базируется на авторской манере письма, однако возникающие параллели с народным искусством сообщают конкретную образность абстрактно-изобразительным приемам оркестровки.

Выводы. В наши дни творчество для пипы выходит за рамки исключительной демонстрации сольной виртуозности, акцентируется внимание на слиянии различных инструментальных тембров. Современные китайские оркестровые и ансамблевые произведения для пипы существенно раздвигают рамки привычных традиционных представлений о возможностях инструмента. В течении длительного времени «пипа успешно модифицировалась и совершенствовалась как структурно, так и с точки зрения

исполнительской техники, а также диапазона звучания» [1, с. 23]. Особое развитие получает в XXI в. жанр концерта, который обретает все большую популярность в Китае. Среди многообразия различных форм наибольшее распространение получили концерты для пипы соло с национальным оркестром. Обновление искусства игра на китайской лютне приводит к симфонизации структуры произведений. Наибольшее значение в процессе эволюции пипы имеют концерты для пипы соло и национального оркестра таких известных китайских композиторов, как Тан Цзяньпин, Ван Даньхуан, Гу Гуаньжэнь, Луо Майшуо, Чэнь Сиань, Ли Биньян.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ду Байсиань. Обзор исследования происхождения пипы по Шелковому пути // Culture and Civilization. 2023, Vol. 13, Is. 7A. – С. 20–24.
2. Жао Ж. Современные тенденции развития китайской оркестровой музыки: синтез традиции и новаторства // Международный научно-исследовательский журнал. – 2025. – № 11 (161). – Режим доступа: https://research-journal.org/archive/11-161-2025-november/10.60797/IRJ.2025.161.81/ (дата обращения: 12.09.2026)
3. Иванилова, Т.В. Воздействие музыки на человека / Т.В. Иванилова // Урок музыки в современной школе: сборник статей и материалов / составитель Б. С. Рачина; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, факультет музыки, кафедра музыкального воспитания и образования. Выпуск 1. – Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2008. – С. 70-79.
4. Пэн Дачао. Основные характеристики фресок Дуньхуана // Culture and Civilization. – 2024. – Vol. 14, Is. 4A. – С. 122–127.
5. Хуан Цзини, Русинова О. А. Традиционная музыка в современном культурном пространстве Китая // Проблемы сохранения музыкального и хореографического своеобразия культур народов России и Азиатско-Тихоокеанского региона. –Улан-Удэ. – 2023. – С. 160–162.
6. Шитикова, Р.Г. Бенедетто Марчелло. К проблеме универсализма личности / Р.Г. Шитикова, Е.Е. Рощина, Ю.Ю. Яковенко // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 4(37). – С. 148-157.
7. Яковенко Ю.Ю., Ли Исюань. Китайское национальное вокальное искусство в контексте межкультурного взаимодействия // Искусствоведение. – 2026. – №1. – С. 124–136.

Фэн Шуайшуай
аспирант
ФГАОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: 2052381261@qq.com

Feng Shuaishuai
Postgraduate Student
Ural State Pedagogical University

ПОДГОТОВКА К КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В КИТАЙСКИХ КОНСЕРВАТОРИЯХ

Аннотация. Статья посвящена подготовке музыкантов-исполнителей к культурно-образовательной деятельности (КОД) в музыкальных вузах Китая. Раскрыто соотношение понятий «культурно-просветительская деятельность» (КПД) и «культурно-образовательная деятельность»: по целям, формам, аудитории и результатам показано, что КПД обращена к широкой публике, а КОД соединяет передачу культуры с обучением. Дано рабочее определение КОД применительно к подготовке исполнителя. Проведено терминологическое соотнесение китайских понятий «массовое духовое движение», «эстетическое воспитание» и «социально-культурное обслуживание» с российским пониманием КПД и КОД. По данным мониторинга открытых источников рассмотрены учебные планы трёх консерваторий – Центральной, Шанхайской и Сычуаньской – и двух вузов педагогического профиля; по Китайской и Уханьской консерваториям открытые планы не опубликованы, что ограничивает полноту анализа. Элементы подготовки классифицированы как КПД или КОД, показан механизм превращения просветительской акции в образовательную практику и отмечено, в каких вузах ведётся хотя бы минимальная подготовка к КОД. На этой основе и на материале китайских исследований выявлена недостаточность такой подготовки и её значение для китайского общества. Предложено содержание модуля «Музыкальное просветительство и лекторская практика» с выделением культурно-просветительского, образовательного и интеграционного блоков. Предложены три вида практики – «Методика работы с детской аудиторией», «Публичное комментирование» и «Культурно-образовательный проект» – и показано, какая дополнительная подготовка нужна студентам для их реализации. Отмечено, что государственный стандарт профессионального обучения по специальности «Музыкальное исполнительство» (2025) уже закрепляет способность к организации социально-культурных мероприятий, что создаёт нормативную основу для введения модуля. Подчёркнуто, что модуль дополняет, а не подменяет педагогическую подготовку исполнителя. Намечены перспективы исследования: эмпирическая проверка предложенного модуля, разработка критериев оценки готовности студента к КОД, сопоставление российского и китайского подходов.

Ключевые слова: культурно-образовательная деятельность; культурно-просветительская деятельность; музыканты-исполнители; китайские консерватории; музыкальное просветительство; лекторская практика; концертно-просветительская практика; профессиональная подготовка; массовое духовое движение.

PREPARATION FOR CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY OF PERFORMING MUSICIANS IN CHINESE CONSERVATORIES

Abstract. The article examines the preparation of performing musicians for cultural and educational activity (CEA) in Chinese music institutions. It compares cultural-enlightenment

activity and cultural and educational activity by their goals, forms, audience and results: the former addresses the general public, while the latter combines the transmission of culture with teaching. A working definition of CEA for a performing musician is given. The Chinese notions of the mass wind movement, aesthetic education and socio-cultural services are correlated with the Russian understanding of these activities. Based on the monitoring of open sources, the curricula of three conservatories – Central, Shanghai and Sichuan – and of two teacher-training universities are reviewed; no public curricula are available for the China and Wuhan conservatories, which limits the completeness of the analysis. The elements of preparation are classified as cultural-enlightenment or educational, the mechanism by which an enlightenment action turns into educational practice is shown, and the institutions providing at least minimal preparation for CEA are identified. On this basis and drawing on Chinese research, the article reveals the insufficiency of such training and its significance for Chinese society. The content of the module "Musical Enlightenment and Lecture Practice" is proposed with cultural-enlightenment, educational and integrative blocks. Three kinds of practice are proposed – "Methods of working with a children's audience", "public commentary" and a "cultural and educational project" – together with the additional preparation students need to implement them. It is noted that the 2025 state standard of vocational training in the "Music Performance" programme already requires the ability to organise socio-cultural events, which provides a normative basis for introducing the module. It is stressed that the module supplements rather than replaces teacher training for performers. The prospects for research are outlined: empirical testing of the proposed module, the development of criteria for assessing students' readiness for CEA, and a comparison of Russian and Chinese approaches.

Keywords: cultural and educational activity; cultural-enlightenment activity; performing musicians; Chinese conservatories; mass wind movement; musical enlightenment; lecture practice; concert and educational practice; professional training.

Введение

За последние два десятилетия духовое исполнительство в Китае заметно расширилось: выросли оркестровые и ансамблевые программы, увеличилось число конкурсов и фестивалей духовой музыки. Расширился и спектр образовательных программ для духовиков, повысились требования к их техническому мастерству. В документальном сравнительном анализе Ма Шу, охватившем восемь бакалаврских программ шести факультетов одной консерватории, показано, что в Сычуаньской консерватории только в шести исполнительских программах студенты осваивают десять духовых специальностей, а объём ансамблевой подготовки в этих программах различается от 136 до 476 часов [6, с. 19–21]; ограниченность анализа одним вузом не отменяет его ценности как первичного документального источника. Растёт и число студенческих симфонических и духовых коллективов, которым требуются молодые оркестровые музыканты [16, с. 35]. Государство, со своей стороны, уже закрепило эти ожидания: в стандарте профессионального обучения по специальности «Музыкальное исполнительство» (профессиональный бакалавриат, 2025; документ адресован, прежде всего, системе высшего профессионального образования, однако его логика значима и для академических консерваторий) среди целевых компетенций названа способность к организации, планированию и руководству социально-культурными мероприятиями [7, с. 2]. Несмотря на разные уровни образования, обе системы ориентированы на общий государственный запрос – распространение музыкальной культуры в обществе; именно этот социальный заказ, а не формальное тождество стандартов, делает перенос акцента на культурно-образовательную деятельность (далее – КОД) целесообразным и для консерваторского уровня.

Однако в китайских консерваториях техническая сторона подготовки развивается быстрее, чем культурно-образовательная. Внимание педагогов сосредоточено на технике,

репертуаре и конкурсных выступлениях, а подготовка будущего музыканта к работе со слушателем, к объяснению исполняемой музыки и к просветительскому общению ведётся фрагментарно. Между тем музыкант-исполнитель в Китае сегодня – не только артист, но и проводник музыкальной культуры для всего общества [8, с. 225].

Цель статьи – раскрыть содержание культурно-образовательной деятельности музыканта-исполнителя, показать, как и в какой мере к ней готовят в китайских консерваториях и двух вузах педагогического профиля (в пределах доступных открытых данных), и наметить пути совершенствования такой подготовки. В работе на основе анализа российских источников, официальных документов и открытых описаний учебных планов сопоставляются подходы к подготовке исполнителя к КОД.

Культурно-просветительская и культурно-образовательная деятельность: общее и различное

В российской педагогике устоялось понятие культурно-просветительской деятельности (далее – КПД). В. И. Попова рассматривает КПД студента как важнейшую составляющую внеаудиторной деятельности, которая «обеспечивает понимание и интерпретацию методов постижения профессии и человеческого бытия» [10, с. 79]. Л. Н. Ульянова описывает её конкретные формы: концерты-лекции, диспуты, беседы, музыкально-просветительский театр [12, с. 199]. Л. А. Пиджоян связывает КПД с особой миссией музыканта-просветителя, способного «успешно осуществлять организацию культурно-образовательного пространства и реализовывать музыкально-просветительские проекты» [9, с. 37].

Понятие культурно-образовательной деятельности (КОД) сложилось в музейной педагогике и при описании культурно-образовательной среды учебных заведений. Г. Г. Тенюкова и Е. Г. Хрисанова выделяют в такой среде культурную и образовательную составляющие, которые взаимно проникают друг в друга: учебный процесс строится как освоение образцов исполнительского мастерства, а культурная среда вводит студента в музыкально-культурную деятельность [11, с. 168]. Теоретическую основу подхода составляет теория социально-культурной деятельности, разработанная Н. Н. Ярошенко [17].

Подготовка к культурно-образовательной деятельности в китайских консерваториях и педагогических вузах

Обратимся к учебным планам китайских консерваторий. Сопоставлены открытые описания учебных планов пяти консерваторий – Центральной, Шанхайской и Китайской, представляющих ведущий столичный уровень, а также Уханьской и Сычуаньской – сильных региональных школ. В результате мониторинга открытых источников детальные учебные планы были доступны лишь для трёх консерваторий – Центральной, Шанхайской и Сычуаньской: данные по первым двум приводятся по их официальным сайтам (www.ccom.edu.cn, раздел «本科课程设置», 2023; jwc.shcmusic.edu.cn, раздел «培养方案»; дата обращения – 01.09.2026), данные по Сычуаньской – по опубликованной статье Ма Шу [6]. Остальные две консерватории – Китайская и Уханьская – не предоставили публичных данных на момент подготовки статьи (сентябрь 2026 г.), что само по себе косвенно свидетельствует о низкой приоритетности КОД, однако их количественный анализ невозможен. Единый модуль «Музыкальное просветительство и лекторская практика» ни в одном из рассмотренных учебных планов не выделен как самостоятельная дисциплина: его элементы рассредоточены по исполнительским, методическим и практическим курсам – и именно эти элементы показывают, что студента всё-таки минимально, но готовят к КОД (таблица 1).

Консерватория	**Документированные элементы подготовки к КОД (темы, часы)**	**Источник**
Центральная	Основные курсы специальности – сольное исполнительство, камерный ансамбль, оркестровое совместное исполнение, техника оркестровой игры, теория композиции, история музыки. Цель подготовки заявляет педагогическую и научно-исследовательскую деятельность выпускника, однако отдельного просветительского модуля в перечне курсов и практик нет, практическое обучение указано без конкретизации; среди требований названо знание образовательной и культурно-художественной политики.	Офиц. сайт ЦКМ
Шанхайская	**Отдельного просветительского модуля в учебном плане нет**. Подготовка сосредоточена на исполнительских дисциплинах: сольное исполнительство – 160 ч, ансамбль – 258 ч, камерный ансамбль – 216 ч, оркестровое совместное музицирование – 648 ч; ближайший к публичной практике курс – мастер-класс по инструменту (32 ч) – обращён к самим студентам.	Офиц. сайт ШКМ
Сычуаньская	Курс «作品导赏» (введение в музыкальное произведение) – 68 ч; методика преподавания деревянных, медных духовых и ударных – по 68 ч; групповые занятия по смежным инструментам – 54 ч; инструментоведение и оркестровка – 68 ч; ансамблевая подготовка – от 136 до 476 ч в зависимости от программы; джазовый биг-бэнд – 30 ч. Отдельного просветительского модуля в учебном плане не выделено, однако отдельные элементы подготовки к КОД присутствуют в курсах «Введение в музыкальное произведение» и методиках преподавания.	[6, с. 19–21]

Таблица 1. Элементы подготовки к КОД в трёх китайских консерваториях (по доступным открытым данным)

Примечание: по Китайской и Уханьской консерваториям открытые учебные планы на момент подготовки статьи не опубликованы, поэтому их количественное сопоставление невозможно; само отсутствие публичных данных косвенно свидетельствует о низкой приоритетности КОД и ограничивает полноту анализа.

Таблица показывает, какие из этих элементов относятся к КПД, а какие – к КОД (в терминах таблицы 1). Сам механизм перехода одного в другое в таблице не отражён; он раскрывается ниже, в анализе конкретных курсов. Курс введения в музыкальное произведение Сычуаньской консерватории (68 ч) по исходной форме – элемент КПД: он приобщает слушателя к музыке ещё до постановки учебных целей. Превращение его в элемент КОД происходит через механизм целеполагания: как только к пояснению добавляются цель занятия, отбор материала по возрасту слушателя и проверка понимания, просветительская акция становится учебным занятием. Курсы методики преподавания деревянных, медных и ударных инструментов (по 68 ч) формируют педагогический инструментарий – умение ставить цель, отбирать и упрощать репертуар для ученика, проверять результат, – что превращает разовую просветительскую акцию (КПД) в систематическую образовательную практику (КОД). Концертная и сценическая практика Центральной и Шанхайской консерваторий – готовый ресурс для КПД, однако без

сопровождения просветительскими задачами она не реализует эту функцию; оркестровое и ансамблевое музицирование формирует умение слышать партнёра и объяснять исполняемую музыку [8, с. 225; 14, с. 144–148], то есть закладывает предпосылки КОД. Подготовка к КОД не позиционируется консерваториями как самостоятельная задача: её элементы растворены в исполнительских и методических дисциплинах.

Картина не меняется за пределами консерваторского круга. В учебном плане специальности «Музыкальное образование» (бакалавриат) Института музыки Шаньсийского педагогического университета все педагогические курсы и практики – методика преподавания, анализ школьных программ, педагогическая практика (18 недель) – обращены к школьному классу, то есть работают на КОД в её школьном варианте; ближайшие к просветительству дисциплины (знакомство с народной музыкой провинции Шаньси – 64 ч; комплексные навыки учителя музыки: режиссура, сценический грим, свет и звук – 32 ч) готовят студента к работе в школе, а не с широкой аудиторией [15]. Схожий разрыв виден в программе специальности «Музыкальное исполнительство» Цзуньиского педагогического института: цель подготовки прямо предусматривает музыкально-педагогическую работу в сфере массового культурного образования и в низовых художественных коллективах, однако среди учебных курсов значится только сценическая практика – элемент КПД без сопровождающего курса, готовящего к этой работе [13]. Таким образом, разрыв между заявленной культурно-образовательной функцией и отсутствием соответствующего учебного модуля свойствен и консерваториям, и педагогическим вузам.

Дефицит подготовки к культурно-образовательной деятельности в китайском музыкальном образовании

Прежде чем судить о дефиците подготовки, необходимо соотнести китайские понятия с российской терминологией. Прямого аналога аббревиатуры КОД в китайском музыкальном образовании нет, однако стоящие за ней явления вполне можно отнести к КОД. Остановимся на подготовке студентов, осваивающих духовое исполнительство. Массовое духовое движение (群众性管乐) – любительские коллективы, развитие которых, по словам Дун Бо и Ван Жуйюаня, «должно опираться на систему преемственности, охватывающую уровни начальной школы → средней школы → университета» [2, с. 44], – по существу и есть музыкальное просвещение в духовом исполнительстве; стратегия интерактивного развития массового духового движения и культуры кампуса сформулирована авторами на уровне обзора, без эмпирической верификации, и для настоящей статьи важна именно эта стратегическая логика. Эстетическое воспитание (美育) стало государственной линией: Дун Дань на материале одной консерватории – Тяньцзиньской (описательный кейс, не претендующий на обобщение) – связывает планирование концертно-исполнительской практики с политикой включения эстетического воспитания в систему вступительных экзаменов в старшую школу, то есть с тем, что предметы эстетического цикла, включая музыку, стали учитываться при поступлении в старшую школу [3, с. 81]. Наконец, в государственном стандарте профессионального обучения по специальности «Музыкальное исполнительство» (профессиональный бакалавриат, 2025; перенос его требований на консерваторский уровень обоснован не тождеством стандартов, а общим социальным заказом на распространение музыкальной культуры) выпускник прямо характеризуется способностью к «организации, планированию и руководству социально-культурными мероприятиями» [7, с. 2]. Все три понятия обозначают выход музыканта за пределы сцены, обращение к широкому слушателю и передачу музыкальной культуры обществу – то самое содержание, которое в российской традиции закреплено за КПД и КОД. Поэтому, хотя китайские авторы не используют аббревиатуру КОД, фактически они фиксируют дефицит именно этой сферы подготовки.

Ян Лу в обзорной статье, ограниченной постановкой проблем без эмпирической выборки, называет в числе главных проблем подготовки исполнителей на медных духовых «отсутствие упорядоченной системы обучения, качественного методического обеспечения учебного процесса, а также значительный разброс профессионального уровня преподавателей» [16, с. 35]; для настоящей работы показательно, что подготовка к работе со слушателем в этом перечне отсутствует. Чжан Мини на основе анализа вузовской практики (без количественных данных) отмечает, что ансамбль «как базовый учебный курс не получает должного внимания в китайских вузах», и настаивает на обязательном завершении репетиционной работы концертным выступлением [14, с. 148]; иными словами, выход к слушателю мыслится как итог репетиции, но не как предмет специальной подготовки.

Ещё заметнее дефицит культурно-просветительской составляющей. Нин Юйсян в теоретической работе указывает, что исполнительство на духовых инструментах остаётся менее изученной областью, хотя именно студенты-музыканты «становятся в ближайшем будущем проводниками музыкального искусства и музыкальной культуры… для всего современного общества» [8, с. 225]. Дефицит касается и собственно духового образования. Ли Ган, обобщая опыт общенационального тренинга 2014 года (единичное мероприятие, выводы экспертного характера), называет «острую нехватку профессиональных дирижёров и управленческих кадров» главным препятствием развития массового духового движения и добавляет: в вузах, готовящих учителей музыки, «работа с духовым оркестром – репетиции, дирижирование, управление – которые повсеместно встречаются в школьной практике, почти не затрагивается» [4, с. 151–152]. Гао Вэй в статье, построенной на опыте профессиональных колледжей и не распространяющей выводы на академические консерватории, подчёркивает, что квалифицированный студент музыкального факультета должен не только владеть исполнительским мастерством, но и «обладать профессиональными навыками участия в различных культурных и концертных мероприятиях на закулисном уровне» [1, с. 231]; сама постановка вопроса показательна – организаторская работа признаётся необходимой частью подготовки исполнителя. В целом рассмотренные китайские исследования носят преимущественно описательный или экспертный характер и не опираются на репрезентативные выборки, что оставляет пробел в систематическом сравнительном анализе учебных планов; восполнить этот пробел призвано проведённое выше документальное сопоставление.

Вместе с тем ростки такой подготовки в Китае уже есть: в Институте музыки Харбинского педагогического университета в рамках художественной практической недели «Майские цветы» студенты за десять дней дали 53 концерта для государственных органов, воинских частей, местных сообществ, домов престарелых, школ и детских садов [5, с. 68]. Описание Ма Мина ограничено практикой одного университета и не содержит данных об устойчивости эффекта, однако оно документирует реальный запрос на музыканта-просветителя. Показательно, что эта работа существует как яркая, но разовая инициатива, а не как систематический модуль учебного плана.

Таким образом, подготовка исполнителя к КОД в китайских музыкальных вузах почти не ведётся или ведётся недостаточно: отдельные её элементы – концертная практика, ансамбль, педагогическая практика – существуют, но не связаны между собой общей культурно-образовательной задачей. Между тем для китайского общества эта работа важна не как украшение учебного процесса, а как условие решения государственных задач: политика эстетического воспитания требует музыкантов, способных вести концерты-беседы в школе, массовое духовое движение – кадров, которые ведут любительские коллективы по цепочке от начальной школы до университета [2, с. 44], а опыт Харбинского педагогического университета показывает востребованность музыканта-просветителя

государственными органами, воинскими частями и местными сообществами [5, с. 68]. Поэтому разрыв между ожиданиями общества и содержанием подготовки оборачивается нехваткой кадров, способных вести культурно-образовательную работу с широкой аудиторией [4, с. 151–152].

Объединить эти элементы призван модуль «Музыкальное просветительство и лекторская практика», содержание которого разрабатывается автором данной статьи. Вполне понятно, что культурно-просветительская составляющая модуля проявляется в подготовке концерта-лекции, вступительного слова и аннотации, а также в обращении к традиционной китайской музыке – сопоставлении тембров сяо, ди и соны с европейскими духовыми инструментами при подготовке просветительского комментария [6, с. 19–24]. Вместе с тем занятия модуля выполняют и образовательную функцию: написание вступительного слова учит студента отбирать и структурировать материал, соразмерять его с уровнем слушателя. Образовательная линия – пробные уроки, репетиции с начинающими, участие в мастер-классах, разбор обратной связи слушателей [9, с. 37; 12, с. 199], а также формулировка проблемных вопросов, создание доверительной атмосферы общения – в свою очередь служит формированию определённых знаний, которые и способствуют расширению опыта музыкальной культуры слушателей. В рассмотренных планах обе линии уже имеют точки опоры: культурно-просветительскую поддерживают концертная и сценическая практика Центральной и Шанхайской консерваторий, образовательную – курс введения в музыкальное произведение и методики преподавания духовых инструментов Сычуаньской консерватории [6, с. 19–20]. Две линии не существуют порознь: они пересекаются в каждой форме работы.

Исходя из этого, содержание предлагаемого модуля целесообразно выстроить из трёх блоков, в каждом из которых студент не просто осваивает теоретический материал, но и непосредственно применяет его на практике. Культурно-просветительский блок (24 ч) строится как мастерская устного комментария: на материале китайских сочинений для духовых инструментов – например, пьесы для суоны «Бай няо чао фэн» («Сто птиц поклоняются фениксу», 《百鸟朝凤》) – студент пишет и произносит пояснение для конкретной аудитории: пенсионеров в парке, семьи с детьми, школьников. Оцениваются не только точность комментария, но и его доступность: перевод профессиональных терминов на общепонятный язык, удержание выступления в заданных временных пределах, а также способность студента адаптировать один и тот же материал для трёх разных групп слушателей. Образовательный блок (24 ч) переводит ту же музыку в школьный урок: студент формулирует цель занятия, методы формирования определённых знаний у слушателей и систему вопросов на их усвоение, проектирует вводную беседу и проверочное задание, предугадывает трудности понимания учеников и описывает, как будет оценивать результат. Интеграционный блок (24 ч) завершает модуль реальным проектом: студент самостоятельно планирует и проводит полный цикл «пояснение – исполнение – обсуждение» на подлинной площадке – в школе, парке или библиотеке – и защищает анализ полученной обратной связи. Общий объём модуля – 72 часа (две зачётные единицы), он может разворачиваться в течение двух семестров. Таким образом, культурно-просветительский блок (24 ч) преимущественно работает на КПД, образовательный блок (24 ч) – на педагогическую составляющую КОД, а интеграционный блок (24 ч) соединяет обе линии в целостную культурно-образовательную деятельность.

Опора для такого модуля в китайской практике уже есть. Общенациональный тренинг 2014 года для дирижёров духовых оркестров и организационных менеджеров был выстроен по четырём направлениям – дирижирование, духовое музыкальное образование, инструментоведение, управление духовым оркестром [4, с. 151]; Дун Дань показывает, что концертно-исполнительская практика требует предварительного определения аудитории и

продуманного планирования программы [3, с. 81]. Задача консерваторий – перевести эти разрозненные формы в систематический учебный модуль.

Слабое место существующей практики в том, что обе линии пока не осознаются как единая задача. Культурная часть нередко сводится к разовому вступительному слову, а образовательная – к техническим занятиям. В результате исполнительское мастерство отрывается от гуманитарной задачи музыки: техника начинает обслуживать саму себя, а концертная активность редко перерастает в осмысленный разговор с публикой.

Выводы

Проведённый анализ показывает, что совершенствование подготовки к КОД требует не расширения перечня обязательных дисциплин, а встраивания культурно-образовательных задач в существующие формы работы, в содержание определённых образовательных модулей. В качестве обязательного компонента профессиональной подготовки в концертную практику в школе должен быть внедрён курс «Методика работы с детской аудиторией» – подготовка детского концерта, пробный урок, адаптация репертуара и вступительного слова к возрасту слушателей [9, с. 37]; его освоение формирует знание детского репертуара, основ возрастной психологии и педагогической риторики. Для концерта в парке или на открытой городской площадке обязательным и оцениваемым элементом концертно-просветительской практики должен стать курс «Публичное комментирование»: студент готовит и произносит вступительное слово перед каждым выступлением [12, с. 199], что требует работы над устной речью, умения строить короткое и понятное объяснение и знания китайской традиционной музыки для сопоставления её с исполняемым репертуаром. Третьим элементом выступает «Культурно-образовательный проект» как форма курсовой работы – разработка и проведение концертно-просветительской программы с последующим разбором обратной связи [9, с. 37]; он формирует основы проектирования, планирования ресурсов и анализа реакции аудитории. Эти три вида практики – «Методика работы с детской аудиторией», «Публичное комментирование» и «Культурно-образовательный проект» – могут быть предложены как обязательные для освоения в пределах учебной нагрузки, отведённой на дисциплины по выбору в рамках модуля «Музыкальное просветительство и лекторская практика».

Объединяющим звеном этих форм выступает модуль «Музыкальное просветительство и лекторская практика», в котором детский концерт, публичное комментирование и культурно-образовательный проект выстраиваются в последовательность – от разового выступления к самостоятельному проекту. При этом модуль не должен дублировать подготовку педагога-музыканта: его задача – вооружить исполнителя инструментарием просветительской работы, не подменяя педагогическое образование, а дополняя его. Предложенные пути совершенствования подготовки к формированию умений осуществления КОД требуют эмпирической проверки в консерваториях разного уровня – столичной и региональной – и в педагогическом вузе; в перспективе следует разработать систему критериев оценки подготовленности студента к КОД и критерии эффективности внедрения таких практик в учебный процесс, а также сопоставить российские и китайские подходы на уровне учебно-методических комплексов. Решение этих задач позволит выпускнику консерватории приобрести не только технику и репертуар, но и готовность быть проводником музыкальной культуры китайского общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гао Вэй. Lun gaozhi yuanxiao yinyue xi yanyi huodong cehua yu zuzhi kecheng de zhongyaoxing [О важности курса «Планирование и организация концертных мероприятий» на музыкальном факультете профессионального колледжа] / Гао Вэй // Dazhong wenyi. – 2016. – № 22. – С. 231–232.
2. Дун Бо, Ван Жуйюань. Qunzhongxing guanyue yu xiaoyuan wenhua hudong fazhan de zhanlüe yanjiu [Стратегическое исследование интерактивного развития массового духового музыкального искусства и культуры кампуса] / Дун Бо, Ван Жуйюань // Beifang yinyue. – 2013. – № 7. – С. 44–45.
3. Дун Дань. «Мэйюй цзинь чжункао» бэйцзин ся гаодэн иньюэ сюэфу яньчу шицзянь ходун дэ цэхуа таньсо – и Тяньцзинь иньюэ сюэюань вэй ли [Исследование планирования концертно-исполнительской практики в высших музыкальных учебных заведениях в контексте политики «включения эстетического воспитания в вступительные экзамены в старшую школу» (на примере Тяньцзиньской консерватории)] / Дун Дань // Yishu pingjian. – 2022. – № 16. – С. 81–84.
4. Ли Ган. Peiyu zhihui rencai, cujin guanyue fazhan – 2014 quanguo guanyuetuan zhihui yu zuzhi guanli peixun yinfa de sikao [Подготовка дирижёрских кадров для развития духового оркестрового искусства – размышления, вызванные общенациональным тренингом для дирижёров духовых оркестров и организационных менеджеров 2014 года] / Ли Ган // Yinyue chuangzuo. – 2014. – № 8. – С. 151–152.
5. Ма Мин. Yinyue zhuanye xuesheng shehui shijian de chuangxin yanjiu yu sikao – yi Ha'erbin shifan daxue yinyue xueyuan wei li [Инновационное исследование и размышления о социальной практике студентов музыкальных специальностей (на примере Института музыки Харбинского педагогического университета)] / Ма Мин // Yishu jiaoyu. – 2016. – № 12. – С. 68–69.
6. Ма Шу. Sichuan yinyue xueyuan guanyue xiangguan zhuanye kecheng shezhi de bijiao fenxi: jiyu liu yuanxi ba ge benke zhuanye de shuju yanjiu [Сравнительный анализ учебных программ по духовым специальностям Сычуаньской консерватории: исследование данных восьми бакалаврских программ шести факультетов] / Ма Шу // Yinyue jiaoyu yu chuangzuo. – 2025. – № 1. – С. 19–24.
7. Музыкальное исполнительство (350201): стандарт профессионального обучения (высшее профессиональное образование, бакалавриат) [Электронный ресурс] // Министерство образования КНР: официальный сайт. – 2025. – 9 с. URL: http://www.moe.gov.cn/s78/A07/zcs_ztzl/2017_zt06/17zt06_bznr/bznr_zyjyzyjxbz/gdzyjy_bk/bk_whysdl/whysdl_byysl/202502/P020250207568370441730.pdf (дата обращения: 01.09.2026).
8. Нин Юйсян. К вопросу о формировании музыкальной культуры студентов музыкальных вузов Китая средствами духового ансамблевого исполнительства / Нин Юйсян // Педагогический журнал. – 2024. – Т. 14, № 1А. – С. 225–231.
9. Пиджоян, Л. А. Формирование готовности будущего педагога-музыканта в вузе к музыкально-просветительской деятельности / Л. А. Пиджоян // Концепт. – 2019. – № 7. – С. 37–47.
10. Попова, В. И. Культурно-просветительская деятельность как важнейшая составляющая внеаудиторной деятельности студента / В. И. Попова // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – № 1 (56). – С. 79–80.
11. Тенюкова, Г. Г. Организация внеаудиторной музыкально-творческой деятельности будущих педагогов-музыкантов в структуре культурно-образовательной среды вуза / Г. Г. Тенюкова, Е. Г. Хрисанова // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 1 (44). – С. 168–170.

12. Ульянова, Л. Н. Современные формы музыкально-просветительской деятельности в образовательном процессе студентов вуза / Л. Н. Ульянова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12 (86), ч. 3. – С. 199–201.
13. Цзуньиский педагогический институт. Программа подготовки по специальности «Музыкальное исполнительство» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Цзуньиского педагогического института. – URL: http://www.zync.edu.cn/ysxy/info/1052/2038.htm (дата обращения: 01.09.2026).
14. Чжан Мини. Современное состояние и перспективы вузовского обучения по классу ансамбля духовых инструментов в Китае // Манускрипт. 2021. №7. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-sostoyanie-i-perspektivy-vuzovskogo-obucheniya-po-klassu-ansamblya-duhovyh-instrumentov-v-kitae (дата обращения: 14.09.2026).
15. Шаньсийский педагогический университет. Учебный план специальности «Музыкальное образование» (бакалавриат) [Электронный ресурс] // Официальный сайт Института музыки Шаньсийского педагогического университета. – URL: http://yyxy.sxnu.edu.cn/info/1043/7746.htm (дата обращения: 01.09.2026).
16. Ян Лу. Основные проблемы профессиональной подготовки специалистов в сфере медно-духового искусства в китайских вузах / Ян Лу // THEORIA: педагогика, экономика, право. – 2021. – № 2 (3). – С. 35–40.
17. Ярошенко, Н.Н. История и методология теории социально-культурной деятельности : учебник / Н. Н. Ярошенко. – Москва : МГУКИ, 2007. – 360 с.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Ланина Светлана Юрьевна
кандидат физико-математических наук, доцент,
кафедра экономике, технологии и ИЗО
ФГБОУ ВО «Благовещенский государственный педагогический университет»
e-mail: swetl.lanina@yandex.ru

Lanina Svetlana Yu.
Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor
Department of Economics, Technology, and Fine Arts
Blagoveshchensk State Pedagogical University

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ ГРАМОТНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ НА БАЗЕ РЕАЛЬНЫХ КЕЙСОВ ФИНАНСОВОГО СЕКТОРА

Аннотация. Статья посвящена вопросу формирования математической грамотности школьников на базе реальных финансовых кейсов. Рассматривается потенциал внедрения кейсов финансового сектора на укорах математики, как эффективного дидактического инструмента. В работе рассматриваются ключевые компоненты математической грамотности, к которым относятся: проблема, ситуация реального мира; математическое содержание; когнитивные процессы; математические рассуждения. Подробно описывается методическая организация работы с финансовыми кейса, состоящая из пяти шагов. Представлен детальный анализ реального финансового кейса, сопровождаемый методическими комментариями.

Ключевые слова: математическая грамотность, финансовый кейс, математическое моделирование, критический анализ, урок математики, школа, методические принципы.

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS FOR DEVELOPING SCHOOL STUDENTS' MATHEMATICAL LITERACY BASED ON REAL-WORLD CASES FROM THE FINANCIAL SECTOR

Abstract. This article addresses the development of mathematical literacy among schoolchildren using real-world financial case studies. It examines the potential of incorporating financial sector case studies into mathematics lessons as an effective didactic tool. The paper discusses the key components of mathematical literacy, including real-world problems and situations, mathematical content, cognitive processes, and mathematical reasoning. A five-step methodological framework for working with financial cases is described in detail. A detailed analysis of a real-world financial case is presented, accompanied by methodological commentary.

Keywords**:** mathematical literacy, financial case study, mathematical modeling, critical analysis, mathematics lesson, school, methodological principles.

Введение в проблему.

В условиях быстрого темпа цифровизации практически всех сфер жизни человека, в том числе и экономической сферы деятельности, важным становится способность выпускника школы использовать математический аппарат для решения повседневных, профессиональных и социально-экономических задач [4]. Математика из изолированной

системы усвоения абстрактных алгоритмом, понятий и теорем, становится инструментов, помогающим решить задачи, встречающиеся в реальной жизни [5].

В течении последнего десятилетия, в системе общего образования наблюдается глобальный тренд – усиление функциональной направленности обучения, в частности особое внимание уделяется вопросам формирования функциональной грамотности. Одной из составляющих функциональной грамотности, является математическая грамотность [2].

Под математической грамотностью понимается способность человека проводить математические рассуждения и формулировать, применять, интерпретировать математику для решения проблем в разнообразных контекстах реального мира [7]. Таким образом, математическую грамотность можно представить в виде совокупности следующих способностей:

- способность человека мыслить логически, анализировать и делать выводы;
- способность формулировать рассматриваемую ситуацию на математическом языке;
- способность применять математические знания (определения, свойства, алгоритмы);
- способность интерпретировать полученные результаты, проводить их оценку и прогнозирование.

Существующий разрыв между академическими математическими знаниями и умениями применять эти знания для решения не только производственных, технических и других видов задач, но и в повседневной жизни традиционно решается через практико-ориентированных подход.

В рамках данной работы, сузимся до решения задач, относящихся к современным финансовым реалиям.

Наибольшим потенциалом обладают задачи, относящиеся к таким тематикам как [3]:

- кредитно-депозитные продукты;
- фондовый рынок и инвестиционные инструменты;
- диверсификация рисков и инструменты страхования;
- налогообложение и пенсионные накопления;
- криптовалюта и инфляционные механизмы.

Анализ литературы показал, что методическое сопровождение задач, относящихся к финансовому сектору для интегрирования их в школьное математическое или экономическое образование очень слабо представлено.

Таким образом, рассмотрение методических основ включения кейсов, относящихся к финансовому сектору, является актуальной задачей.

Изложение основного материала статьи

Для разработки эффективных методических основ формирования математической грамотности школьников в процессе обучения математики, необходимо четко классифицировать компоненты математической грамотности. Принимая во внимание концепцию PISA, а также подходы, разработанные отечественными педагогами и психологами, можно выделить четыре ключевых компонента математической грамотности [1,6].

1. Проблема, ситуация реального мира. Рассматривая процесс формирования математической грамотности средствами кейсов, относящихся к финансовой сфере жизни человека, рассматриваемые проблемы и ситуации должны относится к области личного, семейного, корпоративного или государственного финансового планирования.

2. Математическое содержание. Рассматриваемая задача, проблема или ситуация должна относится к одному из разделов школьного курса математики: проценты; функции и графики; последовательности и прогрессии (арифметическая, геометрическая); уравнения и системы уравнений; неравенства и система неравенств; элементы теории вероятности и

математической статистики; производная функции; экстремумы функции; наибольшее или наименьшее значение функции.

3. Когнитивные процессы. Для решения задачи, проблемы или ситуации у школьника должна быть необходимость осуществлять математическую деятельность. Сначала осуществить перевод финансовой модели задачи в математическую модель, далее применяя математический инструменты выполнить определенные алгоритмы и получить результат, и в конце, произвести интерпретирование полученных математических результатов обратно в финансовое решение, провести оценивание рисков и реалистичности найденного решения.

4. Математические рассуждения. В процессе работы над решением реального кейса, ученик должен осуществлять критический анализ данных, применять логику, выявлять существующие закономерности, а также аргументировать свои шаги при решении.

Циклическая схема, позволяющая осуществить процесс мыслительной работы ученика при работе с финансовым кейсом, можно представить на рисунке 1.

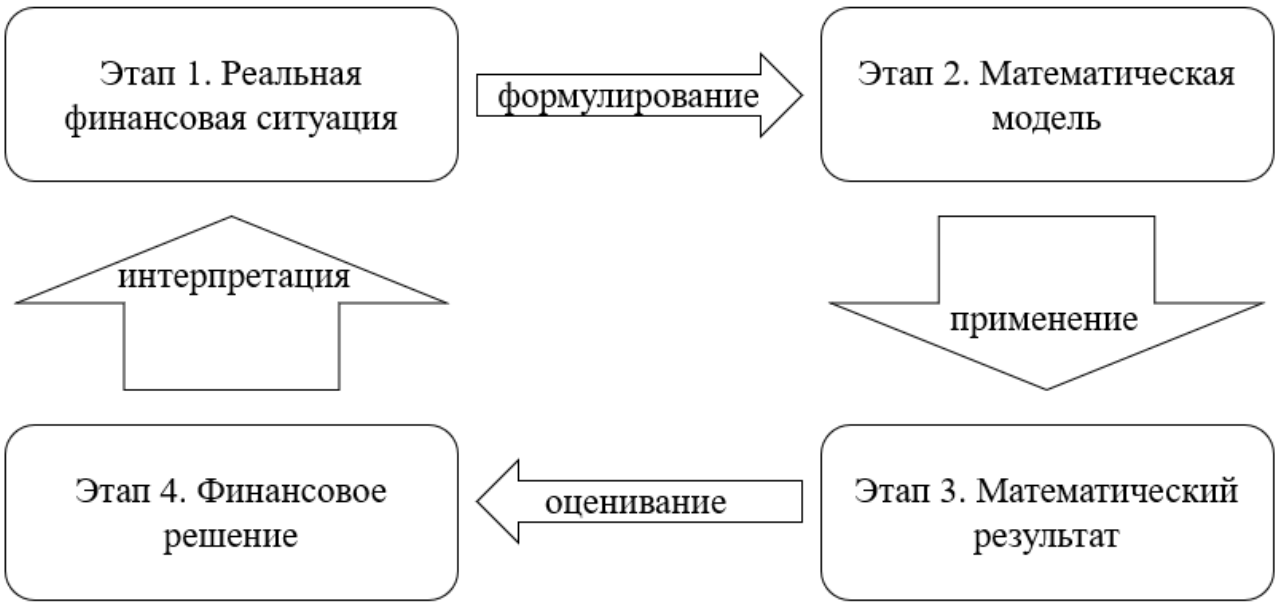


Рисунок 1 – Циклическая схема работы с финансовым кейсом

Наибольшую трудность у школьников возникает на втором и четвертом этапах. Второй этап вызывает затруднения в виду того, что ученику необходимо относительно сложный, неструктурированный текст финансовой задачи перевести в математическую модель, отсекая при этом избыточную информацию, использовать уже известные константы (если это необходимо), вникать в финансовые термины. Трудности на четвертом этапе обусловлены необходимостью осуществлять критическую оценку полученному числовому значению с финансовой тачки зрения (экономическая выгода; возможные риски и потери).

В соответствии с этапами когнитивного развития школьника, а также принимая во внимание требования федерального государственного образовательного стандарта, можно предложить следующую классификацию финансовых кейсов (таблица 1).

Таблица 1 – Классификацию финансовых кейсов

Уровень сложности	Когнитивные процессы	Характеристика финансовой ситуации	Математический аппарат
Базовый (репродуктивный)	Знание, понимание, применение	Прямое описание ситуации; информация структурирована; алгоритм решения очевиден	Простые, сложные проценты; пропорции; линейные уравнения и неравенства
Аналитико-тактический	Анализ, оценка	Ситуация выбора из нескольких альтернатив; присутствие скрытых условий; табличное, графическое представление данных	Система уравнений или неравенств; арифметическая или геометрическая прогрессии; оптимизационные задачи
Исследовательский (стратегический)	Создание, синтез, прогнозирование	Информация неструктурированная; Наличие избыточных данных; недостаточность данных; потребность принимать во внимание случайные факторы и риски	Нелинейные функции; элементы теории вероятности; элементы математической статистики

В качестве иллюстрации примеров финансовых кейсов, для каждого из указанных в таблице уровней, можно рассмотреть следующие.

Для базового уровня: необходимо рассчитать сумму, которая окажется на вкладе в конце его срока, при условии того, что движение по вкладу не осуществлялись, в течении всего срока вклада ставка была фиксированной, капитализация не осуществлялась.

Для аналитико-тактического уровня: проанализировать какой из схем ипотечного кредитования с аннуитетными или дифференцированными платежами будет наиболее выгоден, при фиксированной ставке кредита и определенным сроком кредита.

Для исследовательского уровня: разработать варианты стратегий создания устойчивого портфеля акций и облигации в условиях высокой нестабильности рынка.

Для того, чтобы рассматриваемый учениками финансовый кейс не был «сухим» и напоминал математическую задачу, а моделировал реальную финансовую ситуация и был направлен на развитие навыков работы с такими кейсами, необходимо принимать во внимание следующие дидактические принципы разработки аутентичных кейсов.

Принцип аутентичности, который подразумевает использование подлинных финансовых показателей (актуальные тарифы банков; действующие налоговые ставки; эмпирические данные исторических временных рядов котировок акций, ценных бумаг и т.п.), действующих нормативно-правовых ограничений при конструировании кейса.

Принцип избыточности (дефицита) информации, предполагает наличие в тексте кейса как избыточной, так и неполной информации (рекламные слоганы; маркетинговые лозунги;

сноски мелким шрифтом; второстепенные условия; скрытые условия и сопутствующие ограничения, что позволяет смоделировать естественную среду финансового рынка.

Принцип вариативности решений, ориентирован на создание кейса, который подразумевает создание кейса с отсутствием фиксированного, единственного возможного числового результата. Целевым результатом становится комплексная обоснованная финансовая стратегия.

Для реализации разработанного по таким принципам финансового кейса предлагается следующая методика, которая включает в себя пять последовательных шагов.

1 шаг. Погружение в кейс и его деконструкции. Внимательно вчитываясь в текст кейса, школьник выделяет субъекты (банки; вкладчики; заемщики; инвесторы; государство и т.п.), а также те цели, которые они преследуют. Также, на этом шаге ученик осуществляет смысловой анализ тех финансовых терминов, которые используются в тексте кейса, например, ликвидность; капитализация; пролонгация; диверсификация и т.д.

2 шаг. Математическое формулирование. Исходя из условий, проблематики и вопроса кейса, ученик вводит переменные, выделяет известные числовые данные. Определив имеющуюся зависимость между введенными переменными, имеющимися числовыми данными, осуществляет построение математической модели, которая представляет собой уравнение или неравенство, или систему уравнений или систему неравенств или систему уравнений и неравенств.

3 шаг. Решение внутри модели. На этом шаге ученик, выполняя алгебраические преобразования, арифметические действия, статистические расчеты или геометрический анализ трендов, находит математический ответ на поставленный в кейсе вопрос.

4 шаг. Интерпретация результатов. Школьник производит перевод полеченного на предыдущем шаге математического ответа на язык финансовых терминов. Обязательным условием становится оценка возможных рисков. Для ее осуществления ученику необходимо ответить на ряд вопросов, например, «Что произойдет, если ставка центрального банка изменится?» или «Каким образом инфляционный фактор отразится на полученных результатах?».

5 шаг. Презентация. На этом шаге ученик или группа учеников, если работа с кейсов подразумевает групповую работу, публично защищают полученное решение в форме научной оппонирующей дискуссии. Проводится сравнительная экспертиза для отбора наиболее устойчивой и экономически обоснованной стратегии.

Рассмотрим подробно работу с одним из таких финансовых кейсов.

«Семья планирует взять ипотечный кредит в размере 4 000 000 рублей, на 10 лет. Годовая ставка в банке, в который обратилась семья, составляет 12 % годовых. Также банк предлагает семье выбрать одну из двух возможных схем гашения ипотечного кредита. Схема А: выплаты производятся равными долями каждый месяц (аннуитетные платежи). Схема Б: долг уменьшается равномерно каждый месяц, проценты начисляются на остаток долга. Определите суммы выплат по каждой из схем, для принятия рационального решения».

Рассмотрим один из возможных вариантов решения данного кейса.

На первом шаге, школьники определяют субъекты: банк, семья. Цель семьи рационально осуществить выбор проведя строгий математический анализ переплат и структуру выплат.

На втором шаге ученики определяют, что им известна сумма кредита $S = 4\,200\,000$ руб.; срок кредита, согласно условиям кейса равен десять лет, т.е. $n = 10$лет $= 120$ месяцев; так как ежегодная процентная ставка составляет $r = 12$ %, то ежемесячная ставка соответствует:

$$i = \frac{r}{12 \cdot 100} = 0{,}01 \text{ или } 1\ \%.$$

Исследование варианта А. Используя формулу коэффициента аннуитета, школьники вычисляют сумму ежемесячного платежа:

$$A = S \cdot \frac{i \cdot (1+i)^n}{(1+i)^n - 1}$$

Полученное выражение, является элементом математической модели задачи.

На четвертом шаге, в выражение, описывающее сумму ежемесячного платежа, подставляются все имеющиеся данные:

$$A = 4\,200\,000 \cdot \frac{0{,}01 \cdot (1+0{,}01)^{120}}{(1+0{,}01)^{120} - 1}$$

Проведя точный расчет, с использованием численных методов, школьники получат числовое значение $A \approx 60\,258{,}03$ руб. Тогда, за весь период кредитования, семья выплатит банку сумму в размере $S_{\text{А}120} = 120 \cdot A = 7\,230\,963{,}6$ руб., а выгода банка составит $S_{\text{АБ}} = 7\,230\,963{,}6 - 4\,200\,000 = 3\,030\,963{,}6$ руб.

Исследование варианта Б. Так как, при этой схеме выплат, выплата основного долга одинакова, фиксирована в любой из месяцев и равна

$$d = \frac{S}{n} = \frac{4\,200\,000}{120} = 35\,000 \text{ руб.}$$

Согласно схеме дифференцированных платежей, платеж в месяц k рассчитывается по формуле:

$$P = d + \big(S - d \cdot (k-1)\big) \cdot r$$

Тогда, в первый месяц платеж составит: $P_1 = 35\,000 + 4\,200\,000 \cdot 0{,}01 = 77\,000$ руб.

В последний месяц платеж составит: $P_2 = 35\,000 + 35\,000 \cdot 0{,}01 = 35\,350$ руб.

Так как последовательность, составленная из платежей по кредиту, представляет собой убывающую арифметическую прогрессии, то общая сумма выплат за весь срок кредитования вычисляется по формуле:

$$S_{\text{Б}120} = \frac{P_1 + P_{120}}{2} \cdot n = \frac{77\,000 + 35\,350}{2} \cdot 120 = 6\,741\,000 \text{ руб.}$$

Выгода банка составит $S_{\text{ББ}} = 6\,741\,000 - 4\,200\,000 = 2\,541\,000$ руб.

Для организации дискуссии, школьникам можно предложить следующие вопросы:

- Сколько семья сэкономит, если выберет схему выплат, при которой сумма всех выплат будет меньше?

- Почему некоторые семьи выбирают схему аннуитетных платежей? Чем можно этот выбор обосновать?

Заключение.

Включение реальных кейсов, относящихся к финансовому сектору в рамках уроков математики или факультативных курсов, будут способствовать решению сразу нескольких актуальных задач: формирование математической грамотности, формирование сознательного финансового поведения, а также развитие таких качеств у школьника как: алгоритмическое и критическое мышления; умение аргументировать смою точку зрения; коммуникативные навыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аниканова, М.А. Определение математической грамотности и её компоненты / М.А. Аниканова // Вестник научных конференций. – 2022. – № 12-2(88). – С. 17-18.
2. Бородулина, Н.А. Формирование математической грамотности у обучающихся на уроках математики / Н.А. Бородулина, К.Г. Вятчинова // Калининградский вестник образования. – 2023. – № 1(17). – С. 22-29.

3. Забелина, С.Б. Математические модели учебных прикладных задач финансовой направленности / С.Б. Забелина, Н.А. Казаков // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. – 2018. – № 1. – С. 43-55.
4. Конюхова, О.Г. Финансовая грамотность: решение задач ЕГЭ с экономическим содержанием / О.Г. Конюхова, И.Э. Чурикова // Современное образование: наука и практика. – 2024. – № 2(23). – С. 60-65.
5. Ланина, С.Ю. Методические особенности организации практико-ориентированного обучения в высшей школе / С. Ю. Ланина // Ученые записки университета им. П.Ф. Лесгафта. – 2022. – № 10(212). – С. 227-230.
6. Лукичева, Е.Ю. Математическая грамотность школьников: по следам международных исследований / Е.Ю. Лукичева // Образование: Ресурсы развития. Вестник ЛОИРО. – 2020. – № 2. – С. 64-72.
7. PISA 2018. Draft Analytical Framework [Электронный ресурс]. URL: http://www.oecd.org/pisa/data/PISA-2018-draft-frameworks.pdf (дата обращения: 16.09.2020).

Рихтер Нина Павловна
учитель
ГБОУ «Школа № 1212 Щукино»
e-mail: nrikh@yandex.ru

Rikhter Nina P.
Teacher
School No. 1212 Shchukino

ПРОБЛЕМА ПРИНЦИПОВ ОБУЧЕНИЯ В РУССКОЙ ПЕДАГОГИКЕ И МЕТОДИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Аннотация. В статье, с целью изучения истории развития теории музыкального образования в отечественной начальной школе сделана попытка осмысления проблемы принципов обучения в дидактике и методике музыкального образования второй половины XIX – начала XX веков, анализируются мысли педагогов о правилах и требованиях, предъявляемых к обучению в целом, а также к обучению музыке и пению, в частности. Исследование показало, что в данный период педагоги и методисты обращались в своих трудах к проблеме принципов обучения, в той или иной форме формулировали многие основные правила, встречающиеся в современных педагогических и музыкально-педагогических работах; настаивали на необходимости развивающего и воспитывающего характера обучения, научности, систематичности и последовательности, творческой активной и самодеятельности личности в процессе обучения, наглядности, доступности, прочности результата, связи обучения с практикой, особых принципах «связи между голосом, ухом и глазом» и «опоры на лад». Мысли педагогов остаются актуальными и для современного учителя.

Ключевые слова: теория обучения, дидактический принцип, музыкальное образование, начальная школа, музыка, пение.

PROBLEM OF TEACHING PRINCIPLES IN RUSSIAN PEDAGOGY AND METHODS OF MUSIC EDUCATION OF THE SECOND HALF OF THE 19TH - EARLY 20TH CENTURIES

Abstract. The article, in order to study the history of the development of the theory of music education in a domestic elementary school, made an attempt to comprehend the problem of teaching principles in didactics and methods of music education in the second half of the 19th - early 20th centuries, analyzes the thoughts of teachers about the rules and requirements for learning in general, as well as to teaching music and singing, in particular. The study showed that in this period, teachers and methodologists turned in their works to the problem of teaching principles, in one form or another formulated many basic rules found in modern pedagogical and musical pedagogical works; insisted on the need for a developing and educational nature of training, scientific, systematic and consistent, creative active and amateur personality in the learning process, visibility, accessibility, strength of the result, connection of training with practice, special principles of "connection between voice, ear and eye" and "support in a way." The thoughts of teachers remain relevant for a modern teacher.

Keywords: theory of learning, didactic principle, musical education, elementary school, music, singing.

Введение в проблему

Совершенствование теории и практики музыкального образования в общеобразовательной школе невозможно без понимания того ценного, что было накоплено школой и педагогикой прошлого. Особую актуальность исследования историко-педагогического ракурса приобретают в связи с расширением исторического тренда в развитии современного российского общества, нарастанием пристального внимания к данной проблематике со стороны государства, возрастанием в обществе интереса к отечественной истории. Существенную значимость при этом имеет обращение к эпохе второй половины XIX – начала XX веков – периоду зарождения и интенсивного развития теории музыкального образования в начальной школе, появления многочисленных философских, педагогических, методических работ, посвященных вопросам музыкального образования. Среди теоретических вопросов, ответы на которые предположительно можно получить в процессе изучения данных трудов, проблема дидактических принципов обучения, то есть требований к организации процесса обучения, обоснованных впервые чешским педагогом-гуманистом Яном Амосом Коменским (1592 – 1670) в его книге «Великая дидактика» (1657), разрабатываемых И.Г. Песталоцци, И.Ф. Гербартом, другими зарубежными мыслителями, развитых К.Д. Ушинским и в дальнейшем русскими и советскими учеными-дидактами, является одной из наиболее спорных и значимых [1, с.12-21].

В активно развивающейся современной педагогике существуют различные классификации дидактических принципов, формулировки которых не совпадают друг с другом как из-за отсутствия четкого разграничения функций педагогики, дидактики и методики обучения отдельным предметам, и, как следствие – смешения понятий «закон», «принцип», «правило», так и синонимичности формулировок [2] (П.Н. Шимбирев, Ш.И. Ганелин, М.Н. Скаткин, Ю.К.Бабанский, П.И. Пидкасистый, И.П. Подласый, В.А. Сластенин, В.И. Загвязинский, М.А. Данилов, В.А. Онищук, Н.Ш. Заволока, Л.В. Занков и др.). В соотношении общедидактических и специальных принципов обучения музыке, а также в формулировках специальных терминов авторами и коллективами авторов также не достигнуто единство [3, 4] (Д.Б. Кабалевский, Л.В. Горюнова, Е.Д. Критская, Ю.Б. Алиев, Л.В. Школяр и др.). В связи с этим актуальность данной проблематики действительно значима для педагогического сообщества.

Цель статьи – анализ проблемы принципов обучения, в частности обучения музыке и пению в трудах педагогов второй половины XIX – начала XX веков.

Методы.

Данная статья основана на применении как общих (изучение, анализ, синтез и систематизация) в применении к педагогической литературе, так и специальных методов исследования: историко-генетического, историко-типологического, историко-структурного.

Результаты.

Развивая идеи К.Д. Ушинского – пламенного патриота и глубокого христианина, высоко ценившего русский народ, выступавшего поборником русской школы на началах народности, религии и науки [5, с. 343], важнейшую роль придававшего принципам народности, научности и наглядности обучения, В.Я. Стоюнина, В.П. Вахтерова, М.И. Демкова о важности учета возрастных и индивидуальных особенностей детей, природосообразности [6, с. 10-13], педагоги второй половины XIX – начала XX века расширяли представление о проблеме принципов обучения.

Николай Петрович Авенариус (1834-1903) – действительный статский советник, служивший учителем и публиковавший статьи по педагогике и археологии, отмечал, что учебный предмет – «только часть … знания, приспособленная к степени развития ученика»

[7, с. 110]. В отличие от профессора университета, учитель общеобразовательного учреждения «должен исходить из той точки зрения, на которой стоит ученик, развивать его помощью вопросов, стоящих в связи с его познаниями. Таким образом он возбуждает самодеятельность учащегося и, руководя, помогает ему отыскивать и производить новые мысли и новые сведения» [7, с. 110-111].

Для того, чтобы облегчить ученику заучивание материала, учитель обязан: «1) поддерживать его внимание; 2) преподавать в наглядной форме; 3) обращать внимание учеников на тот порядок, в котором следуют представления, указывать на их связь по времени, пространству и т.д.;… 4) соединять новые представления с теми, которые уже известны и главное 5) возобновлять от времени до времени прежние представления» [7, с. 111]. Повторение, перерабатывание и освежение заученного когда-либо материала Н.П. Авенариус называл главными условиями правильного обучения [7, с. 112].

Занимательным и интересным называется все, что вызывает наше участие и внимание, естественно возбуждает и возвышает нас [7, с. 112]. Интерес должен вытекать из способа преподавания предмета, удовольствия, которое ощущает ученик, приобретая новые сведения. Для этого одной наглядности, последовательности и приспособления предмета к степени развития ученика недостаточно. Необходим интерес самого преподавателя к своему делу, чтобы он живостью своей личности оживлял учеников: «Сонный учитель усыпляет своих учеников, невнимательный делает их невнимательными» [7, с. 113].

По мнению **В. Архангельского**, автора «Методики учебных предметов начальной школы» (1901) обучение, стремясь к развитию самодеятельности ребенка, к развитию его мышления, должно сообразовываться с природой ученика, должно иметь в виду, что познавательные процессы ребенка направляются прежде всего на конкретное, и потом переходят к отвлеченному. Упражнения в анализе должны сменяться упражнениями в синтезе. Обучение должно начинаться с конкретного, наглядного и постепенно переходить к отвлеченному (от наблюдения над грамматическим материалом, например, к формулировке грамматических терминов) [8, с. 5-12].

Педагог **В. Петров** в журнале «Вестник воспитания» (1901, N 6) поднимал вопрос о необходимости индивидуализирования обучения. Обратившись к определениям обучения, данным известными зарубежными педагогами (Шварц, Нимейер, Бенеке), педагог пришел к выводу, что рациональною может быть признана только такая система обучения, которая «с возможной полнотой отвечает индивидуальным особенностям ученика» [9, с. 158-159], служит не отдельной способности или особенности ума, а способствует всестороннему его развитию [9, с. 158-159].

Николай Владимирович Чехов (1865-1947) – русский и советский учёный и педагог, деятель образования и историк педагогики считал наглядные пособия необходимыми при ознакомлении детей с незнакомыми им предметами и явлениями: «Самый метод наглядного обучения, пользующийся одновременно органами зрения, слуха, а иногда и мускульными ощущениями вполне соответствует духовной природе человека и обычному способу составления понятий» [10, с. 5].

Николай Афиногенович Синицын – педагог, автор руководства для начинающих учителей «Важнейшие вопросы общеобразовательной народной школы» (1905 г.) писал о том, что прежде чем ребенок начнет заниматься каким-либо учебным предметом, он должен научиться смотреть на окружающие его предметы, наблюдать их. Развитие внимания и речи лучше всего достичь с помощью наглядного метода. Наглядное обучение состоит в том, ученики, под руководством учителя, рассматривают предметы или их изображения, отмечают их признаки и выражают замечания словами [11, с. 117].

Н.А. Синицын требовал вести обучение последовательно, сначала –легкое, потом – более трудное. С ним связано важность посильности: «обучение посильно для ученика, когда он, при той степени умственного напряжения, какую может проявить по своему возрасту и развитию». Важен и учет индивидуальных особенностей – необходимость «сообразоваться с личными, индивидуальными особенностями каждого ученика» [11, с. 97].

По Н.А. Синицыну, «обучение должно быть направлено к возбуждению и развитию.., по возможности, всех душевных сил», оказывать свое влияние на умственные способности, чувствования и волю [11, с. 98]. Отсюда требование воспитывающего обучения: «Влияние обучения на все стороны духовной природы учеников делает самое обучение, воспитывающим, а таким оно и должно быть». Обучение, по мысли Н.А. Синицына должно быть сознательным: «что следует заучить наизусть, то и должно быть заучено учениками, но заучено сознательно, с пониманием». Далее следует важность прочности в обучении: «необходимо, чтобы сведения были усвоены твердо, основательно». Педагог настаивал на связи теории и практики: «приобретаемые сведения должны применяться к соответствующим практическим упражнениям», научности: «обучение должно отличаться истинностью, т.е. следует ученикам сообщить только те сведения, которые признаны несомненно верными, истинность которых доказана», быть интересным детям: «особенно важно при обучении – это возбуждение в учениках охоты, любви к учению», что во многом зависит от личности самого учителя, от того, с любовью ли он относится к своему делу [11, с. 98-99].

Евгения Александровна Чебышёва-Дмитриева (1859–1923) – русский общественный деятель, литератор и педагог в 1905 году, в книге «Вопросы народной школы и педагогические очерки» советовала, что лучше, если дети усвоят немного знаний, но основательно и для себя, а не поверхностно и напоказ; что для сохранения сил учителя необходим принцип «*достижение наибольшего результата при наименьшей затрате сил*» [12, с. 10].

Алексей Петрович Мальцев (1854-1915) – священнослужитель Русской православной церкви, протоиерей, богослов, переводчик, основатель Свято-Князь-Владимирского братства в книге «Основания педагогики» (1907 год), к общим дидактическим правилам относил: восхождение в преподавании от легкого к трудному, наглядности в обучении и другие [13].

Константин Васильевич Ельницкий (1846 - 1917) – российский педагог, просветитель, краевед, действительный статский советник. отмечал, что успешное осуществление целей обучения обуславливается соблюдением общих дидактических требований: последовательности обучения – «обучение должно вестись *последовательно*», доступности учащимся – «*посильности* обучения», самодеятельности – «при обучении необходимо проявление учениками *самодеятельности*», наглядности – «*наглядности* при обучении», прочности – «к прочности усвоения ведет самодеятельность, наглядность и сознательность». Такой материал не скоро забывается, помогает и частое повторение сведений. Важна связь теории и практических упражнений, задача обучения – не только сообщать детям знания, но и «*вырабатывать в них нужные уменья и навыки*». Общая цель обучения всем предметам – «*внутреннее единство*», знания из одного учебного предмета не должны противоречить знаниям из другого. Главнейшее условие успешности обучения – «в возбуждении в учениках *внутреннего интереса к учению*», а также «живое отношение учителя к делу обучения» [14, с. 70-73].

Иван Васильевич Скворцов (1855-1917) – русский публицист и педагог общие дидактические положения или ***правила обучения*** разделил на три группы: 1) правила в отношении обучения, 2) в отношении ученика, 3) в отношении учителя.

К правилам обучения он относил более твердое усвоение главного, заботу о наглядности в обучении, соблюдение постепенности в обучении: «от легкого к трудному, от простого к сложному, от близкого к отдаленному, от известного к неизвестному», необходимость сознательного усвоения учениками сведений, без механического запоминания [15, с. 80-81]. Относительно учеников педагог советовал обращать внимания на личные особенности (индивидуальность ребенка), ориентируясь на среднего учащегося, предоставляя больше самостоятельности в работе более способным; возбуждать в учениках самодеятельность, давая детям только посильные занятия, так как непосильный труд порождает безнадежность и апатию [15, с. 80-82]. Педагог настаивал на преподавании по плану, соблюдении строгого порядка в расположении учебного материала и распределении между уроками; преподавании, интересном для учеников, для чего следует преподавать устно, свободно владея речью и предметом, не заглядывая в книгу или тетрадь, ведь только живое слово учителя может увлечь и заинтересовать [15, с. 82-83].

Тимофей Григорьевич Лубенец (1855-1936) – украинский педагог и деятель народного образования подтверждал значение наглядности в обучении: «Нет сомнения, что наглядное обучение по картинам счастливо дополняет устное преподавание и способствует эстетическому воспитанию ребенка» [16, с. 407].

Рассмотрим далее, какие требования к обучению выдвигали в те годы педагоги – авторы методических пособий по обучению детей пению. Так, еще **Владимир Фёдорович Одоевский (1804-1869)** – философ, педагог, писатель один из основоположников русского музыкознания, среди важнейших признавал принцип **сознательности обучения:** «Надобно ученика постепенно и собственною его практикой довести до того, чтоб он тому, что естественно происходит в органах его голоса, мог придать имя, или, так сказать, ощутить и осознать это, происходящее в нем внутреннее органическое явление» [18, с. 469].

Важнейшей целью этой работы, труднейшей задачей и основой всего дальнейшего преподавания является – «не...выучить ребенка ***писать*** и ***петь***, но чтобы посредством этого легкого, но ***собственного*** труда ученика приучить его соединять в своем понятии звук ***написанный*** со звуком ***слышимым*»** [18, с. 471]. Другими словами, настаивал на самодеятельности в обучении. Еще одним важнейшим принципом музыкального обучения В.Ф. Одоевский провозглашал – «***связь между голосом, ухом и глазом*»** [18, с. 473]. Необходимо «довести ученика до того. чтобы его глаз понимал то, что ухо слышит, и ухо понимало то, что глаз видит; то есть, чтобы каждая видимая учеником нота имела для него звук» [18, с. 473]. Для достижения данной цели педагогу не нужно разделять урок «на две части», в одной из которых «упражнять его слух», а в другой «заставлять читать ноты»; «нет! в каждом моменте преподавания старайтесь образовать в понятии ученика связь между голосом, ухом и глазом; это – главное» [18, с. 473]. В «Музыкальной азбуке» В.Ф. Одоевский предложил систему упражнений, среди которых пение звуков по камертону, «отыскание» голосом различных интервалов, запись нот на бумаге, игра звуков и их сочетаний на фортепиано, письмо известных ребенку музыкальных примеров, «***не глядя на ноты***, но по голосу или по фортепианам», и т.д. [18, с. 478].

Очень важен принцип доступности и последовательности в обучении. В.Ф. Одоевский просил учителя: «А. Не спешить, ибо во 1-х торопиться некуда и незачем и во 2-х потому, что всякое изучение есть род прививки, а, чтобы прививка ***приросла*** для того, по законам природы, требуется известное время. Человека питает лишь то, что он хорошо разжевал. Б. Не верить никаким так называемым ускорительным методам; они также нелепы, как был бы нелеп совет надевать все части платья разом, чтобы поскорее одеться» [18, с. 472].

Учитель, который не хочет учить ребенка «как учат канареек», не должен сначала говорить «ни о названии нот, ни о ключах, ни о паузах, ни о разделении нот», не должен

«пускаться в объяснения, что такое музыка, что такое гамма, мажорная или минорная, что такое звук, тон, полутон», как это обыкновенно встречается в учебниках. Всем этим можно будет заниматься и позднее. На первых же порах «весь этот многосложный механизм собьет ребенка с толка и даже может отвратить его от музыки» [18, с. 472].

С самого начала обучения музыкальной грамоте В.Ф. Одоевский обратил внимание на ладовую организацию звуков, выдвигая принцип опоры на лад. В рукописи «Руководство к простому пению или к музыкальной грамоте» (1860), он придавал большое значение устойчивым звукам, составляющим тоническое трезвучие: «Из пяти звуков обратим в первый раз особое внимание на первую, третью и пятую ступени...» [19, с. 76]. Мыслитель советовал педагогам «требовать, чтобы ученик при пении отворял достаточно рот, а не пел бы сквозь зубы; и приучился бы вдыхать и выдыхать воздух» [18, с. 478].

Константин Петрович Галлер (1845-1888) – русский музыкальный критик, композитор и педагог советовал при классных занятиях не переходить от одного упражнения или объяснения к другому, прежде чем они «вполне будут усвоены учащимися» [19, с. 2], то есть настаивал на соблюдении принципов доступности и последовательности в обучении.

Сергей Иринеевич Миропольский (1842-1907) – писатель, педагог и методист предлагал путь обучения пению в соответствии со следующими принципами: использовать в ходе обучения «простые, но изящные мелодии, с текстом, доступные ученикам, с постепенно увеличивающимися трудностями в отношении интервалов, текста, движения (темпа), объема голоса (диапазона)», сочетать устные и письменные работы, начиная с первых: то, что ученик может спеть наизусть, то он «должен суметь и написать»; сведения по теории музыки сообщать постепенно, развивая у детей внутренний слух; разучивание молитв, гимнов и песен вести совместно с упражнениями «в сольмизации», постепенно знакомить с нотной грамотой. Педагог был убежден, что «упражнения должны иметь осмысленный характер»: «Как скоро дети утвердятся в правильном и отчетливом выполнении простеньких пьес, среднего темпа, следует переходить к пению двухголосному». При обучении певческой грамоте преподаватель должен держаться общеизвестного и обязательного для всех учебных предметов дидактического правила: «невозможно знакомить учащихся со знаками, пока они не знают еще самих явлений, которые этими знаками изображаются» [20, с. 274]. Поэтому при обучении чтению нот обучение зрения должно следовать за обучением слуха, а не предшествовать ему, певческие знаки должны входить в связь со знакомыми уже слуховыми представлениями и вызывать их в памяти [20, с. 274]. Чтобы избежать нарушения дидактического правила – «*не давать больше одной трудности зараз*» преподавателю предоставляется возможность пользоваться на первой ступени обучения упрощенными, приспособленными к школьным потребностям методами певческой нотации [20, с. 274].

Никифор Михайлович Ерошенко (-1917) – российский хоровой дирижёр, музыкальный педагог, с 1892 года – преподаватель русского языка и пения в Кишиневском военном училище, приглашенный Бессарабской администрацией управлять сводным хором учащихся народных школ и руководить курсами пения для народных учителей, с 1897 года – хормейстер и преподаватель в нескольких гимназиях города Одессы, отмечал, что всяком обучении должна быть строгая последовательность и ясность изложения. Нужно переходить от известного к неизвестному, от легкого к трудному, от простого к сложному. Этого правила нужно держаться и при преподавании пения [21, с. 27]. «Воспитание должно всесторонне и равномерно развивать все силы и духовные способности человека», – напоминал Н.М. Ерошенко, отмечая, что основной принцип педагогики – сообразность воспитания и обучения с природой человека [21, с. 29]. Пение должно заинтересовать учащихся, нужно, чтобы они относились к нему с любовью, охотой, входили в

музыкальную область этого предмета и с теоретической и с практической точки зрения. «Каких правил мы держимся при обучении детей грамоте по звуковому способу, таких правил должны держаться и при обучении пению», – настаивал педагог [21, с. 27].

Форма изложения, по мнению Н.М. Ерошенко, должна быть ясной, простой, несложной и доступной детскому пониманию. Не нужно сообщать много сразу, дети хотя сразу все воспринимают, но быстро забывают. Сообщенное сегодня должно затверживаться завтра, прибавляя к каждому уроку небольшую дозу сведений. Чем больше будет повторения, тем более разовьется уверенность учащихся в своих силах [21, с. 27-28]. Следует преподавать пение сознательно, толково, в приемах преподавания необходима строгая дисциплина, дающая бодрость духа, энергию, силу и серьезное отношение к занятию, потому что отсутствие дисциплины развивает в детях апатию к урокам пения. На уроках не должен допускаться никакой шум. С самого начала нужно быть очень требовательным [21, с. 28].

По мысли **критика журнала «Церковно-приходская школа»** (1897, Кн.3., октябрь), одно из основных дидактических правил – это постепенность в преодолении трудностей и расположении учебного материала. Данное требование применимо и в деле обучения пению. Звукоряд для исполнения музыкальных произведений естественно допускает разделение на части, простейшие же напевы могут быть изложены в одном или двух звуках [22, с. 188].

По мнению музыкального критика **К.Н. (**вероятно **Константина Павловича Нелидова (1868-1901))**, пение может быть интересно только таким молодым людям, которые могут принимать в нем активное участие, и наоборот, активное участие в хоре будут принимать те, для кого пение представляет интерес: «Интерес к пению возможен в том случае, если поющий *подготовлен* к пению *теоретически* и *практически*». Необходимо «*сознательное* участие в хоре, а не пение «по слуху», не *подпевание* только своим музыкально грамотным (помимо школы в громадном большинстве случаев) товарищам» [23, стлб. 781].

М.В. Матвеев, композитор и педагог при составлении «Курса пения в начальных сельских и городских училищах, а также в церковно-приходских школах» (1915), старался «строго держаться» общепедагогических требований, среди которых «от легкого к трудному, от простого к сложному». Педагог учил не приступать к изучению нового упражнения, пока предыдущий номер не будет самостоятельно и хорошо исполняем всей группою вместе, то есть следовать пословице «тише едешь, дальше будешь», рекомендовал как можно чаще возвращаться к повторению пройденного [24, форзац].

Священник **Василий Михайлович Металлов (1862-1926)** – российский музыковед-историк, палеограф, композитор, протоиерей, исследователь истории и теории древнерусского церковного пения, прошедший путь от простого сельского священника до настоятеля собора Казанской иконы Божией Матери на Красной площади в Москве, преподаватель церковного пения в Саратовской духовной семинарии и московском Синодальном училище, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории церковного пения), в работе «Церковное пение, как предмет преподавания в народной школе. Замечания по дидактике и методике церковного пения» (1893) выделял общепедагогические правила: «изучать предмет в последовательности и постепенности, переходя от известного к неизвестному, от простого к сложному, от ближайшего к отдаленному, излагать его общепонятно и наглядно, возбуждая вместе с тем детскую любознательность и самодеятельность, сообщать по одной трудности за один раз, не обременяя детского понимания, не подавляя его способности, а постепенно их развивая, – суть правила и основательного преподавания церковного пения в народной школе» [25, с. 22]. Важным он считал возбудить детскую любознательность и охоту к пению, правильно,

равномерно поддерживать их во время учения. Только при этом возможно живое, незаурядное, деятельное отношение к предмету преподавания. Опытный учитель имеет много средств заинтересовать детей своим предметом, сообщить занятиям жизнь, увлечь детей общей работой, заставить их полюбить занятия пением. По мнению В.М. Металлова, «весьма уместны» простые и задушевные беседы с детьми о церковном пении, об исполнении его в храме в торжественные дни и на молебствиях, о том, что в церковных напевах слышны народные звуки и напевы, а пение – это святое, угодное Богу дело, ведь сами святые ангелы на небесах постоянно славословят Господа [25, с. 22-23]. Большое значение при этом имеет личность учителя, его любовь к предмету и отношение к детям, расположение, которым он пользуется у детей [25, с. 23].

Важное значение, по В.М. Металлову, имеет **наглядность** в обучении. Механизм пения зависит от природных способностей, хорошего голоса и музыкального слуха, однако есть приемы, облегчающие усвоение. Лучше всех других требованиям принципа наглядности соответствует нотно-линейная система изучения гаммы, различной высоты ее звуков и интервалов [25, с. 23].

Аркадий Михайлович Покровский (1869-1941) – русский, советский композитор, дирижёр, музыкальный педагог в «Кратких методических указаниях для обучающих пению» (1902 г.) высказывал мысли о том, что учитель должен ознакомиться с музыкальными способностями своих учеников, стремиться к достижению твердого и правильного пения в один голос с учителем большинства детей, изучать с детьми нотное пение практически, задавать вопросы, направленные на приучение возможно долгого удерживания в памяти представления о каждом из трех спетых звуков, и только потом переходя к различным сочетаниям из этих звуков [26, с. 1-19].

Заключение.

Таким образом, педагоги второй половины XIX – начала XX веков обращались в своих работах к проблеме правил или требований к процессу обучения, формулировали такие в современном понимании дидактические требования, как принцип развивающего и воспитывающего характера обучения, научности (истинности), систематичности и последовательности, сознательности, творческой активности и самостоятельности учащихся, наглядности и доступности обучения, прочности его результатов, связи обучения с практикой, настаивали на том, чтобы обучение строилось на началах народности и сообразовывалось с природой ребенка.

В трудах педагогов-методистов той эпохи также раскрывались важнейшие дидактические принципы обучения: сознательности и самодеятельности в обучении, доступности, посильности и последовательности, прочного усвоения знаний, сообразности обучения с природой человека, активного участия детей в обучении музыке и хоровому пению, наглядности, связи между теорией и практическими упражнениями, «связи между голосом, ухом и глазом» и «опоры на лад» (В.Ф. Одоевский).

Подводя итоги исследования проблемы дидактических принципов в работах педагогов второй половины XIX – начала XX веков, необходимо отметить, что в педагогических, методических работах и пособиях по музыкальному образованию того времени прослеживается преемственная связь в понимании основных принципов обучения музыке и пению с дидактическими требованиями, предлагаемыми в работах по общей педагогике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Самакаева М.Ю. Дидактические принципы и методы обучения на дисциплинах художественного цикла в общеобразовательной школе: учебное пособие по дисциплине «Методика обучения и воспитания в художественном образовании» для студентов направления 44.03.01 – Педагогическое образование: профиль – Художественное образование / М.Ю. Самакаева; ФБГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». Екатеринбург, 2015. 69 с.
2. Гайфутдинов А.М., Медведева Р.А., Гайфутдинова Т.В. Проблема формулировки принципов обучения и пути ее решения // Russian Journal of Education and Psychology. 2024. Т. 15. № 5SE. С. 34-53. С. 45-46.
3. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: учеб. для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 – Музык. образование / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. Москва: ACADEMIA, 2004. 333, [2] с.: ил.
4. Знаменская И.А. Проблемы дидактических принципов в музыкальном образовании // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2006. № 6. С. 107-116.
5. А.Л. Идеал народного воспитания и народной школы по мыслям К.Д. Ушинского и С.А. Рачинского // Народное образование. 1907. Март. Т.I. Кн.3. С.342-352.
6. Минюкова С.А. Вопрос о принципах воспитания в трудах русских педагогов XIX-начала XX веков // Педагогика и политика в образовании России начал XX века. Материалы конференции молодых ученых 25-26 февраля 1997г. Часть 2. Сообщения и тезисы / Научн. ред-р С.Ф. Егоров. М.: ИТОиП РАО,1997. С.10-13.
7. Руководство к воспитанию и элементарному обучению / Составил Ник. Авенариус, инспектор классов Варшавсзкого Александро-Мариинского института. Варшава: В Тип. Управления Варшавского жандармского округа, 1874. [2] +249 с.
8. Методика учебных предметов начальной школы / Составил В. Архангельский. Симбирск: Типо-литография А.Т. Токарева, 1901. IV+273 с.
9. Петров В. О мерах к индивидуализированию обучения в начальной школе // Вестник воспитания. 1901. N 6. Сентябрь. С. 158-159.
10. Наглядность обучения и наглядные пособия в начальной школе / Составил Н.В. Чехов. М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1904. 86 с.
11. Синицын Н.А. Важнейшие вопросы общеобразовательной народной школы: Руководство для нач. учителя / Н. Синицын. Москва: К. Тихомиров, 1905. [4], 267 с.
12. Чебышева-Дмитриева Е.А. Вопросы народной школы и педагогические очерки. СПб.: Изд-е «Петербургского Учебного Магазина», 1905.
13. Мальцев А.П. Основания педагогики. 4-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: типо-лит. М.П. Фроловой, 1907. 256, IV с.
14. Ельницкий К.В. Основы начального школьного воспитания и обучения / [Соч.] К. Ельницкого. 5-е изд. Санкт-Петербург: М.М. Гутзац, 1908. IV, 5-104 с.
15. Скворцов И.В. Записки по педагогике / Ч. 2. Общая дидактика / Сост. И.В. Скворцов, пом. нач. С.-Петерб. жен. гимназий. 13-е изд. Санкт-Петербург: Я. Башмаков и К°, 1917. [4], 108 с.
16. Лубенец Т.Г. Педагогические беседы / [Соч.] Т. Лубенца. 2-е изд., доп. и перераб. Санкт-Петербург: П.В. Луковников, 1913. 578 с.: ил.
17. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / [Общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернандта]. Москва: Музгиз, 1956. 723 с., 22 л. ил.: нот.
18. Цит. по: Локшин Д.Л. Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе / Акад. пед. наук. Ин-тдоступности и последовательности в обучении. худож. воспитания. Москва: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1957. 296 с.

19. Галлер К.П. Учебник хорового пения и теории музыки, приспособленный к школьному обучению: Для учителей и учащихся / Сост. К.П. Галлер, преп. С.-Петерб. учит. ин-та. Санкт-Петербург: тип. В.С. Балашева, 1882. [2], 84, 18 с.: нот.
20. Цит. по: Мироносицкий П. Замечания о преподавании церковного пения // Народное образование. 1910. Т.II. Кн.9. Сентябрь. С.274.
21. Ерошенко Н.М. Руководящие методические заметки к преподаванию классного пения / Методические заметки о преподавании классного и хорового пения / Сост. руководитель курсами пения нар. учителей Бессараб. губ. Н.М. Ерошенко. Одесса: тип. и хромолит. Е.И. Фесенко, 1895. 32 с.
22. Погонкин А.В. Учебник чтения нот и постепенная хрестоматия. Для низших школ и приготовительных классов средних учебных заведений // Церковно-приходская школа. 1897. Кн.3. Октябрь. С.188.
23. К.Н. Музыка и пение в наших школах // Русская музыкальная газета. 1899. 14-21 августа. N 33-34. Стлб.781.
24. Матвеев М.В. Курс пения в начальных сельских и городских училищах, а также в церковно-приходских школах. Тетрадь первая. Изд.6-е. Пг.,1915.
25. Металлов В.М. Церковное пение, как предмет преподавания в народной школе: Замечания по дидактике и методике церков. пения / Сост. свящ. В. Металлов. Саратов: тип. Губ. земства, 1893. [2], IV, 61 с.
26. Покровский А.М. Краткие методические указания для обучающих пению / А. Покровский. Санкт-Петербург: Синод. тип., 1902. 19 с.

Сидоров Алексей Сергеевич
аспирант
Институт музыки театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: lokomotiv1999@inbox.ru

Sidorov Aleksei S.
Postgraduate Student
Institute of Music, Theatre and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СТРУКТУРЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА: ФУНКЦИОНАЛЬНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД

Аннотация. Статья обосновывает музыкально-компьютерные технологии (МКТ) как структурный компонент творческого метода современного композитора. Научная новизна состоит в разработке функциональной модели участия МКТ в композиционном процессе, разграничивающей моделирующую, преобразующую, темброво-конструирующую, структурно-организующую, фиксирующе-презентативную и мультимедийно-интегративную функции технологии, а также во введении понятия звукового прототипирования как способа проверки замысла до его окончательной фиксации. Цель – выявить функциональные роли МКТ на этапах реализации композиторского замысла и определить их значение для современного типа композиционной деятельности. Методологическую основу составили функциональный, системный, деятельностный и сравнительно-теоретический подходы. Установлено, что одна и та же технология способна выполнять несколько функций одновременно, а граница между композиторской, исполнительской и звукорежиссёрской деятельностью в цифровой среде становится подвижной; предложен критерий разграничения автоматизации и авторского решения, основанный на характере постановки художественной задачи, а не на количестве операций, выполненных вручную. Полученные результаты могут применяться при проектировании содержания профессиональной подготовки композиторов и музыкантов, осваивающих МКТ.

Ключевые слова: музыкально-компьютерные технологии; современный композитор; творческий метод; функциональная модель; композиторский замысел; звуковое прототипирование; цифровая среда; виртуальные инструменты; секвенсор; электронное музыкальное творчество.

MUSIC COMPUTER TECHNOLOGIES IN THE CREATIVE METHOD OF THE CONTEMPORARY COMPOSER: A FUNCTIONAL-ACTIVITY APPROACH

Abstract. The article substantiates music computer technologies (MCT) as a structural component of the composer's creative method. The novelty lies in a functional model of MCT participation in composition, distinguishing modelling, transformative, timbre-constructive, structural-organizing, fixing-presentational and multimedia-integrative functions, and in the concept of sound prototyping – testing an artistic idea before its final fixation. The purpose is to identify these functional roles and their significance for the contemporary model of compositional activity. The methodology combines functional, systemic, activity-based and comparative-

theoretical approaches. It is shown that a single technology may perform several functions simultaneously, while the boundary between composition, performance and sound engineering becomes flexible in a digital environment; a criterion is proposed for distinguishing automation from authorial decision, based on how the artistic task is posed rather than on the share of manual operations. The findings can be applied in designing professional training programmes for composers and musicians mastering MCT.

Keywords: music computer technologies; contemporary composer; creative method; functional model; compositional idea; sound prototyping; digital environment; virtual instruments; sequencer; electronic musical creativity.

Цифровизация музыкальной культуры изменила не только технические условия создания, записи и распространения музыки, но и саму структуру композиторской деятельности: цифровая среда позволяет совмещать операции, ранее распределённые между разными участниками музыкального производства, – сочинение, аранжировку, исполнение, тембровое конструирование, редактирование, пространственную организацию звука и подготовку итоговой версии произведения. В связи с этим музыкально-компьютерные технологии (МКТ) целесообразно рассматривать не как вспомогательный инструментарий, а как фактор трансформации творческого метода композитора.

В отечественной научной литературе накоплен значительный материал, посвящённый понятию МКТ, их классификации, возможностям в музыкальном образовании и практике электронного музыкального творчества. Исследователи рассматривают МКТ как особую творческую среду [4; 5], раскрывают их место в электронном музыкальном творчестве [6], анализируют особенности современных компьютерных средств [1], возможности секвенсоров и виртуальных VST-инструментов [8; 9], а также педагогические аспекты освоения технологий [10]. Новые систематизационные подходы представлены в работах, посвящённых классификации и функциональному разведению МКТ [4; 12].

Вместе с тем проблема функции технологии непосредственно в структуре композиторского метода требует дальнейшего уточнения. Вопрос заключается не столько в том, какие программы и устройства использует композитор, сколько в том, какую художественную задачу решает конкретная технологическая операция и каким образом она влияет на организацию музыкального материала. Такой ракурс позволяет избежать как технократического понимания цифровых средств, при котором программа фактически подменяет творческий акт, так и чрезмерно инструментального подхода, при котором компьютер рассматривается лишь как современная версия традиционного рабочего инструмента.

Цель статьи – определить функциональные роли МКТ в структуре творческого метода современного композитора и разработать теоретическую модель их участия в реализации композиторского замысла. Задачи: уточнить соотношение понятий «технология», «инструмент» и «творческий метод» применительно к цифровой музыкальной среде; выделить функции МКТ в композиционном процессе; показать многофункциональность технологических средств; определить значение полученной модели для профессиональной подготовки музыкантов.

Материалом послужили отечественные публикации о феномене МКТ, электронном музыкальном творчестве, виртуальных инструментах и секвенсорах [1–12], прежде всего работы, где МКТ рассматриваются системно и функционально [4; 12]. Методологически работа опирается на функциональный подход, определяющий средство через решаемую им художественную задачу; системный подход к цифровой среде как совокупности взаимодействующих компонентов; деятельностный подход, акцентирующий

последовательность творческих действий субъекта; сравнительно-теоретический подход для сопоставления способов работы с материалом.

Под творческим методом понимается система устойчивых способов постановки и решения художественных задач, посредством которых композитор преобразует замысел в форму. Технология входит в творческий метод не тогда, когда ускоряет уже сложившуюся операцию, а тогда, когда изменяет способ работы с материалом, расширяет диапазон преобразований или открывает новый вариант решения. Это разграничение – критерий, применяемый далее ко всем функциям модели.

Понятие МКТ объединяет широкий спектр средств, различающихся по назначению, степени автономности и характеру взаимодействия с музыкантом. В систематизации МКТ важен именно функциональный критерий: одно и то же средство может участвовать в нескольких видах деятельности, а его художественное значение определяется не названием программы или устройства, а способом включения в творческий процесс [4; 12].

Это положение принципиально для анализа композиторского творчества. Например, цифровая звуковая рабочая станция (DAW) может использоваться как средство нотной или событийной фиксации, как среда монтажа, как инструмент создания тембровой модели, как пространство микширования и как средство подготовки итогового звучащего варианта. Аналогично виртуальный инструмент может выступать не только заменой акустического инструмента, но и источником тембровых характеристик, которые становятся частью композиционного замысла. Исследование применения VSTi-плагинов показывает, что программные инструменты включаются в единый аппаратно-программный исполнительский комплекс и тем самым приобретают значение не изолированного программного объекта, а элемента музыкальной системы [8].

В результате изменяется традиционное представление о границе между сочинением и исполнением. В акустической практике композитор, как правило, фиксирует произведение в нотном тексте, а конкретизация звучания в значительной степени осуществляется исполнителем. В цифровой среде композитор получает возможность непосредственно проектировать значительную часть звучащего результата: выбирать виртуальный источник, моделировать динамику и артикуляцию, задавать пространственные параметры, осуществлять монтаж и обработку. Поэтому итоговый звуковой образ может формироваться не только через систему высот, ритмов и традиционных обозначений, но и через технологически заданные параметры звука.

Такое положение не означает исчезновения авторской роли исполнителя. Напротив, цифровая среда создаёт новые формы распределения творческих функций. Композитор может выступать одновременно автором музыкального материала, исполнителем электронного инструмента, звукорежиссёром и проектировщиком звуковой среды. Идея многосоставности электронного музыкального творчества, включающего композиторскую, исполнительскую, звукорежиссёрскую и звуковосинтетическую составляющие, была подробно обоснована И. М. Красильниковым [6; 7]. В современных условиях эта модель получает дальнейшее развитие за счёт интеграции функций в едином цифровом рабочем пространстве.

Функциональный анализ позволяет представить участие МКТ в творческом процессе как совокупность взаимосвязанных функций. Предлагаемая модель не является классификацией программ по их техническим характеристикам. Она описывает типы художественных действий, которые композитор осуществляет посредством цифровых средств.

Моделирующая функция связана с возможностью экспериментировать с музыкальным материалом до окончательной фиксации произведения. Композитор получает возможность оперативно прослушивать отдельные фрагменты, менять параметры

и сравнивать варианты. Особое значение здесь имеет принцип обратной связи: звуковой результат возникает непосредственно в ходе действия и может становиться основанием для следующего композиционного решения. Такая организация работы сближает сочинение и исследование звукового материала.

Преобразующая функция проявляется в том, что цифровая среда делает широкий набор операций доступным непосредственно в процессе композиции. Изменение длительностей, темпа, высотной организации, динамики, структуры фрагмента, его повторов и вариантов может осуществляться без необходимости полного переписывания материала. Мицкевич, рассматривая практику работы с секвенсорами, отмечает расширение возможностей композитора в процессе создания и обработки музыкального материала [9]. Следовательно, редактирование в цифровой среде перестаёт быть только техническим этапом после сочинения: оно способно становиться способом поиска композиционного решения.

Темброво-конструирующая функция наиболее очевидна при использовании синтеза, семплирования и виртуальных инструментов. Здесь композитор работает не только с организацией уже существующего музыкального материала, но и с самим качеством звучания. Тембр становится самостоятельным параметром композиции. Исследования современных виртуальных плагинов показывают, что их применение предполагает системное взаимодействие программного и аппаратного компонентов [8]. Для композитора это означает необходимость мыслить звуком одновременно на уровне музыкальной идеи и технологической реализации.

Структурно-организующая функция определяется возможностью визуализировать композиционный процесс и работать с ним как с пространственно-временной моделью. В DAW музыкальное произведение может быть представлено в виде совокупности дорожек, событий, фрагментов и автоматизаций. Такая визуализация не является нейтральной: она влияет на способы восприятия формы самим композитором. В результате музыкальная структура может проектироваться одновременно слухом и посредством графического представления.

Фиксирующая и презентативная функция связана с тем, что в цифровой культуре произведение всё чаще существует как конкретный звуковой объект. Нотный текст, MIDI-представление и аудиофайл могут выступать различными способами фиксации одного замысла. При этом аудиофиксация позволяет сохранить такие параметры, которые традиционная нотация передаёт ограниченно или опосредованно: характер обработки, конкретный тембр, пространственное положение источника, особенности динамической и спектральной организации.

Мультимедийно-интегративная функция расширяет границы собственно музыкального произведения. Музыкально-компьютерные и мультимедийные технологии создают условия для синтеза звукового, визуального и интерактивного компонентов. В исследовании синестезии искусств подчёркивается, что развитие компьютерных и мультимедийных технологий влияет на трансформацию жанров и формирование аудиовизуального пространства [2]. Для современного композитора это означает возможность проектировать не только музыкальное произведение, но и целостную медиасреду его восприятия.

Функциональные границы средств не совпадают с границами программ: один секвенсор фиксирует события, редактирует структуру, создаёт тембровые слои и готовит итоговый микс, поэтому классификация по названиям программ недостаточна для анализа творческого процесса. Многофункциональность меняет последовательность работы: этапы замысла, сочинения, фиксации и исполнения, традиционно разведённые, в цифровой среде накладываются друг на друга – замысел проверяется звучащей моделью, модель

преобразуется редактированием, исполнительские действия становятся частью материала, обработка звука входит в художественную форму.

Композиторский процесс приобретает итеративный характер: автор многократно переходит от идеи к звуковому результату и обратно, сокращая дистанцию между гипотезой и её слуховой проверкой. Технологическая вариативность облегчает поиск нестандартных решений, но сама по себе не гарантирует художественного результата – она должна подчиняться системе художественных критериев, а владение МКТ предполагает не только техническую компетентность, но и способность оценивать результат с позиции формы, драматургии и целостности образа. Различие между использованием технологии как инструмента и её включением в творческий метод состоит в том, изменяет ли технология саму постановку художественной задачи, а не только скорость выполнения заранее определённой операции [1; 5].

Одним из наиболее существенных последствий цифровизации является расширение самого понятия музыкального материала. В традиционной композиционной практике основными объектами оперирования выступают ноты, ритмические и фактурные модели, гармонические последовательности, тембровые указания и формы их сочетания. В компьютерной среде к ним добавляются параметры звукового сигнала и процедуры его обработки. Записанный звук, шум, семпл, синтетический тембр или фрагмент внешнего аудио могут становиться элементами композиционной структуры.

Это обстоятельство связано с изменением отношения к звуку как к художественному объекту. Звук может рассматриваться одновременно как носитель музыкальной информации и как материальная акустическая субстанция, подвергаемая конструированию. Компьютерная обработка позволяет менять спектральный состав, динамику, пространственное положение и временную организацию звука. В результате тембровая и акустическая организация перестают быть исключительно исполнительским или звукорежиссёрским уровнем и входят в композиционную логику.

Мицкевич подчёркивает, что использование виртуальных инструментов требует от композитора освоения специфики программной среды и понимания особенностей формируемого звучания [9; 10]. Афанасьева, анализируя МКТ в современном музыкальном образовании, также связывает их развитие с формированием нового типа творческой деятельности, основанной на синтезе технологического и эстетического начал [1]. Эти положения позволяют сделать вывод: технологическая грамотность композитора становится частью его художественного мышления.

В таком контексте особенно важным становится понятие «звукового прототипирования». Под ним можно понимать создание предварительной звучащей модели, в которой проверяются не только мелодические и гармонические идеи, но и тембр, плотность фактуры, пространственная перспектива, характер артикуляции и взаимодействие слоёв. Звуковой прототип не обязательно является финальным произведением; он может выполнять функцию исследовательского объекта, позволяя композитору уточнять художественную концепцию.

Обучение вокруг конкретных программ устаревает вместе со сменой цифровой среды; обучение вокруг универсальных функций – моделирования, преобразования, тембрового конструирования, структурной организации, фиксации и мультимедийной интеграции – сохраняет значение при смене программных средств, поскольку студент осваивает не команду интерфейса, а композиционную проблему, которую функция позволяет решить [6]. Логика учебных заданий: постановка художественной задачи → определение функции → выбор средства → создание и анализ результата → оценка соответствия замыслу, а не технической сложности. Такая последовательность продуктивна в проектных формах работы, где сочинение, исполнение, тембровое

конструирование, монтаж и презентация объединяются в единый учебно-художественный продукт [7].

Проведённый анализ позволяет рассматривать музыкально-компьютерные технологии не только как совокупность технических средств, но как компонент современного творческого метода композитора. Их значение определяется функцией, которую они выполняют в процессе реализации художественного замысла. Предложенная функциональная модель включает моделирующую, преобразующую, темброво-конструирующую, структурно-организующую, фиксирующую и презентативную, а также мультимедийно-интегративную функции.

Принципиальным результатом является положение о многофункциональности цифрового инструментария. Современная DAW, виртуальный инструмент или программный модуль могут одновременно участвовать в сочинении, исполнении, звуковом конструировании и подготовке итогового произведения. Поэтому границы между различными видами музыкальной деятельности становятся более подвижными, а композиторский процесс приобретает итеративный и экспериментальный характер.

МКТ изменяют также статус звукового материала. Тембр, обработка, пространственная организация и конкретная акустическая форма становятся параметрами, которые могут входить непосредственно в композиционный замысел. В результате технологическая компетентность становится частью художественного мышления композитора, а цифровая среда – пространством художественного проектирования.

Перспективным направлением дальнейшего исследования является применение предложенной модели, представленной в таблице 1 к анализу конкретных композиционных практик современных авторов, а также разработка критериев оценки влияния отдельных технологий на формообразование, тембровую драматургию и мультимедийную структуру произведения. Практическая значимость функционального подхода состоит в возможности использовать его при проектировании содержания профессиональной подготовки композиторов и музыкантов, осваивающих музыкально-компьютерные технологии.

Таблица 1. Функциональная модель участия музыкально-компьютерных технологий в композиционном процессе.

Функция	**Содержание**	**Результат для композиторского процесса**
Моделирующая	Создание и проверка звуковых, фактурных и структурных моделей	Сопоставление вариантов, уточнение замысла
Преобразующая	Редактирование, монтаж, транспонирование, обработка материала	Новые варианты материала и формы
Темброво-конструирующая	Синтез, семплирование, виртуальные инструменты и эффекты	Индивидуальный звуковой образ
Структурно-организующая	Работа с событиями, дорожками, временем и пространством	Проектирование формы и фактуры
Фиксирующе-презентативная	Запись, сведение, подготовка финальной версии	Закрепление и предъявление результата
Мультимедийно-интегративная	Связь музыки с видео, визуальными и пространственными компонентами	Переход к аудиовизуальной форме

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева А.А. Особенности музыкально-компьютерных технологий и их роль в современном музыкальном образовании // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 52. С. 163–169.
2. Горбунова И.Б., Мезенцева С.В. Музыкально-компьютерные технологии и новая концепция звукового пространства (к проблеме синестезии искусств) // Философия и культура. 2021. № 5 (85). – С. 138–142.
3. Горбунова И.Б., Панкова А.А. Современное музыкальное образование в культуре и межкультурной коммуникации: дистанционный формат // Национальные культуры в межкультурной коммуникации: сб. науч. ст. VI Междунар. науч.-практ. конф. Минск: Колорград, 2021. С. 14–28.
4. Горбунова И.Б., Рогозинский Г.Г. Систематизация музыкально-компьютерных технологий // Музыка и электроника. 2026. № 3. С. 4–25.
5. Горбунова И.Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда /И.Б. Горбунова// Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2004. – № 9. – С. 123–138.
6. Красильников И.М. Концепция электронного музыкального творчества как вида учебно-художественной деятельности // Педагогика искусства. 2015. № 2. С. 239–256.
7. Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество как вид учебно-художественной деятельности // Педагогика. 2013. № 1. С. 38–48.
8. Малащенко В.О., Антонова М.А., Князева Г.Л., Белоконь И.А. Применение виртуальных плагинов в практике клавишного электронного музыкального исполнительства // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2025. № 2. С. 352–360.
9. Мицкевич М.В. Музыкально-компьютерные технологии: опыт обращения к современным секвенсорам и проблемы написания музыки с использованием виртуальных VST-инструментов // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 6 (91). С. 356–359.
10. Мицкевич М.В. Технологии музыкального компьютера в творческой работе композитора: педагогический аспект // Философия образования и диалог поколений: сб. науч. тр. XXIX Междунар. конф. СПб.: СПбПУ Петра Великого, 2023. С. 434–438.
11. Панкова А.А. Роль компьютерного музыкального творчества в самоидентификации личности педагога-музыканта // Личность в культуре и образовании: материалы Всерос. науч.-практ. конф. 2018. № 6. С. 508–511.
12. Фильчаков С.И., Буторина Н.И. Музыкально-компьютерные технологии: трактовки понятия, проблемы, возможности // Наука. Информатизация. Технологии. Образование: материалы XIII Междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург: РГППУ, 2020. С. 701–713.

Ланина Светлана Юрьевна
кандидат физико-математических наук, доцент,
кафедра экономике, технологии и ИЗО
ФГБОУ ВО «Благовещенский государственный педагогический университет»
e-mail: swetl.lanina@yandex.ru

Lanina Svetlana Yu.
Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor,
Department of Economics, Technology, and Fine Arts
Blagoveshchensk State Pedagogical University

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОДХОДОВ АКТИВНОГО ОБУЧЕНИЯ МАТЕМАТИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ СТУДЕНТОВ ВУЗА

Аннотация. В статье исследуется проблема интегрирования активных методов обучения в процесс математической подготовки студентов организации высшего образования. Проведен теоретико-методический анализ таких методов активного обучения как: учебная дискуссия; игровые методы; групповые проекты. Особое внимание уделено особенностям применения рассматриваемых активных методов при изучении математических дисциплин. Описан алгоритм включения в учебную деятельность студентов активных методов. Представлены возможные варианты формулировок групповых проектов, варианты форматов организации учебной дискуссии, а также форм организации игры в рамках изучения математических дисциплин.

Ключевые слова: математика, математические дисциплины, активные методы обучения, игровые методы, дискуссионные методы, групповые проекты, студенты, организации высшего образования.

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ANALYSIS OF ACTIVE LEARNING APPROACHES TO MATHEMATICS DISCIPLINES FOR UNIVERSITY STUDENTS

Abstract. The article examines the issue of integrating active learning methods into the process of mathematical training for university students. A theoretical and methodological analysis is conducted of active learning methods such as classroom discussions, game-based methods, and group projects. Particular attention is paid to the specifics of applying these methods when studying mathematical disciplines. An algorithm for incorporating active learning methods into students' educational activities is described. Possible options for formulating group projects, formats for organizing classroom discussions, and game structures for use in mathematics courses are presented.

Keywords**:** mathematics, mathematical disciplines, active learning methods, game-based methods, discussion-based methods, group projects, students, higher education institutions.

Введение в проблему.

В системе современного образования, на всех ее уровнях, наблюдается фундаментальный сдвиг от пассивно-потребительской модели транслирования знаний, к субъект-субъектной модели с деятельностной технологией формирования компетенций. Осуществление такого перехода в рамках математических дисциплин связан с преодолением барьера восприятия математики как абстрактной, чисто теоретической и оторванной от практических знаний науки. Подходы, основывающиеся на репродуктивных методах, когда студенты заучивают доказательства теорем, осуществляют копирование

образцов решения примеров и задач, приводит к снижению познавательного интереса, повышению математической тревожности, и как следствие к снижению мотивации и успеваемости.

Активное обучение, теоретические основы которого были заложены в трудах Дж. Дьюри, Ж. Пиаже, Л.С. Выготского, а над методическим сопровождением, такого вида обучения, работали такие исследователи как Ч. Бонуэлл, ДЖ. Эйсон и др. выступает тем альтернативным вариантом, который позволит изменить формат деятельности студента с пассивного на деятельностный, который включает в себя генерацию, трансформацию и критическое осмысление.

Такие образом, целью статьи является проведение теоретико-методического анализа таких подходов активного обучения студентов, в рамках получения высшего образования, как: групповые проекты, учебные дискуссии, игровые методы, а также рассмотреть оказываемое ими влияние на мотивацию и успеваемость студентов.

Изложение основного материала статьи

В виду того, что математическое мышление требует от студентов достаточно высокого уровня абстрагирования, идеализирования и оперирование многоуровневыми логическими конструкциями, то математические понятия не могут быть просто перенесены из головы преподавателя в сознание студента. Они должны быть самостоятельно переосмыслены обучающимися в процессе определенной, целенаправленной деятельности.

В основы концепции активного обучения математики лежат три базовых психологических конструктора.

1. Теория поэтапного формирования умственных действий, созданная психологом, П. Я. Гальперин. Данная теория описывает, как внешние практические действия человека преобразуются во внутренние психологические процессы и интеллектуальные операции проходя через шесть последовательных шагов. Данные шаги позволяют формировать умственные действия от понимания смысла задачи, через ознакомления с правилами, схемами действия, а также переноса действий в речевой план (проговаривание вслух), к выполнению умственных действий.

2. Зона ближайшего развития описанная Л.С. Выготским. Взаимодействие с другими студентами в процессе работы над решением сложной математической задачей, позволяет обучающемуся преодолеть имеющиеся когнитивные дефициты, и совместно найти решение. В то время, как найти решение этой задачи самостоятельно студент не способен.

3. Теория самодетерминации, разработанная психологами Э. Деси и Р Райаном. Личностный рост и рост внутренней мотивации происходит через удовлетворение трех базовых врождённых потребностей: автономия (действовать по собственному выбору); компетентности (чувствовать свою эффективность, видеть свой рост) и связанности (чувствовать эмоциональную связь и надежные отношения с окружающими).

При организации образовательного процесса со студентами, рассмотренные конструкторы позволяют безошибочно осуществлять перенос теории в практику, преодолевать возникающие затруднения через сотрудничества, а также создавать безопасную и вдохновляющую среду для включения внутренней мотивации студентов к познавательному процессу.

В рамках данной работы проводился анализ трех методов, относящихся к активным методам обучения: групповые проекты; учебные дискуссии и игровые методы.

На основе различных экспертных оценок, рассматриваемых активных методов обучения, была построена диаграмма, для наглядного изображения сильных и слабых сторон каждого из рассматриваемых методов.

Рисунок 1 – сравнение методов активного обучения

Распределение баллов при построении диаграммы, базируется на методических исследованиях, экспертных оценках каждого из методов, полученных при анализе научно-методической, и психологи педагогической литературы.

Групповые проекты требуют от преподавателя вложения большого количества времени и сил необходимых на их подготовку, что обосновывает маленький балл за «легкость внедрения», в тоже время при глубоком погружении студентов в процессе работы над групповыми проектами, достигается максимальное количество баллов за «рост успеваемости».

Разработка учебной дискуссии не требуют долгой подготовки, это обосновывает максимальный бал за «легкость внедрения», но так как они больше направленны на обмен мнениями или аргументирования своей точки зрения на вопрос, то отработки каких-либо навыков и выработки умения не осуществляется, поэтому минимальное значение за «рост успеваемости».

Игровые методы, традиционно считаются лидерами в процессе вовлечения обучающихся в познавательный процесс, что обосновывает максимальное количество баллов за «развитие мотивации».

Остановимся, но более детальном рассмотрении, с методической точки зрения, каждого из рассматриваемых, в рамках данной работы, активных методов обучения.

1. Учебная дискуссия. Так как учебная дискуссия проводится при изучении математических дисциплин, в частности математики, то подразумевается математическая дискуссия. Такой формат взаимодействия между студентами с участием преподавателя, подразумевает организованный обмен мнений по поводу существующих путей решения какой-либо задачи или примера, а также о поиске нового доказательства теоремы или корректировки уже имеющегося доказательства [2].

Так как традиционно математика считается монологовой наукой, то интегрирование дискуссии в учебный процесс, требует корректировки формата проведения занятия [1]. Наиболее эффективным, при данной форме организации активного обучения, будет являться «перевёрнутый класс». Данный формат подразумевает, что студенты самостоятельно изучают, на кануне занятия теоретическую базу по определенной преподавателем теме: смотрят видео лекции; изучают конспекты (стендовые лекции) разработанные преподавателем или учебники), а в аудиторное время осуществляется

учебный диалог, дискуссии в рамках которых разбираются возникшие у студентов проблемы, спорные вопросы.

В качестве примеров, рассмотрим два варианта формата организации учебной дискуссии.

- «Ложное доказательство». Преподаватель в качестве материала для самостоятельного изучения, накануне аудиторного занятия, предлагает студентам ошибочное доказательство известной теоремы. Студентам необходимо внимательно изучить предложенное доказательство, найти в его содержании скрытые ошибки, некорректные переходы или применение математических правил с нарушением. В аудиторное время студенты аргументируют найденные ими ошибки и предлагают свой вариант доказательства.

- «Поиск альтернатив». Студентам необходимо рассмотреть решение одной сложной задачи или примера, с применением различных подходов (числовые методы; алгебраический подход; геометрический подход и другие возможные для этого примера подходы). Также, помимо найденных альтернатив решения одной задачи, требуется провести оценки из вычислительной сложности, затрат времени на это решение и его элегантность.

Интегрирование учебных дискуссий в образовательный процесс способствует развитию математической рефлексии, критического мышления. Студент, не просто воспроизводит алгоритм или использует формулы, он аргументирует свои действия и позицию на строгом математическом языке.

2. Групповые проекты. В математике проектная деятельность представляет собой самостоятельное исследование студентом или группой студентов, определенной комплексной проблемы, которая имеет прикладное значение или теоретическое значение.

При работе над групповым проектов, студенты проходят все этапы научно-исследовательской деятельности [3]: детальный разбора проблемы, лежащей в основе проекта, построение математической модели, работа с полученной математической моделью, получения результата или результатов, интерпретирование полученных результатов, верификация границ применимости модели.

Рассмотрим возможные варианты формулировок групповых проектов для студенческих групп.

- Используя теорию графов, разработать математическую модель оптимизации логистических потоков транспорта заданного населенного пункта.

- Применяя регрессионный анализ, провести статистический анализ и осуществить прогнозирование определенных экономических показателей [6].

- Используя фрактальные алгоритмы, осуществите графическое моделирование архитектурных объектов.

Включение в учебную деятельность студентов выполнение групповых проектов развивает у них исследовательские компетентности. Встречаясь с ситуацией неопределенности, когда задача не имеет единственного верного решения и работая с ней, у студентов развивается критическое мышление, креативность и творческие способности [5]. Тем не менее, необходимо четко осуществлять временной контроль, во время работы над проектом, а также принимать во внимание, что часть студентов группы могут уклоняться от активной работы над проектом.

3. Игровые методы. При организации обучения по математическим дисциплинам, игровые методы могут быть непосредственно использованы как дидактические игры, так и как сквозная геймефикация, по средствам внедрения механик PBL (Points, Badges, Leaderboards) или симуляторов.

Игровые методы в процессе обучения математики играют особую роль, они позволяют снизить математическую тревожность, страх перед «сухой» наукой [7]. Игровой азарт переключает внимание студентов, и вместо страха совершить какую-либо ошибку, они концентрируются на достижение победы.

Возможными вариантами форм организации игры в рамках изучения математических дисциплин, могут быть следующие.

- «Математические квесты». Студентам для осуществления перехода на следующий уровень, или следующую станцию необходимо решить дифференциальное уравнение, или найти экстремумы функции, или составить таблицу истинности, или расшифровать криптограмму и т.д.

- «Деловые симуляции». Такой формат работы подразумевает междисциплинарный подход, так как чисто математических симуляции не существует. В зависимости от профиля, на котором обучается студент, можно подобрать деловую симуляцию. Так, например, студентам экономических профилей можно предложить игры, имитирующие биржевые торги.

Из всех рассмотренных методов обучения, именно игровые методы обладают наивысшим краткосрочным и среднесрочных эффектов вовлеченности студентов в образовательный процесс. Так как, этот метод позволяет трансформировать внешние стимулы (получение оценочных баллов) во внутренний азарт преодоления интеллектуальных трудностей.

Для того, чтобы активные методы обучения включались в образовательный процесс изучения математических дисциплин студентами организации высшего образования не хаотично, и системно интегрировались, необходимо планомерно подходить к этому процессу [4]. Можно использовать следующий алгоритм интегрирования активных методов.

1. На диагностическом этапе, провести входной контроль с целью определения уровня математической подготовки студентов, а также выявление тех факторов, которые мотивируют студенческую группу учиться (мотивационный профиль академической группы).

2. На сценарном этапе, необходимо провести пошаговую детализацию учебного плана математической дисциплины. Выделить те темы, которые эффективно усваиваются через рассматриваемые активные методы, а также тех тем, которые требуют исключительно академическое изложение, с возможным включением диалоговых форм работы.

3. На этапе реализации, студентам необходимо четко выделить те рамки, в которых будет осуществляться взаимодействие: правила, тайминг. Важно спроектировать прозрачную и понятную студентам систему оценивания, выделить как будет оцениваться индивидуальный вклад каждого студента, групповой результат, а также критерии оценивания презентации и аргументации полученных результатов.

4. На рефлексивном этапе, происходит финальное обсуждение не только полученных студентом или группой студентов математических результатов, и обсуждение самого процесса познания. Преподаватель проводит рефлексию, помогая студентам осознать мыслительные стратегии, которые привели их к успеху.

Заключение.

Проведенный теоретико-методический анализ и научно-методическое осмысление процесса преподавания математических дисциплин в высшей позволяют сделать вывод, что в современных условиях интегрирование в образовательный процесс активных методов обучения являются не просто дидактическим дополнением традиционной системы, а становятся базовым условием осуществления качественной математической подготовки студентов организации высшего образования.

Рассмотренные активные методы: учебные дискуссии; групповые проекты и игровые методы обладают разнообразным развивающим потенциалом. Так игровые методы позволяют активизировать первичную вовлеченность, а также могут использоваться для отработки навыков. Учебные дискуссии способствуют формированию культуру математического мышления. Групповые проекты дают возможность интегрировать полученные математические знания в плоскость реальных задач.

Эффект от системного внедрения рассмотренных методов в образовательный будет выражаться в качественном изменении структуры мотивации студентов. Что будет способствовать обеспечению роста познавательной активности студентов, и как следствие – рост показателей академической успеваемости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, Т. В. Дискуссия как средство формирования мотивационной сферы студентов вуза / Т. В. Антонова // ЦИТИСЭ. – 2020. – № 4(26). – С. 234-249.
2. Дорохова, О. Е. Учебная дискуссия на занятиях по математике как метод активизации познавательной деятельности студентов / О. Е. Дорохова, О. В. Хонгорова // Современные проблемы науки и образования. – 2022. – № 6-1. – 97 с.
3. Ковальчук, М. А. Использование междисциплинарного подхода в изучении экономических дисциплин / М. А. Ковальчук, Г. Г. Губина // Теоретическая экономика. – 2025. – № 7(127). – С. 73-89.
4. Ланина, С. Ю. Интерактивные методы обучения высшей математики студентов экономического профиля / С. Ю. Ланина // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2021. – Т. 10, № 1(34). – С. 173-175.
5. Магомедов, Г. М. Потенциал творческой деятельности студентов в развитии их профессиональных навыков средствами активных методов обучения / Г. М. Магомедов, М. В. Гамзаева // Проблемы современного педагогического образования. – 2021. – № 70-3. – С. 42-45.
6. Никитина, Г. А. Роль групповых проектов при обучении студентов в высшей школе / Г. А. Никитина // Современное образование: традиции и инновации. – 2021. – № 1. – С. 49-52.
7. Поладова, В. В. Игровая технология как средство развития познавательной активности студентов на уроках математики в условиях вуза / В. В. Поладова // Гуманизация образования. – 2020. – № 1. – С. 100-118.

Мансурова Анна Петровна
кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры музыкального образования
факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: nauka-v-vuze@rambler.ru
Корина Вероника Станиславовна
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры музыкального образования
факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Федотова Вероника Алексеевна
магистрант кафедры музыкального образования
факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»,
учитель музыки
ГБОУ г. Москвы «Школа № 1296»

Mansurova Anna P.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Music Education, Faculty of Musical Art, Moscow State Institute of Culture
Korina Veronika S.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Music Education, Faculty of Musical Art, Moscow State Institute of Culture
Fedotova Veronika A.
Master's student at the Department of Music Education, Faculty of Musical Art
Moscow State Institute of Culture,
music teacher,
School No. 1296

ПРИОРИТЕТНЫЕ ЗАДАЧИ ПРОФОРИЕНТАЦИИ ШКОЛЬНИКОВ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Авторы статьи обращаются к проблеме поиска путей вовлечения современных школьников в профессиональный мир музыкального исполнительства, а также коррелирующую с ней проблему повышения вовлеченности представителей музыкальной культуры, образования и искусства в процессы профориентации современных детей и подростков в рамках их учебной, воспитательной и досуговой деятельности на базе общеобразовательных школ и учреждений дополнительного образования. Рассматривая ключевые цели, возможности и организационные вопросы профориентационной работы в отечественной системе образования в хронологическом аспекте и с точки зрения современных педагогических задач и актуальных социальных вызовов, авторы очерчивают концепты, ресурсы и инструменты, обладающие профессионально-мотивирующим потенциалом.

Ключевые слова: профориентация, школьники, общее образование, дополнительное музыкальное образование, музыкальная культура, музыкальное искусство, творчество, психолого-педагогическое сопровождение, наставничество.

PRIORITY TASKS OF SCHOOL STUDENTS' VOCATIONAL GUIDANCE IN THE FIELD OF MUSIC EDUCATION, CULTURE AND PERFORMING ARTS

Abstract. The authors of the article address the problem of finding ways to engage modern schoolchildren in the professional world of musical performance, as well as the related problem of increasing the involvement of representatives of musical culture, education, and art in the career guidance processes for modern children and adolescents within the framework of their academic, upbringing, and leisure activities at general education schools and institutions of additional education. Examining the key goals, opportunities, and organizational issues of career guidance work in the domestic education system from a chronological perspective and from the standpoint of modern pedagogical tasks and current social challenges, the authors outline concepts, resources, and tools that have professionally motivating potential.

Keywords: career guidance, schoolchildren, general education, additional music education, musical culture, musical art, creativity, psychological and pedagogical support, mentoring

В современной российской педагогике и психологии, обеспечивающей теоретико-методологическую, методическую и коммуникативно-организационную оснащенность системы общего образования, пристальное научно-исследовательское внимание уделяется вопросам планирования, проектирования и реализации профориентационной работы со школьниками, направленной на просвещение, ознакомление и вовлечение современных детей и подростков в творческую и креативную созидательную деятельность различных форм и видов в областях, обладающих непреходящей общечеловеческой ценностью, гуманитарно-эстетической значимостью, метапредметным личностно-развивающим потенциалом.

К таким областям, с ярко выраженными креативно-творческими возможностями, социально-аксиологическим потенциалом, психолого-педагогическими функциями и полидисциплинарным спектром, относятся все направления эстетической деятельности, реализуемой в современной отечественной системе образования (общего и дополнительного) в рамках художественно-творческих и, в том числе музыкальных, учебно-воспитательных направлений интеллектуально-теоретического и практико-прикладного содержания [1; 2].

Изучение нормативно-правовой базы современного отечественного основного общего, дополнительного предпрофессионального или дополнительного общеразвивающего образования, посредством которой в настоящее время регулируются методическая, технологическая, организационно-коммуникативная педагогическая деятельность в области профориентации школьников, показывает, что функционально-целевые и дидактические предметно-содержательные компоненты учебно-воспитательных процессов в области музыкальной культуры и исполнительского искусства, организуемых в настоящее время в государственных российских учебных заведениях общего и дополнительного образования для контингента школьников детского и подросткового возраста, довольно четко очерчены и зафиксированы в концепциях, программах и планах различных типов и уровней, разработанных коллективами учреждений с учетом обновленных федеральных государственных образовательных стандартов [3].

Сопоставляя и анализируя социально-приоритетные общеаксиологические метапредметные цели и задачи большинства современных моделей, концепций и систем профориентационной работы со школьниками в государственных образовательных учреждениях [4], а также релевантные им, доступные, широко распространенные и, в том числе, неочевидные, до сих пор мало используемые на эмпирическом практико-прикладном уровне виды, формы и технологии педагогического взаимодействия и социокультурной коммуникации посредством художественно-творческой деятельности (ее процессов и

результатов) [5; 6], можно обнаружить их адекватность природе эстетической деятельности и художественному творчеству как феноменам человеческой жизнедеятельности, а также полное соответствие всем действующим нормативно-правовым документам, регулирующим общепедагогическое, профильно-профессиональное и социокультурно-просветительское взаимодействие со школьниками в современном пространстве российского образования на упомянутых выше уровнях и профильных направлениях.

Так, например, в ходе моделирования созвучного потребностям и вызовам социокультурной действительности процесса профориентационной работы с современными школьниками в области музыкальной культуры и искусства и выработки универсальных стратегий органичного встраивания данной модели в структуру и содержание основной деятельности всех школ (общеобразовательных, музыкальных, детских школ искусств) заслуживают внимания широко распространенные и динамично развивающиеся сегодня виды инновационной внеклассной и внешкольной воспитательной работы в формате социально-культурных (просветительских, научно-исследовательских, творческих, воспитательных, игровых досуговых) проектов, реализуемых российскими педагогами в непосредственном интерактивном взаимодействии с обучающимися и воспитанниками [7; 8].

Все вышесказанное подтверждает мониторинг информационных ресурсов, а также методической и иной рабочей документации, на основе которой осуществляется воспитательная деятельность в российских учреждениях общего и дополнительного образования. В ходе проведенного длительного наблюдения (3,5 календарных года) за состоянием и динамикой профориентационной деятельности педагогических коллективов российских общеобразовательных школ, музыкальных школ, а также детских школ искусств были обнаружены стабильные положительные изменения во временном объеме профориентационных активностей, а также в расширении предметно-профильного и функционально-целевого контента совместной деятельности педагогов и обучающихся.

В контексте рассматриваемой в нашем исследовании области профориентационной деятельности – музыкального образования, культуры и исполнительского искусства – следует также отметить увеличивающееся число мультидисциплинарных программ, проектов и отдельных мероприятий, проявляющих интегративный гуманитарно-эстетический и полихудожественный характер. Очевидно, что это взаимосвязано с общими социально-культурными и социально-экономическими тенденциями в сфере общего, профессионального и дополнительного образования, характеризующимися объединением креативного потенциала различных видов искусства и художественного творчества, созидательных возможностей человеческого интеллекта, воображения и инновационных информационно-компьютерных технологий.

Контент-анализ релевантной научной, методической, учебной и инструктивной литературы расширенного профильного спектра подтверждает полученные эмпирические данные о динамичном прогрессивном трансформационном развитии профориентационных направлений деятельности общеобразовательных учреждений, реализуемых в сотрудничестве с учебными заведениями начального профессионального и среднего специального образования.

Закрепившееся в конце 70-х гг. XX века разделение на основные виды профориентации школьников в соответствии с предметной направленностью рассматриваемых социально значимых профессий [9] и сосредоточение внимания на встраивании в коллективные (государственные) трудовые системы с четкой регламентацией выполняемых трудовых функций и стандартизированных результатов «продержалось» до эпохи кардинальной трансформации концептуальных смыслов общего и дополнительного образования, сопровождавшейся введением в начале XXI века новых

образовательных стандартов. К этому времени в общественной жизни, в социально-культурной и тесно связанной с ней социально-экономической сферах произошли позитивные изменения в сторону интеграции усилий представителей интеллектуальных, творческих, технических и технологических профессий, ранее разобщенных на теоретическом и практическом уровнях [8].

Таким образом, не только на дидактическом и эмпирическом прикладном, но и на общеметодологическом понятийно-концептуальном уровне произошел трансформационный переход от упрощенного представления о профориентации, рассматривавшейся ранее лишь как организация выбора из заранее определенного и утвержденного на государственном уровне перечня профессий конкретной квалификации и соответствующей области знаний к расширенному спектру возможностей профессионально-личностной реализации, опирающемуся на практически безграничные варианты синтеза наук, художественных практик и современных технологий [4; 9]. В результате трансформации доминировавшей десятилетия назад парадигмы профориентационной педагогической деятельности и произошедших, соответствующих новым тенденциям, концептуальных и структурно-функциональных изменений, с учетом общественного признания центральной роли успешной профессиональной карьеры в достижении высокого уровня личной и социальной жизни, такой выбор предлагает обучающимся широкий простор для проявления интеллектуальной и креативной гибкости, развития индивидуальных способностей, раскрытия латентных талантов, так как эффективная профориентация выходит за рамки простого указания узкопрофильного пути и помогает новым поколениям школьников открыть для себя новые увлечения, напрямую влияя на качество их жизни и чувство удовлетворения от достигнутых результатов.

В то же время, несмотря на то, что ключевым условием успешного достижения карьерной автономии является осознание собственных возможностей, видение своего аутентичного комплекса «сильных» качеств характера, свойств личности, интеллектуальных ресурсов и практических навыков, включая потребности, предпочтения и интересы, важно понимать всю ответственность, которая по-прежнему сопутствует процессу профессионального выбора. Именно на данном аспекте профориентационной деятельности делают акцент многие современные ученые, развивающие инновационные идеи в отечественном профессиональном образовании. Так, профессор Е. Ю. Пряжникова в статье «К вопросу об истории развития профориентации и профессионального самоопределения» поднимает острый проблемный вопрос о том, что «готовность взять ответственность за собственное будущее присуща далеко не каждому» [10]. И, как показывают многочисленные психолого-педагогические и социологические исследования, подобная тенденция распространена не только среди подростков, но и среди значительной части взрослого населения: официальные данные свидетельствуют в целом о высоком уровне неудовлетворенности работой среди экономически активного населения [10]. В каждой организации встречаются люди, «застрявшие» на неподходящей работе, не имеющие возможности и желания развиваться в конкретном учреждении или же в целом в выбранной профессии, постоянно жалующиеся на отсутствие мотивации, интереса, целей и перспектив, что негативно сказывается на ментально-эмоциональном самочувствии и психосоциальном здоровье. Однако, как выясняется в ходе эмпирических исследований (индивидуальных и групповых бесед, устных опросов, анкетирований) очень часто ни зарплата, ни рабочая среда не являются факторами, провоцирующими недовольство и другие негативные ментально-эмоциональные состояния и деструктивные внутренние и внешние поведенческие паттерны. И многие исследователи в итоге приходят к предположению, что, возможно, настоящая причина кроется в том, что в детстве или подростковом возрасте такие люди всерьез не задумывались над вопросом, кем стать,

какую профессиональную область выбрать для долгосрочного изучения, в какой профессии хочется развиваться.

Анализ и обобщение результатов социологических, психологических, биографических исследований, в которых излагаются пути профессионального становления известных личностей, раскрываются причины, условия и факторы, способствовавшие сделанному самостоятельно или принятому под влиянием обстоятельств выбору сферы деятельности, позволяют выделить доминирующие в любом обществе тенденции, которые вполне можно назвать общечеловеческими паттернами выбора профессии представителями новых поколений, паттернами, которые представляются практически не обусловленными локальными культурными и географическими факторами:

- паттерн «династия» (следование родовым либо семейным традициям, которое в различных условиях может происходить у последующих представителей рода: а) осознанно, с готовностью и желанием; б) неосознанно, но с готовностью; в) неосознанно, но без желания; г) без желания, против собственной воли и под давлением);

- паттерн «мода», обусловленный внешними социально-экономическими либо социально-политическими факторами, в большинстве случаев первичными по отношению к социокультурным, направляющими внимание на уровне крупных социальных коллективов (доминирование экономических секторов, государственных идеологических моделей и т. д.);

- паттерн «индивидуальная воля родителей», раскрывающийся в успешных кейсах семейных историй, где родители (оба или один, чаще всего, мать), обнаруживая на ранней стадии развития у своего ребенка явные склонности, задатки, яркие способности или выдающиеся таланты, посвящали все свое свободное время и в целом многие годы своей жизни, отказываясь от собственной карьеры, обеспечению условий для беспрепятственного продвижения своего одаренного ребенка по профессиональному пути; также данный паттерн характерен и для психологически деструктивных детско-родительских отношений, в которых планы и интересы родителей доминировали или же полностью подавляли свободу воли личности ребенка, например, в условиях взросления в нарциссической семье (феномен «tiger mother»);

- паттерн «свобода воли ребенка», которому присущи также различные пути реализации в современном социуме. Среди педагогически одобряемых и психологически приветствуемых наиболее положительным и благоприятным является раскрытие личных способностей, склонностей, интересов, имеющих возможность перерасти в профессионально-ориентированные интеллектуальные и творческие созидательные потребности, в условиях создания с раннего детства «насыщенной развивающей среды». В случае же отсутствия специально создаваемых условий для всестороннего развития и выявления задаткой, склонностей, интересов и способностей (объективная безнадзорность и отсутствие материальной поддержки учебных и досуговых интересов ребенка, дефицитарность помощи и поддержки на уровне семейной межличностной коммуникации и др.) реализация паттерна «свобода воли ребенка» происходит зачастую хаотично, без системных воспитательных мер, без структурированного профессионального педагогического вмешательства, поддержки и сопровождения на выбранной траектории личностного становления;

- паттерн «за компанию», обусловленный социальной природой человека и стремлением в определенные периоды жизни к слиянию с идентичными социальными группами по возрастным, гендерным и иным, индивидуальным биосоциальным характеристикам.

Анализ причин, запускающих перечисленные поведенческие паттерны, а также последствий осознанного и неосознанного, добровольного или вынужденного следования

паттернам, приводит к выводу, что посредством профориентации как комплексной системы психолого-педагогических инструментов можно избежать многих проблем профессионального и социального характера, имеющих не только деструктивные индивидуальные и межличностные результаты, но и негативный экономический эффект в более крупных размерах, в масштабе социально-психологического здоровья, качества психоэмоциональной и духовной жизни всего общества, многочисленных представителей целых отраслей, попавших в различные эпохи под тенденции моды или, наоборот, «страдающих» от нехватки социального внимания и уважения, и также жителей определенных геоэтнических регионов с сохраняющимися в ментально-культурном поле локального социума ригидными традициями и обычаями, не адаптированными к кардинально изменившемуся за последние десятилетия образу жизни человечества, препятствующими грамотному, свободному и осознанному раскрытию и развитию молодыми поколениями своих профессиональных интересов и способностей, проявлению смелости и интереса осваивать абсолютно новые виды и формы творческой самореализации, несвойственные для профессиональных и досуговых моделей семейно-родовых систем. И в первую очередь это касается сферы музыкального искусства, во всем ее современном многообразии направлений, стилей, жанров, форм, видов, вовлечение в которые в раннем возрасте позволит не упустить самый благоприятный период формирования так называемой «базы» навыков, психических компонентов (способностей и др.) и социально значимых личностных конструктов, создающих наиболее благоприятные перспективы для свободного и всестороннего раскрытия всех возможностей, предоставляемых современной культурой.

Высказанную позицию о важной социально-личностной, социально-экономической и социально-культурной сущности, возможностях профориентации, а также первостепенной роли грамотного педагогического (в условиях интеграции всех гуманитарных наук – психолого-педагогического) сопровождения подтверждают современные научные исследования, проведенные в междисциплинарном пространстве педагогических, психологических, культурологических и других антропологических направлений. Так, известный отечественный специалист в области профессионального консультирования профессор А. П. Чернявская в ходе многолетних исследований достигла глубоких научно-практических результатов в решении проблемы психолого-педагогического сопровождения личности на пути профессионального самоопределения, очерчивая, в том числе, роль наставничества в этом процессе. Обобщив и проанализировав ряд различных современных теоретических подходов к проблеме профессионального самоопределния, ученый обосновала роль наставничества в данном процессе как практического инструмента формирования профессиональной зрелости, которую предложено диагностировать и оценивать по следующим критериям: автономность, информированность, умение принимать решения, способность к планированию и эмоциональная включенность [11]. Опираясь на совокупность классических и современных психологических теорий профессионального выбора, в сопоставлении с перечисленными выше пятью критериями, становится возможным осуществлять анализ «профессиональной зрелости» обучающихся учреждений дополнительного и среднего специального образования [11]. Что же касается профориентационных мер в рамках работы с детьми и подростками на базе общеобразовательной школы, то данные критерии видятся универсальными для прогнозирования педагогической эффективности процессов планирования, проектирования, моделирования и организации этапов, видов и форм профориентационной деятельности и промежуточных результатов взаимодействия учителя и школьников в пространстве музыкальной культуры и исполнительских искусств.

Профориентация – это гораздо больше, чем просто выбор узкой специальности, освоения квалификации или алгоритм достижения конкретной должности. Это путь самопознания, исследование индивидуальных возможностей, врожденных задатков, природных склонностей и способностей, уникального комплекса психофизиологических и психосоциальных характеристик конкретной личности. Эффективная профориентация и институт наставничества помогают человеку открыть свои увлечения, напрямую влияя на качество жизни и чувство удовлетворения.

Нельзя также не согласиться с А. П. Чернявской, что саму деятельность профориентации и межличностное взаимодействие всех ее участников не следует сводить к одномоментному выбору специальности, а целесообразней воспринимать как длительный процесс самопознания, в котором важнейшую роль играет наставник, помогающий человеку выявить и осознать свою «Я-концепцию» и принять ответственность за свое будущее [12]. И в случае с искусством и творчеством данная педагогическая метазадача обретает практически ничем не ограниченное пространство смыслов, образов и сюжетов для исследования своего внутреннего мира и экспериментов в выборе поведенческих моделей, в том числе музыкально-исполнительского содержания [13].

Такой многоаспектный целостный подход, подразумевающий активное и многообразное включение в профориентационный процесс всестороннего изучения всего многоликого мира музыкального искусства и культуры в контексте современных видов профессиональной деятельности [14], позволяет людям становиться высокообразованными и культурными, лучше понимать свой потенциал и свои потребности в рамках социальной среды [15], формироваться востребованными экспертами и учиться всесторонне проявляться, непрерывно развивая и демонстрируя свои знания, навыки, способности, личностные качества, умения и творческие таланты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Майковская Л. С. Методологические основания и векторы стратегий в современном художественном образовании / Л. С. Майковская, А. П. Мансурова, В. С. Корина // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2024. – № 9. – С. 11-20.
2. Черватюк П. А. Мультиквалификационные возможности дополнительного музыкального инструмента в системе подготовки музыкантов-педагогов / П. А. Черватюк, А. П. Мансурова // Искусство и образование. – 2017. – № 6 (110). – С. 115-120.
3. Тельканова Г. А. Внедрение технологий системно-деятельностного обучения на уроках музыки как основа реализации ФГОС // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2013. – №5. – С. 355-362.
4. Синельникова Н. А. Профориентация школьников в России // Цифровая наука. 2020. №1. –С. 23-28.
5. Климай Е. В. Проектирование урока музыки: традиции и перспективы: учебное пособие. – М.: МГИК, 2022. – 104 с.
6. Климай Е. В. Стилевые особенности исполнения фортепианной музыки композиторов-импрессионистов // Национальная Ассоциация Ученых. – 2015. – № 3-7 (8). – С. 87-91.
7. Гимельштейн Е. А. Геймификация в профориентации школьников / Е. А. Гимельштейн, Д. Ф. Годван // Бизнес-образование в экономике знаний. – 2020. – № 1 (15). – С. 12-14.

8. Майковская Л. С. Новые реалии цифровизации музыкального образования / Л. С. Майковская, А. П. Мансурова, В. С. Корина // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2020. – № 18. – С. 9-15.
9. Тарлавский В. И. Становление и развитие профессиональной ориентации: обзор отечественного опыта / В. И. Тарлавский, Е. А. Цуканов // Перспективы науки и образования. – 2014. – №2 (8). – С. 63-69.
10. Пряжникова Е. Ю. К вопросу об истории развития профориентации и профессионального самоопределения // Вопросы образования. – 2006. – № 3. – С. 224-231.
11. Харавинина Л. Н. Наставничество как ресурс профессионального развития педагога / Л. Н. Харавинина, А. П. Чернявская // Ярославский педагогический вестник. – 2024. – № 2 (137). – С. 82-90.
12. Акисов В. Р. К проблеме гендерных различий детей младшего школьного возраста как важнейшего этапа онтогенеза / В. Р. Акисов, Д. И. Гемаддиев // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2020. – № 17. – С. 377-385.
13. Патрушева Е. В. Вокалотерапия в процессе эстрадного исполнительства как средство здоровьесбережения предпринимателей / Е. В. Патрушева, С. А. Коновалова // Исторические аспекты и современные тенденции музыкального образования: Сборник научных трудов / Отв. Ред. Л. В. Матвеева. – Екатеринбург: [б.и.], 2020. – С. 73-79.
14. Коновалова С. А. Проектная деятельность как самореализация студентов в условиях высшего образования / С. А. Коновалова, В. И. Буренина // Цифровые технологии в инженерном образовании: новые тренды и опыт внедрения: Сборник трудов Международного форума, Москва, 28–29 ноября 2019 года. – М.: МГТУ имени Н. Э. Баумана (национальный исследовательский университет), 2020. – С. 401-404.
15. Гемаддиев Д. И. Специфика современных педагогических исследований в сфере обучения эстрадно-джазовому вокалу: философско-культурологический аспект // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2023. – № 8. – С. 245-250.

Иванцов Александр Александрович
кандидат социологических наук,
доцент, директор
Институт индустрии туризма и гостеприимства,
доцент кафедры туризма
ГАОУ ВО г. Москвы «Московский государственный университет спорта и туризма»
e-mail: ivantsov.alexander.msu@mail.ru

Ivantsov Alexander A.
Candidate of Sociological Sciences,
Associate Professor, Director
Institute of Tourism and Hospitality Industry,
Associate Professor at the Department of Tourism
Moscow State University of Sport and Tourism

КОМПЕТЕНТНОСТЬ В СФЕРЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩЕЕ ЯДРО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ ИНДУСТРИИ ТУРИЗМА

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена трансформацией туризма в одну из наиболее интенсивных сфер межкультурного взаимодействия, в рамках которого профессиональная успешность определяется не только владением технологиями сервиса, знанием туристских ресурсов и управленческих процедур, но и способностью специалиста вступать в продуктивный, этически корректный и культурно чувствительный диалог с представителями различных национальных, религиозных, языковых и поведенческих традиций. В статье обосновывается тезис о том, что межкультурная коммуникативная компетентность выступает не одним из множества профессиональных качеств специалиста индустрии туризма, а системообразующим ядром его профессиональной социализации. Проблема исследования определяется противоречием между ростом мультикультурности сервисной среды – с одной стороны, и сохраняющейся знаниево-ориентированной, нередко и моноязыковой моделью подготовки кадров в системе высшего образования – с другой. Цель работы состоит в теоретическом обосновании и эмпирической верификации структурно-функциональной модели, в которой межкультурные компетенции рассматриваются как интегрирующий механизм вхождения будущего специалиста в профессиональное сообщество. Методологической рамкой исследования послужил синтез компетентностного, системного, культурологического, деятельностного, аксиологического подходов. В статье представлены результаты эмпирического исследования уровня сформированности межкультурной компетентности у студентов профильных вузов.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, индустрия туризма, профессиональная социализация, межкультурная компетентность, компетентностный подход, высшее образование.

INTERCULTURAL COMMUNICATION COMPETENCE AS THE CORE ELEMENT OF PROFESSIONAL SOCIALIZATION FOR FUTURE TOURISM INDUSTRY SPECIALISTS

Abstract. The relevance of this study stems from the transformation of tourism into a key arena for intense intercultural interaction. In this context, professional success depends not only on mastering service technologies and possessing knowledge of tourism resources and management procedures but also on a specialist's ability to engage in productive, ethically sound,

and culturally sensitive dialogue with individuals from diverse national, religious, linguistic, and behavioral backgrounds. The article argues that intercultural communicative competence is not merely one of many professional attributes for tourism industry specialists but serves as the core element of their professional socialization. The research addresses the contradiction between the increasingly multicultural nature of the service environment and the persistence of knowledge-oriented–and often monolingual–training models within higher education. The study aims to provide a theoretical rationale for and empirical verification of a structural-functional model in which intercultural competencies act as an integrating mechanism for the entry of future specialists into the professional community. The research methodology synthesizes competence-based, systemic, culturological, activity-based, and axiological approaches. The article presents the results of an empirical study assessing the level of intercultural competence among students at specialized higher education institutions.

Keywords: intercultural communication, tourism industry, professional socialization, intercultural competence, competence-based approach, higher education.

Введение в проблему

Современный этап развития мировой экономики характеризуется высокой степенью турбулентности, социокультурной динамики и интенсификации международных контактов. Индустрия туризма, будучи по своей природе трансграничной и антропоцентрированной сферой, острее других секторов реагирует на глобализационные и геополитические вызовы. Профессиональная деятельность в туризме разворачивается в пространстве перманентного полилога культур, в рамках которого ключевым фактором конкурентоспособности турбизнеса и устойчивого развития дестинаций становится качество человеческого капитала (специалистов туриндустрии).

Иногда профессиональная социализация (далее – ПС) будущих специалистов сферы туризма сводится к освоению операционных алгоритмов (бронирование, логистика, менеджмент и др.) в ущерб глубинному развитию личностных качеств, необходимых для успешной навигации в поликультурной среде. Недостаточный уровень межкультурной компетентности (далее – МКК) ведёт к коммуникативным сбоям, деструктивным конфликтам, снижению качества сервиса и, как следствие, к профессиональной дезадаптации молодых специалистов. В связи с этим возникает объективная необходимость переосмысления архитектоники ПС выпускников вузов туристского профиля, в которой связующим и смыслообразующим стержнем (ядром) должна стать МКК.

Индустрия туризма и гостеприимства принадлежит к числу отраслей, в которых межкультурный контакт составляет не периферию, а само существо профессиональной деятельности специалистов. По данным Всемирной туристской организации (UNWTO), даже с учётом постпандемийного спада число международных туристических прибытий вновь приближается к докризисным 1,4 млрд в год, а трансграничный характер отрасли делает мультикультурную среду её естественным «рабочим пространством» специалистов туриндустрии [2; 13].

Анализ практики профподготовки в вузах будущих специалистов сферы туризма позволил выявить следующее противоречие, определяющее проблемное поле статьи: между объективной центральностью межкультурного взаимодействия в структуре профессиональной деятельности специалиста туриндустрии и несистемным положением межкультурной подготовки в архитектуре профессионально-образовательных программ вуза. Следствием этого противоречия становится феномен, который обозначим как «незавершённая профессиональная социализация»: выпускник вуза владеет операционально-технологическими навыками (бронирование, размещение, менеджмент туров и др.), но оказывается не готов к ценностно-смысловому и поведенческому

вхождению в профессиональное сообщество, ориентированное на сервис для представителей разных культур.

Проблема исследования формулируется в виде вопроса: является ли МКК лишь одной из частных профессиональных компетенций специалиста туриндустрии или же она выполняет функцию системообразующего ядра, вокруг которого выстраивается вся его профессиональная социализация?

Мы исходим из гипотезы, что МКК обладает интегрирующим, ядрообразующим статусом: она не «прибавляется» к профессионализму специалиста туриндустрии, а пронизывает и связывает его когнитивный, ценностно-смысловой и деятельностный уровни, обеспечивая переход от формального освоения профессии к становлению подлинной субъектности профессиональной деятельности.

Цель статьи: теоретически обосновать и эмпирически верифицировать положение о МКК как системообразующем ядре ПС будущих специалистов индустрии туризма, а также разработать структурно-функциональную модель её (МКК) формирования в условиях высшей школы.

В статье обосновывается положение о том, что МКК выступает интегративным основанием, связывающим профессиональные знания, ценностные установки, коммуникативные стратегии, эмоциональную устойчивость, сервисную этику и способность к адаптации в условиях культурной неопределённости.

Профессиональная социализация предполагает не только освоение профессиональных знаний и навыков, но и принятие ценностей профессии, формирование профессиональной идентичности, усвоение норм профессионального поведения, развитие ответственности и способности к включению в профессиональное сообщество. Для индустрии туризма таким ценностным основанием является гостеприимство, понимаемое не как набор сервисных процедур, а как культура уважительного взаимодействия с человеком, принадлежащим к иному социальному и культурному опыту.

Краткий обзор исследований (литературы)

Проблематика межкультурной коммуникации получила широкое развитие во второй половине XX века в связи с интенсификацией международных контактов, миграционных процессов, глобализации образования, бизнеса и туризма. Родоначальником систематической разработки проблематики межкультурной коммуникации принято считать E. Hall (Э. Холла), который сформулировал тезис «культура – это коммуникация, а коммуникация – это культура» [25, с. 38] и показал, что культура определяет не только содержание высказываний, но и способы восприятия времени, пространства, контекста, дистанции и невербального поведения. Дальнейшее развитие концепта вязано с работами G. Hofstede (Г. Хофстеде), чья модель культурных измерений (дистанция власти, индивидуализм/коллективизм, маскулинность/феминность, избегание неопределённости, долгосрочная ориентация) до сих пор служит рабочим инструментом анализа сервисных взаимодействий [28].

В работах M. Hammer, F. Trompenaars, C. Hampden-Turner и других исследователей межкультурное взаимодействие рассматривается как сложный процесс согласования различных ценностных систем, коммуникативных норм и моделей социального поведения [27; 31]. Для индустрии туризма это особенно важно, поскольку здесь культурное различие проявляется не абстрактно, а в конкретных ситуациях: заселение в отель, разрешение жалобы, экскурсионное сопровождение, питание, религиозные практики, вопросы безопасности, персонального пространства и допустимых форм общения.

Собственно понятие МКК получило развёрнутую операционализацию в трудах M. Byram (М. Байрама), предложившего модель МКК, которая включает следующие составляющие: знания; установки; умения интерпретации; умения взаимодействия;

критическое культурное осознание [20]; и D. Deardorff (Д. Дирдорфф), чья «пирамидальная» и «процессуальная» модели МКК стали в 2000-е годы фактическим методологическим стандартом (важнейшим достоинством данного подхода является понимание МКК не как статичного набора знаний и навыков, а как развивающейся способности личности к взаимодействию в ситуациях культурного различия) [22].

Существенный вклад внесла модель развития «межкультурной чувствительности» M. Bennett (М. Беннетта), описывающая переход личности от «этноцентрической стадии (защита, минимизация; собственная культура воспринимается как универсальная норма)» к «этнорелятивной (принятие, интеграция; человек способен адаптировать своё поведение к иному культурному контексту)» [16; 17].

Специфика МКК в индустрии туризма и гостеприимства активно обсуждается в современной зарубежной периодике. Прикладные исследования МКК применительно к сфере туризма акцентируют, что качество сервиса в мультикультурной среде определяется не столько технической безупречностью, сколько способностью персонала к культурной эмпатии и «эмоциональному труду (emotional labour, по A. Hochschild/A. Хохшильд)» [10; 12; 26].

В работах M. Alsaggaf, N. Makovetska, A. Zehrer показано, что удовлетворённость туристов напрямую коррелирует со способностью персонала распознавать культурные коды и культурно-специфические триггеры гостей. Авторы подчёркивают, что «культурная дистанция» между хозяевами (hosts) и гостями (guests) может выступать как фактором взаимного обогащения, так и источником глубокого психологического дискомфорта [13; 15; 32]. В зарубежной научной литературе устойчиво фиксируется связь МКК персонала с показателями удовлетворённости гостей, лояльности и повторных обращений.

Отдельное направление составляют исследования «культурного интеллекта; cultural intelligence (CQ)» в модели П. Эрли и С. Анга (P. Earley & S. Ang,), в которой выделяются его метакогнитивный, когнитивный, мотивационный и поведенческий компоненты [14; 23]. Концепция «культурного интеллекта» акцентирует способность человека эффективно функционировать в культурно разнообразных ситуациях. Заметим, что «культурный интеллект» целесообразно рассматривать как один из ресурсов межкультурной компетентности, а не как её полный эквивалент [1; 3; 11].

Феномен ПС является предметом междисциплинарного анализа на стыке социологии, психологии и педагогики. Категория «профессиональной социализации (ПС)» восходит к социологической традиции (Э. Дюркгейм, Т. Парсонс, Р. Мертон и др.) и трактуется как процесс усвоения индивидом профессиональных знаний, норм, ценностей и ролей, обеспечивающий его вхождение в профессиональное сообщество и формирование профессиональной идентичности. В современных исследованиях акцент сущности ПС смещается с пассивной адаптации специалиста к условиям труда на субъектную позицию личности, её способность активно преобразовывать профессиональную среду [6; 7].

В педагогической психологии (Э.Ф. Зеер, Э.Э. Сыманюк и др.) ПС рассматривается в единстве адаптационного, идентификационного и ценностного компонентов. Ключевой тезис современных работ: ПС не сводится к профессиональному обучению – она предполагает интериоризацию ценностно-смысловых оснований профессии [9].

В отечественной научной школе ПС специалистов по туризму рассматривается через призму формирования готовности к поликультурному взаимодействию [4; 8].

ПС будущего специалиста индустрии туризма понимается в статье как процесс усвоения им норм, ценностей, ролей и моделей поведения профессионального сообщества, в котором межкультурное взаимодействие является не эпизодическим, а постоянным условием труда. Для индустрии туризма ПС имеет особую специфику. Будущий специалист социализируется не просто в сфере услуг, а в сфере межкультурного посредничества,

поэтому он должен принять профессиональную роль человека, который обеспечивает встречу культур, снижает риски непонимания, создаёт атмосферу безопасности, доверия и уважения. В этом смысле ПС специалиста туризма имеет выраженное коммуникативное и культурно-этическое измерение [24].

Однако, несмотря на обилие публикаций, ощущается дефицит комплексных исследований, которые связывали бы динамику ПС на этапе вузовского обучения с целенаправленным развитием МКК как её инвариантного ядра.

Проведённый обзор научный литературы позволяет выявить ряд лакун. Во-первых, МКК специалиста туриндустрии и его ПС в большинстве работ изучаются параллельно, без установления функциональной связи между ними. Во-вторых, применительно к туристическому образованию в раскрытии сущности МКК преобладают либо сугубо лингводидактические трактовки (сведение проблемы к обучению иностранному языку), либо менеджериальные (рассмотрение МКК как HR-ресурса), при дефиците целостного педагогического взгляда. В-третьих, недостаточно эмпирически подтверждён тезис о ядрообразующем, а не аддитивном статусе МКК. Именно эти лакуны определяют научную новизну настоящего исследования.

Методология и методы исследования

Исследование выстроено на пересечении следующих взаимодополняющих подходов:

- компетентностного (задаёт логику описания результата высшего образования в терминах интегральных способностей выпускника вуза эффективно действовать в реальных профессиональных ситуациях, а не в терминах суммы знаний; ориентировал на выявление конкретных дескрипторов/показателей, определяющих готовность выпускника вуза к эффективной работе в межкультурной профессиональной среде);

- системного (позволил рассмотреть ПС как целостную многоуровневую систему, а МКК – как её интегральное ядро, связывающее когнитивные, аксиологические и праксиологические компоненты личности молодого специалиста туриндустрии);

- личностно-ориентированного (обусловил рассмотрение студента как активного субъекта межкультурного взаимодействия, чьё профессиональное становление происходит в процессе решения квазипрофессиональных коммуникативных задач)

- культурологического (обеспечил понимание культуры как динамической системы смыслов и практик, а не как набора неизменных национальных характеристик; позволяет трактовать межкультурную коммуникацию как диалог культур в традиции М.М. Бахтина и В.С. Библера; даёт возможность рассматривать туризм как пространство встречи разных культур, а профессиональную деятельность специалиста туриндустрии – как форму культурного посредничества, в который он является субъектом межкультурного диалога);

- деятельностного (обосновывает формирование МКК в контексте квазипрофессиональной деятельности в период обучения в вузе и интериоризации социокультурных, профессионально-этических норм; подчеркивает, что МКК не может быть сформирована исключительно лекционным способом; она развивается через практику коммуникации, анализ ситуаций межкультурного диалога, рефлексию и включение обучающегося в профессионально моделируемую деятельность);

- аксиологического (позволяет выявить ценностное содержание ПС; для специалиста туризма ключевыми ценностями ПС являются уважение к культурному различию, ответственность за качество взаимодействия, ориентация на гостя, этика гостеприимства, толерантность к неопределённости и готовность к межкультурному диалогу).

В ходе исследования были применены следующие методы: а) компаративно-интегративный анализ академической литературы (сравнительно-теоретический анализ научной литературы по межкультурной коммуникации, ПС, компетентностному подходу в туристском образовании); контент-анализ ФГОС ВО и учебных планов направлений

подготовки «Туризм»; системный анализ содержания профессиональной деятельности специалиста туриндустрии; контент-анализ рабочих программ дисциплин и учебных планов на предмет представленности межкультурного компонента; б) анкетирование студентов по направлению подготовки «Туризм» уровня бакалавриата (авторская анкета самооценки профессиональной социализации: профессиональная идентичность, профессиональная адаптивность, ценностное принятие сервисной этики профдеятельности в туризме; шкала Лайкерта); в) адаптированная «Шкала межкультурной чувствительности (Intercultural Sensitivity Scale, методика «ШМЧ; ISS», Chen & Starosta)» [21], включающая пять факторов: «вовлечённость, желание участвовать во взаимодействие с представителями других культур; уважение культурных различий (принятие, понимание норм, ценностей представителей других культур); уверенность во взаимодействии с представителями других культур; удовольствие от взаимодействия (установление позитивного контакта, взаимопонимания с иностранцами); внимательность, эмпатия и толерантность к межкультурным различиям» [21, с. 13]; г) полуструктурированное интервью с преподавателями вузов туристкого профиля и работодателями; д) структурно-функциональное моделирование, педагогический эксперимент, метод экспертных оценок др.

Результаты исследования и их обсуждение

Современная индустрия туризма является одной из наиболее динамичных и одновременно наиболее чувствительных к социальным, культурным, политическим и ценностным изменениям сфер мировой экономики. В XXI веке туризм превратился в сложную систему межкультурных контактов, в которой встречаются разные языки, нормы поведения, модели потребления, религиозные традиции, представления о гостеприимстве, времени, личном пространстве, статусе, безопасности, комфорте и качестве обслуживания [29; 30]. Индустрия туризма представляет собой пространство интенсивного взаимодействия людей, различающихся по языку, культурным нормам, коммуникативным стилям, поведенческим ожиданиям и способам интерпретации социальной действительности. Контакт культур здесь осуществляется не эпизодически, а составляет повседневное содержание профессиональной деятельности.

Современное понимание МКК специалиста туриндустрии формировалось на пересечении лингводидактики, социальной психологии, менеджмента, культурологии и педагогики. МКК будущего специалиста индустрии туризма определяется как интегративная способность осмысленно, этично, уместно и результативно осуществлять профессиональное взаимодействие в условиях культурного разнообразия, неопределённости и возможного несовпадения коммуникативных ожиданий. МКК носит деятельностный характер и обнаруживается не в объёме усвоенной информации, а в качестве профессионального действия; является контекстуальной, поскольку одна коммуникативная стратегия может быть уместной в одной ситуации и неуместной в другой [5; 18].

Первичная диагностика распределения студентов 1 курса (n=58) направления подготовки «Туризм» (уровень бакалавриата) по стадиям/уровням развития МКК (в логике модели M. Bennett / М. Беннетта) показала, что на «этнорелятивной стадии (принятие, адаптация)» находятся 26,3%; переходный уровень характерен для 33,4% респондентов; на «этноцентрической стадии (защита, минимизация)» находятся 40,3%.

Детальный анализ компонентов МКК по методике «Шкала межкультурной чувствительности (ШМЧ; ISS) выявил выраженную диспропорцию: студенты демонстрируют относительно высокие показатели по шкале «Уважение к культурным различиям». Однако по шкале «Уверенность во взаимодействии с представителями иных

культур» первокурсники получили низкие баллы, что указывает на дефицит практики реального межкультурного общения, а не только знаний о других культурах.

Анкетирование работодателей (ведущих специалистов туриндустрии) показало, что главными деструкторами (барьерами) ПС молодых специалистов (выпускников вузов) являются: а) «культурная слепота» как неспособность заметить, что возникший конфликт с гостем обусловлен разницей менталитетов, а не личной неприязнью; б) «лингвострановедческий дефицит» как хорошее знание иностранного языка, но вместе с тем отсутствие понимания прагматического контекста и невербальных кодов (проксемика, кинесика); в) этноцентризм как неосознанное стремление оценивать действия зарубежных партнёров и клиентов через призму стандартов собственной культуры.

Сущность МКК как ядра ПС молодого специалиста сферы туризма можно представить в формате взаимосвязи следующих компонентов: а) когнитивного (знания о культурных измерениях, вербальных и невербальных кодах, культурно-обусловленных ожиданиях гостя и др.); б) аффективно-ценностного (межкультурная чувствительность: уважение различий; мотивация к межкультурному взаимодействию; профессиональная эмпатия; высокий уровень толерантности к неопределённости в межкультурной сфере – именно этот компонент оказался максимально связан с профессиональной социализацией в туриндустрии); в) поведенческо-деятельностного (способность гибко и эффективно действовать в реальной межкультурной сервисной ситуации, регулировать «эмоциональный труд» [19; 26], разрешать межкультурные конфликты и др.). Функциональная связь компонентов МКК обеспечивается механизмом «когниция → аффект → поведение → рефлексия», реализуемым через квазипрофессиональную деятельность студентов в период вузовской подготовки.

МКК в сфере туризма выполняет не узкотехническую функцию общения, а выступает системообразующим фактором личностной и профессиональной зрелости специалиста; она интегрирует когнитивные знания, ценностные ориентации и поведенческие паттерны в единый профессионально-адаптационный механизм молодого специалиста туриндустрии.

Среди основных функций МКК специалиста туриндустрии можно указать следующие: а) ориентационная (обеспечивает распознавание культурных и ситуационных факторов профессионального взаимодействия; б) адаптационная функция (обеспечивает изменение стратегии действий при столкновении с непривычными моделями поведения); в) конфликто-превентивная (направлена на выявление коммуникативных рисков межкультурного диалога и предупреждение эскалации напряжения); г) развивающая (способствует превращению опыта общения межкультурного взаимодействия в ресурс личностного и профессионального роста); д) медиативная (специалист туриндустрии не только передаёт информацию, но и переводит культурные смыслы: объясняет нормы принимающей среды, уточняет ожидания клиента и помогает сторонам найти взаимоприемлемый способ взаимодействия).

ПС будущего специалиста туриндустрии включает несколько взаимосвязанных измерений: а) когнитивное (связано с освоением знаний о туриндустрии, ее правовом регулировании, технологиях обслуживания, особенностях туристского спроса и др.); б) операционально-деятельностное (выражается в способности применять профессиональные технологии на практике; использовать цифровые платформы, решать организационные задачи и др.); в) коммуникативное (связано с умением вступать в контакт, вести переговоры, разрешать конфликтные ситуации, презентовать туристский продукт, учитывать эмоциональное состояние клиента и выстраивать доверительное взаимодействие); г) ценностно-этическое (предполагает принятие норм профессиональной этики, уважение к клиенту, ответственность за безопасность и качество услуги, готовность к культурно чувствительному поведению и др.); д) идентификационное (выражается в осознании

студентом себя как будущего представителя профессии, принимающего её ценности, нормы и социальную миссию).

Системный анализ показывает, что все перечисленные измерения пересекаются именно в сфере межкультурной коммуникации. Знания о туризме приобретают профессиональный смысл тогда, когда специалист способен применять их в общении с конкретным человеком из конкретного культурного контекста. Операциональные навыки становятся качественным сервисом лишь при условии культурной адекватности. Профессиональная этика проявляется в умении уважать не только клиента как потребителя услуги, но и его культурную инаковость. Профессиональная идентичность специалиста туризма формируется через принятие роли посредника между культурами.

Следовательно, МКК выступает не отдельным фрагментом профподготовки будущего специалиста туриндустрии, а интегратором всех основных компонентов профессиональной социализации.

В рамках исследования была спроектирована структурно-функциональная модель интеграции МКК в ядро ПС будущего специалиста туриндустрии, включающая взаимосвязанные блоки (Таблица 2)

Таблица 2 – Характеристика блоков структурно-функциональной модели интеграции МКК в ядро ПС будущего специалиста туриндустрии

Блок модели	Содержание и инструменты реализации	Ожидаемый результат	Функция в профессиональной социализации
Содержательный	Модернизация дисциплин. Внедрение модулей: «Кросс-культурный менеджмент в туризме», «Лингвострановедение», «Конфликтология в поликультурной среде»	Сформированность системных когнитивных паттернов о культурном многообразии мира	Формирует профессиональные установки и принятие ценности профессии
Процессуально-деятельностный	Иммерсивные технологии. Использование метода имитационного моделирования, разбор этнокультурных кейсов (Critical Incidents), международные виртуальные проекты; различные виды практики в поликультурной среде	Снятие психологических барьеров в процессе межкультурного диалога, развитие гибкости профессионального поведения	Обеспечивает эффективное действие в реальных сервисных ситуациях межкультурного общения. Позволяет сохранять корректное профессиональное поведение в сложных ситуациях
Оценочно-рефлексивный	Портфолио межкультурного развития. Фиксация опыта межкультурного взаимодействия во время практик, рефлексивные эссе, 360-градусный фидбек	Переход от этноцентризма к этнорелятивизму, развитая саморефлексия	Критическое осознание стереотипов, коррекция поведения

Межкультурная подготовка будущего специалиста туриндустрии в вузе должна быть направлена не на заучивание перечня национальных особенностей, а на развитие системно-профессионального мышления, способного учитывать множественность культурных норм. Важнейшим результатом такой подготовки становится не знание о том, «какие бывают культуры», а способность выпускника вуза задавать вопрос: «Какие культурные ожидания могут быть скрыты за поведением данного клиента, и как мне профессионально корректно на них ответить?». В этом отношении МКК является не только коммуникативным, но и интеллектуальным качеством специалиста: она требует аналитичности, гибкости, критического отношения к стереотипам и готовности к постоянному обучению.

Основными организационно-педагогическими условиями реализации выше рассмотренной модели являются:

- ведение сквозного (а не точечного) межкультурного модуля через всю профессионально-образовательную траекторию студента в вузе (межкультурная проблематика должна присутствовать не только в курсах иностранного языка или культурологии, но и в дисциплинах по менеджменту туризма, гостиничному сервису, экскурсионной деятельности, маркетингу, конфликтологии, деловому общению, проектированию туристского продукта);
- приоритет активных и интерактивных технологий (культурные ассимиляторы; ролевые симуляции; проектирование турмаршрутов с учётом этнокультурных и религиозных особенностей клиентов; разбор кейсов реальных межкультурных инцидентов; ситуационные задания по работе с туристами из разных стран; международные онлайн-проекты и др.);
- интеграция производственных практик в мультикультурной среде, волонтёрство на международных мероприятиях и др.;
- рефлексивное сопровождение (портфолио межкультурного опыта, студенты должны вести дневники профессиональных наблюдений в процессе различных видов практики и волонтёрской деятельности, анализировать коммуникативные трудности в поликультурной среде, обсуждать случаи культурного непонимания, выявлять собственные стереотипы в сфере межкультурной коммуникации; разбор видеозаписей, интервью после практики и обсуждение альтернативных интерпретаций позволяют преобразовать единичный опыт межкультурного общения студента в профессиональное знание и др.);
- повышение квалификации преподавателей вуза в области межкультурной дидактики.

На итоговом (контрольном) этапе педагогического эксперимента была обнаружена статистически значимая положительная корреляция между интегральным показателем «межкультурной чувствительности» (методика «ШМЧ; ISS») и интегральным «индексом профессиональной социализации» ($r=0,61$; $p<0,01$). В таблице 1 приведён покомпонентный анализ коэффициентов корреляции.

Таблица 1 – Корреляционные связи между компонентами профессиональной социализации бакалавров туризма и интегральным показателем «межкультурной чувствительности» (методика «ШМЧ; ISS»)

Компонент профессиональной социализации	Коэффициент корреляции с ISS
Профессиональная идентичность	0,58 ($p < 0,01$)
Профессиональная адаптивность	0,63 ($p < 0,01$)
Ценностное принятие сервисной этики	0,66 ($p < 0,01$)

Наиболее тесная связь «межкультурной чувствительности (ISS)» выявлена с ценностным принятием сервисной этики профессиональной деятельности в туризм, что

эмпирически подтверждает нашу гипотезу: МКК связана не столько с операционально-техническим, сколько с ценностно-смысловым ядром профессии и профессиональной социализации выпускника вуза туристского профиля. Иными словами, тот, кто открыт культурному «Другому», глубже принимает саму философию сервиса – гостеприимство и туризм как отношения/взаимоотношения, а не только как технологию. Сравнение подгрупп студентов 4 курса с высоким и низким уровнем ISS по t-критерию показало значимые различия в уровне их профессиональной идентичности ($t=4,87$; $p<0,01$), что позволяет говорить не о случайной, а о структурной связи.

Тематический анализ интервью с работодателями (ведущими специалистами туриндустрии) выявил устойчивую тему, обозначенную нами как «обучаемая техника vs. необучаемое отношение»: работодатели утверждают, что операциональным навыкам (системы бронирования, стандарты обслуживания и др.) можно довольно быстро обучить на рабочем месте, тогда как культурная эмпатия, готовность и способность к межкультурному диалогу должны быть сформированы уже в вузе, что независимо подтверждает вывод о ядрообразующем статусе межкультурных компетенций в процессе ПС молодых специалистов сферы туризма.

Индустрия туризма будущего – это пространство высокотехнологичных решений, которые, однако, теряют свою эффективность без синергии с глубинным антропологическим и кросс-культурным пониманием. Перенос фокуса в высшем образовании на МКК как на ядро ПС позволит готовить специалистов, способных не просто функционировать в туриндустрии, а выступать медиаторами межкультурного диалога. Перспективы дальнейших исследований лежат в области изучения влияния искусственного интеллекта и систем автоматического перевода на трансформацию структуры межкультурных навыков в туристском дискурсе.

Выводы и заключение

Проведённое исследование позволяет сформулировать следующие выводы:

- компетентность в сфере межкультурной коммуникации будущего специалиста индустрии туризма можно определить как «интегративное профессионально-личностное качество, обеспечивающее способность эффективно, этично и адаптивно взаимодействовать с представителями различных культур в ситуациях туристского обслуживания, профессионального сотрудничества и культурного посредничества» [2, с. 108];

- МКК выступает не одним из множества профессиональных качеств специалиста индустрии туризма, а системообразующим ядром его профессиональной социализации;

- эмпирически установлена статистически значимая связь ($r=0,61$; $p<0,01$) между уровнем «межкультурной чувствительности» студентов выпускного курса вуза и интегральными показателями их ПС, причём наиболее сильная связь обнаружена с ценностным принятием сервисной этики туризма, позволяет утверждать: развитие МКК является каналом ценностно-смыслового вхождения будущего специалиста в профессию;

- предложена и обоснована трёхкомпонентная структурно-функциональная модель МКК («когниция – аффект – поведение» с рефлексивным контуром) и комплекс организационно-педагогических условий её реализации.

В заключение подчеркнём: в мире, в котором туризм остаётся одной из наиболее интенсивных практик встречи культур, профподготовка специалиста, не владеющего искусством межкультурного диалога, есть подготовка профессионала, лишённого профессионального ядра. Формирование межкультурной компетентности – это, по существу, и есть формирование профессионала гостеприимства и туризма как такового.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гриценко В.В., Хухлаев О.Е., Павлова О.С., Ткаченко Н.В., Усубян Ш.А., Шорохова В.А. Анализ зарубежных эмпирических моделей межкультурной компетентности и методик для ее оценки // Современная зарубежная психология. 2020. №9(1). С. 103–113.
2. Иванцов А.А. Профессиональная интегративная конкурентоспособность современного специалиста туристической сферы: теоретический и прикладной аспекты формирования и развития в условиях вуза // Современный профессионально-образовательный процесс: психологический и педагогический ракурсы: коллективная монография. М.: Издательство «Перспектива», 2025. С. 96-122.
3. Иванцов А.А. Раздел 1. Интеграционные процессы в системе высшего образования кадров туриндустрии как ответ на вызовы современной действительности // Актуальные психолого-педагогические проблемы оптимизации и развития системы непрерывного профессионального образования: коллектив. монограф. / Никитина Н.И., Иванцов А.А., Гребенникова В.М. и др. М.: Перспектива, 2024. С. 10-53.
4. Клестова О.А. Артемьева Л.Ф., Кутепова О.Е. Интеграционный характер использования образовательных технологий в подготовке кадров туристско-рекреационной отрасли // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. №8 (122).
5. Захарова А.М. Социально-психологические особенности феномена межкультурной компетентности (на примере Иркутской области) // Современные исследования социальных проблем. 2014. Том 11. № 43. С. 172–185.
6. Макарова С.Н. Профессиональная социализация: подходы к классификации определений // Проблемы личностно-профессионального самоопределения в современном обществе: матер. междунар. науч. конф. (Саратов, 8 февраля 2010 г.). Саратов: ИЦ «Наука», 2010. С. 40-51.
7. Мишина Г.Н., Тихонова Е.В. Профессиональная социализация студентов в современном российском вузе: монография. М.: Гос. ун-т упр., 2014. 104 с.
8. Селиванов В.В., Бура Н.Д. Интегративные технологии обучения в процессе подготовки будущих специалистов сферы туризма и гостеприимства // Педагогический журнал Башкортостана. 2024. № 4. С. 78-84.
9. Селиверстова О.В. Принципы процесса профессиональной социализации студента в контексте синергетической парадигмы образовательной среды вуза // Высшее образование сегодня. 2010. № 5. С. 91–93.
10. Симонова О.А. «Светлые» и «тёмные» стороны эмоционального труда: концепция отчуждения в теории А.Р. Хокшильд и современные исследования // Журнал социологии и социальной антропологии. 2023. №26(1). С. 88–117.
11. Солдатова Г.У., Чигарькова С.В., Рассказова Е.И. Апробация русскоязычной версии расширенной шкалы культурного интеллекта // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2018. Т. 15. № 3. С. 510–526.
12. Abduvakhabova U.Yu. Education in tourism industry: challenges and opportunities // Indonesian Journal of Law and Economics Review. 2020. Vol. 6. Pp. 1–5.
13. Alsaggaf M.A. Traditional Vs Modern: Effect of Cultural Dimensions on Tourist Buying Intentions in the Context of Tourism Marketing // British Journal of Marketing Studies. 2024. Vol. 12. Iss. 5. Pp. 1-27.
14. Ang S. et al. Cultural intelligence: Its measurement and effects on cultural judgment and decision making, cultural adaptation and task performance / S. Ang [et al.] // Management and Organization Review. 2007. Vol. 3. № 3. Pp. 335–371.

15. Beskorovaynaya L., Makovetska N., Naumchuk V., Sydoruk A. & Panchenko V. Model of Professional Training of Future Specialists in Tourism in Higher Education Institutions of Ukraine // Journal of Hospitality & Tourism Education. 2023. №35(4). Pp. 366–378. https://doi.org/10.1080/10963758.2022.2123338
16. Bennett M.J. Becoming interculturally competent // Towards multi" culturalism: A reader in multicultural education / Ed. J. Wurzel. Newton, MA: Intercultural Resource Corporation, 2004. Pp. 62–77.
17. Bennett M.J. Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity // In R.M. Paige (Ed.). Education for the intercultural experience. Intercultural Press, 1993. Pp. 21-71.
18. Bird A. et al. Defining the content domain of intercultural competence for global leaders / A. Bird [et al.] // Journal of Managerial Psychology. 2010. Vol. 25. № 8. P. 810–828.
19. Bolton S.C. Emotion Management in the Workplace. Macmillan Education UK, 2005. 190 p.
20. Byram M. Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence. Multilingual Matters, 1997. 124 p.
21. Chen G.-M. and Starosta W.J. Intercultural Communication Competence: A Synthesis // Communication Yearbook. 1996. №19. Pp. 353-384.
22. Deardorff D.K. Identification and Assessment of Intercultural Competence as a Student Outcome of Internationalization // Journal of Studies in International Education. 2006. №10(3). Pp. 241–266.
23. Earley P.C. & Ang S. Cultural intelligence: Individual interactions across cultures. Stanford University Press, 2003. 379 p.
24. González A.M. Tourism education: Challenges and innovations // Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education. 2018. №22. Pp. 1–10.
25. Hall E.T. Beyond culture. Knopf Doubleday Publishing Group, 1976. 320 p.
26. Hochschild A. The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling. University of California Press, 2003. 339 p.
27. Hammer M.R., Bennett M.J., Wiseman R. The Intercultural Development Inventory: A measure of intercultural sensitivity // International Journal of Intercultural Relations. 2003. Vol. 27. № 4. Pp. 421–443.
28. Hofstede G., Hofstede G. J. & Minkov M. Cultures and Organizations: Software of the Mind, Third Edition. McGraw Hill Professional, 2010. 576 p.
29. Melko L. & Uvarova G. & Lytvynova T. & Mikho O. Optimization of the practical training of tourism specialists in the conditions of external challenges // Pedagogy and education management review. 2022. №4. Pp. 44-50.
30. Pestova A. & Gubarenko A. & Imangulova T. Modern professional approach to training specialists for the tourism industry // Journal of Geography and Environmental Management. 2021. T. 63. №4.
31. Trompenaars F. & Hampden-Turner C. Riding the Waves of Culture: Understanding Diversity in Global Business. Nicholas Brealey Publishing, London, 2012. 400 p.
32. Zehrer A., Mössenlechner C. Key Competencies of Tourism Graduates: The Employers' Point of View // Journal of Teaching in Travel & Tourism. 2009. Vol. 9. No. 3/4. Pp. 266-287.

Чжан Цзиньцюань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
e-mail: 2247610791@qq.com

Zhang Jinquan
Postgraduate student of the Department of Musical Education and Training
The Herzen State Pedagogical University

ВЗАИМОСВЯЗЬ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И КИТАЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ В СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В КИТАЕ

Аннотация. В Китае традиционное фортепианное обучение сталкивается с дефицитом педагогов в регионах и привязкой к очным занятиям. Цифровые технологии, такие как интеллектуальное фортепиано, приложения для смартфонов и online-платформы открывают новые возможности, однако несут определённые риски. В статье предлагается междисциплинарный анализ перспектив применения цифровых технологий с опорой на китайские философские концепции («Ши Чжун», телесную феноменологию), позволяющий обосновать сбалансированную интеграцию инноваций при сохранении фундаментальных ценностей музыкальной педагогики.

Ключевые слова: цифровые технологии в обучении игре на фортепиано, цифровые технологии в музыкальном обучении, цифровые технологии и китайская философия.

THE INTERPLAY OF DIGITAL TECHNOLOGIES AND CHINESE PHILOSOPHY IN PIANO EDUCATION IN CHINA

Abstract. Traditional piano education in China faces challenges such as a regional shortage of teachers and a reliance on in-person instruction. Digital technologies–including smart pianos, smartphone apps, and online platforms–offer new opportunities but also entail certain risks. This article presents an interdisciplinary analysis of the prospects for using digital technologies, drawing on Chinese philosophical concepts (such as *Shi Zhong* and embodied phenomenology) to justify a balanced integration of innovations while preserving the fundamental values of music pedagogy.

Keywords: digital technologies in piano instruction, digital technologies in music education, digital technologies and Chinese philosophy.

Процесс обучения игре на фортепиано на протяжении многовековой педагогической традиции неразрывно связан с такими словами как «педагог», «ученик» (или «студент»), «индивидуальное занятие» и, что немаловажно, – «индивидуальный подход». Последний подразумевает мастерство преподавателя, способного адаптировать применяемую им методику обучения под индивидуальные особенности каждого обучающегося, или же возможность синтеза нескольких различных методик с одной главной целью – обучить своего ученика музыке, творчеству, мастерству фортепианного исполнительства, учитывая при этом как физиологические его особенности (размер руки, длину пальцев, ширину ладони и координацию вообще), так и психологические (экстра- или интровертность, степень усидчивости, качество внимания (длительность и концентрация), особенности мышления и слухового восприятия).

Шу Хао отмечает, что в Китае присутствует некоторая проблема, связанная с неравномерным распределением педагогических ресурсов в музыкальных учебных

заведениях страны. Он пишет о том, что большинство действительно высококлассных преподавателей локализованы в крупных городах Китая, в то время как в населённых пунктах меньшего культурного масштаба или в простых районных музыкальных школах педагогов высокого уровня и мастерства не хватает. Кроме того, Шу Хао пишет, что «традиционный способ обучения ограничен временем и пространством, и студенты должны прибыть в определённое место в определённое время, чтобы посетить занятия, что не только увеличивает стоимость обучения, но и ограничивает гибкость и эффективность обучения» [8].

В целом можно сказать, что стремительное развитие цифровых технологий в мире так или иначе проникает почти во все сферы жизни современного человека, поэтому внедрение оных в образовательную систему было лишь вопросом времени. В данном случае, ускорение реализации цифровых технологий в процесс обучения придала пандемия Covid-19, вынудившая массы людей оказаться изолированными от внешнего мира, и единственным способом управлять жизнью в изоляции был интернет. Благодаря интернету можно было заказывать продукты, совершать коммунальные платежи, работать, общаться с близкими и продолжать обучение. Понятие «online» стало восприниматься не только, как статус в соцсетях, а как способ поддержания привычного ритма жизни. Многие учебные заведения достаточно быстро адаптировались к возможностям online-обучения, некоторые ВУЗы, помимо общепринятых очных и заочных форм, до сих пор сохраняют возможность дистанционного обучения, а также появилось огромное количество online-курсов и даже online-ВУЗов. Как отмечается в новейших исследованиях: ««современное музыкальное образование Китая переживает этап активных преобразований, нацеленных на пересмотр национальных педагогических традиций и включение мировых достижений в сферу исполнительской подготовки» [6, с.104]

Однако, возвращаясь к применению современных технологий в обучении игре на фортепиано, важно отметить уже имеющиеся методы и их техническое оснащение.

В Китае большую популярность имеют интеллектуальные фортепиано. Интеллектуальное фортепиано представляет собой фортепианную клавиатуру с подсветкой клавиш, наличием специальных датчиков, определяющих интенсивность и скорость нажатия клавиш, а также встроенным искусственным интеллектом. Разумеется, подобные девайсы имеют возможность синхронизироваться со смартфоном или планшетом, что расширяет возможности интеллектуального фортепиано до обучения в игровой форме: в приложении на смартфоне можно выбрать из предложенных встроенной библиотекой понравившуюся мелодию и научиться играть её на интеллектуальном фортепиано с помощью своевременно подсвечивающихся клавиш. Также в интеллектуальное фортепиано встроены ИИ-помощники, которые способны отслеживать ошибки, движения рук, силу нажатия клавиш, ритмические неровности, адаптировать темп.

На наш взгляд, такие объекты цифровых технологий, как интеллектуальные фортепиано, выполняют больше развлекательную функцию, либо дают возможность решить поставленную преподавателем задачу по первоначальному разбору музыкального произведения в те моменты, когда преподавателя нет рядом, а также в условиях временной дислокации обучающегося, поскольку подобные фортепиано могут быть довольно компактными. В случаях, когда студенты младшего возраста не обладают достаточной самодисциплиной, или когда родители не могут постоянно контролировать процесс обучения, ошибки в технике и ритме могут не быть сразу обнаружены и исправлены. Это влечёт за собой риск того, что ошибки будут закреплены и усугублены в дальнейшем. В связи с развитием интеграции онлайн-обучения и обучения игре на фортепиано, в последние годы появилось множество приложений для онлайн-обучения игре на фортепиано, таких как приложения для смартфонов, приложения для мобильных устройств

и т.д. Эти приложения позволяют ученикам получать своевременную обратную связь и руководство, что способствует более эффективной практике после занятий и гарантирует высокое качество обучения в дальнейшем на последующих этапах. «В Китае и России разработаны и успешно применяются различные программы и приложения, направленные на улучшение обучения фортепиано. Примерами таких приложений являются «Piano Marvel» и «Simply Piano», которые предлагают учебные материалы с интерактивными упражнениями, обратной связью и возможностью отслеживать прогресс учеников. Также популярными являются приложения для записи и анализа игры, которые помогают ученикам улучшать технику и музыкальное выражение» [1]. Так или иначе, определённая польза от подобных цифровых ресурсов определённо есть главным образом потому, что цифровые технологии (а искусственный интеллект – в особенности) создаются для людей с учётом их потребностей, а не наоборот. И это, безусловно, обладает особой притягательностью.

В китайской образовательной системе на базе цифровых технологий также существуют так называемые «Музыкальные мастер-классы», представляющие собой обучающие online-платформы, в которые интегрированы различные видеоматериалы, записанные с помощью высокопрофессиональных преподавателей; также подобные интернет-ресурсы оснащены интерактивными разделами, позволяющими в режиме реального времени отслеживать успеваемость каждого обучающегося. Важно отметить, что грамотное синтезирование описанных ранее моделей интеллектуальных фортепиано и обучающих online-платформ позволяет создавать возможность использования индивидуального подхода при обучении игре на фортепиано.

Интеллектуальные фортепиано и online-платформы работают исключительно посредством сети интернет. Разумеется, для гладкой работы всех подобных ресурсов необходимо высококлассное техническое оснащение. В связи с этим в Китае образовался новый виток развития интернета – «Интернет плюс» на базе инноваций 2.0. «Он не только включает в себя мобильность интернета и интеграцию с традиционными отраслями, но также включает в себя повсеместное использование вычислений, данных и знаний, что способствует повсеместным инновациям» [4].

Дальнейшее обоснование перспектив развития современных цифровых технологий в обучении игре на фортепиано (и в музыкальном образовании в целом) представляется необходимым изложить, основываясь на фундаменте всей жизни КНР – философской концепции китайского буддизма. «Культурно-историческое пространство Китая – это глобальный массив традиций, формировавшийся на протяжении длительного периода времени с глубокой древности и претерпевающий активные метаморфозы в современной действительности» [3, с.128], поэтому рассмотрение происходящего в области музыкального образования невозможно вне философско-мировоззренческого контекста.

Как ни удивительно может показаться на первый взгляд, китайская философия тесно связана с современными цифровыми технологиями.

Первая точка пересечения ориентируется на телесную феноменологию, описанную в трудах М. Мерло-Понти [5]. Речь идёт о том, как человек ощущает своё тело в пространстве не только в масштабном понимании всего тела, но и отдельно взятых его элементов (рука, нога, палец и т.д.). К этим ощущениям добавляется процесс анализа изменений положения тела в пространстве, а также изменений ощущений при взаимодействии с другими пространственными объектами. Таким образом, в процессе занятий фортепиано на интеллектуальной клавиатуре, обучающийся, благодаря форме обратной связи, о которой упоминалось ранее, анализирует влияние движений пальцев, руки или даже всего корпуса на изменение системного оценивания результата. Такой метод способствует развитию аналитических навыков даже у совсем юных обучающихся и

позволяет в будущем анализировать различные процессы посредством таких вопросов, как: «что происходит при взаимодействии с ...?» или «какое влияние я оказываю на …?». «Исследования цифровой телесности показывают, что платформы задают не только когнитивные, но и телесные ритмы, формируя устойчивые схемы взаимодействия» [2, с. 149] В глобальном смысле подобная аналитическая система формирует такую личность, которая способна экологично встроиться в социокультурный контекст всей Китайской Республики.

У такого метода несколько меньше шансов на столь успешную реализацию в формате так привычных нам очных занятий с сидящим рядом педагогом. В таком режиме аналитическую задачу чаще берёт на себя педагог, который, конечно, может задать обучающемуся грамотный вопрос – «что ты сейчас изменил в своём исполнении?», но, как правило, такие вопросы редко задаются, поскольку занятие фортепиано шаблонно носит более практический характер и ограничено по времени. Причём ограничено по времени не только в масштабах одного 45-минутного урока, но и в масштабах всего учебного года в рамках проблемы освоения необходимой учебной программы. Таким образом, мы обнаруживаем вторую точку пересечения современных технологий и китайской философии – представление о времени.

Говоря о понятии времени в китайской философии, поясним, что в основе его лежит термин «Ши Чжун» («Shi Chzhun»), который можно перевести как «своевременность». Данный термин относится к конфуцианскому трактату «Учение о срединности» и суть его заключается в умении *быть* в текущем моменте в спокойствии и без суеты. А.Е. Сериков, ссылаясь на Р.Д. Льюиса, в статье, посвящённой восприятию времени в китайской культуре, пишет: «… пунктуальность в Китае ценится больше, чем в других азиатских странах» [7, с. 54], при этом указывая на двойственность данного понятия, которая раскрывается в сравнении очной формы обучения и применении цифровых технологий. Для китайцев очень важна пунктуальность, поэтому если речь идёт о задачах, которые нужно выполнить в рамках отведённого времени, то здесь возможность относительно не лимитированное время находиться во взаимодействии с цифровым устройством оправдывается конфуцианской идеей «Ши Чжун» и тем, о чём говорят А.Е. Сериков и Р..Д. Льюис.

Говоря о перспективах применения цифровых технологий в музыкальном обучении, нельзя не упомянуть о возможных рисках.

Уходя полностью в использование цифровых технологий, мы рискуем нарушить триаду, лежащую в основе восточных практик музыкального образования, а именно взаимосвязь человека, инструмента и природы. Гонконгский философ и компьютерный инженер Юк Хуэй в своей книге «Искусство и космотехника» много пишет о подобных рисках и призывает грамотно использовать современные цифровые технологии в процессе обучения музыке, в частности говоря о том, что цифровизация образования и искусственный интеллект следует воспринимать лишь как дополнительные возможности взаимодействия с миром. [9, с. 304]

В заключение скажем, что перспективы использования цифровых технологий в музыкальном образовании и в обучении игре на фортепиано – в частности, в Китае, безусловно, велики. Во многом благодаря высочайшему уровню технической оснащённости и постоянному развитию цифровизации. Поэтому на сегодняшний момент у Китая есть все шансы адаптировать образовательный процесс в рамках применения этих технологий. Важным моментом остаётся учёт всех возможных рисков, однако, если соблюсти баланс цифровизации и реальной жизни, можно вывести процесс обучения на очень высокий уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Го Хайлунь. Влияние цифровых технологий на методику преподавания фортепиано в музыкальных школах Китая и России // Научный аспект. – 2024. – №6. – URL: https://na-journal.ru/6-2024-pedagogika/13119-vliyanie-cifrovyh-tehnologii-na-metodiku-prepodavaniya-fortepiano-v-muzykalnyh-shkolah-kitaya-i-rossii
2. Дряева Э.Д., Канаев И.А. «Цифровой конфуцианец»: нормативные основания философии границ образования // Высшее образование в России. 2025. №12. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovoy-konfutsianets-normativnye-osnovaniya-filosofii-tsifrovogo-obrazovaniya
3. Лю, Чухань. Музыкальное мышление педагога-хореографа в контексте культурно-исторического пространства Китая / Чухань. Лю, Е. Е. Рощина // Научное мнение. – 2022. – № 12. – С. 127-133.
4. Ляо Ицинь. Hulianwang+ zai gangqin jiaoxue zhong de yingyong yu fazhan («Интернет плюс» в преподавании фортепиано: применение и развитие). – на кит. яз. – URL: https://www.researchgate.net/publication/342781277_hulianwangzaigangqinjiaoxuezhongdeyingyongyufazhan
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. Под ред. И.С. Вдовиной и С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 605 с.
6. Рощина, Е.Е. Методические принципы освоения западноевропейского вокального репертуара в классе концертмейстерского мастерства китайских вузов / Е. Е. Рощина, Чжиин Сун // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2026. – Т. 11, № 1. – С. 103-110.
7. Сериков А.Е. Восприятие времени в китайской культуре // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2016. №2 (20). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vospriyatie-vremeni-v-kitayskoy-kulture
8. Шу Хао. Использование цифровых технологий в обучении игре на фортепиано: перспективы и вызовы // Экономика и социум. 2025. №2-1 (129). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-tsifrovyh-tehnologiy-v-obuchenii-igre-na-fortepiano-perspektivy-i-vyzovy
9. Юк Хуэй. Искусство и космотехника / Пер. с англ. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. - 304 с.

Юй Цзэнань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 1016018220@qq.com

Yu Zenan
Postgraduate Student of the Department of Musical Education and Training
The Herzen State Pedagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЦИФРОВОЙ ГЕЙМИФИКАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ШКОЛЬНИКОВ

Аннотация. В статье исследуются перспективы цифровой геймификации различных сфер музыкального обучения. Актуальность темы обосновывается возрастающей дистанцией между высокой интегрированностью современных школьников в цифровую среду и методиками академического музыкального образования; снижением познавательной активности, устойчивости восприятия и внимания учащихся. Вместе с тем, вопрос о применимости компьютерно-игровых технологий в традиционной системе остается дискуссионной в аспекте определения их эффективности, оптимальных условий и границ их внедрения. В статье осуществляется теоретическое осмысление данных проблем и противоречий; раскрывается сущность геймификации как способа переструктурирования учебно-музыкального процесса посредством внедрения интерактивных игровых технологий. Обосновываются основные функции (мотивирующая, обучающая, адаптивная, мониторинговая) цифровой геймификации в музыкальном обучении. Представлены классификация и обзор некоторых музыкально-образовательных цифровых ресурсов на примере зарубежных и российских платформ. Делается вывод о том, что цифровая геймификация обладает значительным потенциалом в модернизации музыкальной педагогики, благодаря диверсификации технологий музыкального обучения и педагогически целесообразного преломления когнитивных особенностей, интересов и ориентаций современных школьников.

Ключевые слова: музыкальное обучение школьников, цифровая геймификация, интерактивное приложение, музыкальный тренажер, обучающая музыкальная игра.

THE PEDAGOGICAL POTENTIAL OF DIGITAL GAMIFICATION IN MUSIC EDUCATION FOR SCHOOLCHILDREN

Abstract. The article explores the prospects for digital gamification in various areas of music education. The relevance of the topic is justified by the growing gap between the high level of integration of modern schoolchildren into the digital environment and the methods of academic music education; the decline in cognitive activity, the stability of perception, and students' attention. At the same time, the question of the applicability of computer-game technologies in the traditional system remains debatable in terms of determining their effectiveness, the optimal conditions, and the boundaries of their implementation. The article provides a theoretical analysis of these problems and contradictions; it reveals the essence of gamification as a way to restructure the educational and musical process through the introduction of interactive gaming technologies. The main functions (motivational, educational, adaptive, monitoring) of digital gamification in music education are substantiated. A classification and overview of some music-educational digital resources are presented, using foreign and Russian platforms as examples. It is concluded that digital gamification has significant potential for modernizing music pedagogy, thanks to the

diversification of music learning technologies and the pedagogically appropriate consideration of the cognitive characteristics, interests, and orientations of modern schoolchildren.

Keywords: music education of schoolchildren, digital gamification, interactive app, music trainer, educational music game.

В последние десятилетия обозначился существенный разрыв между цифровым опытом современных школьников и содержанием традиционного обучения, построенного на трансляции готовых знаний и заданиях репродуктивного типа. Технологический прогресс, при всех своих достижениях, породил в образовательной сфере и негативные последствия: у детей сформировался иной тип восприятия – фрагментарный, с быстрой переключаемостью, но низкой устойчивостью внимания и сниженной познавательной активностью. В музыкальной педагогике, где доминируют академические методики, это противоречие особенно заметно. Многие педагоги-музыканты фиксируют, что традиционные формы работы (многократные повторения и заучивания, требующие длительной концентрации на деталях) вызывают у учеников скуку и эмоциональное отторжение. В поиске путей преодоления этих барьеров педагогическое сообщество всё чаще обращается к потенциалу геймификации. Игровые технологии действительно способны повысить вовлеченность учащихся, однако их применимость в музыкальном обучении остается дискуссионной в аспекте определения оптимальных условий внедрения и границ эффективности. Именно эти позиции требуют активного теоретического осмысления.

Под геймификацией в наиболее обобщенном смысле понимается интеграция игровых механик в неигровой контекст. Сущность геймификации как педагогической технологии рассмотрена в исследованиях Е.В. Богдановой, А.Ш. Габдуллиной, И.П. Гладилиной, А.А. Заславского, М.С. Исаевой, Л.Е. Кудиновой, К.В. Логинова, А.В. Филипской, А.А. Царско, Е.А. Яровой и др. По мнению Е.В. Богдановой, «главное преимущество образовательной игры перед традиционным обучением заключается в практике. <…> Игра способна за короткое время продемонстрировать усвоенные навыки. <…> Решающий момент в успехе образовательно-развлекательной модели – баланс между игровым стимулом и образовательной стратегией» [1, с.13].

В рамках данной работы мы обращаемся к цифровой геймификации, интерпретируемой как «применение подходов, характерных для компьютерных игр в программных инструментах для неигровых процессов с целью привлечения пользователей и потребителей, повышения их вовлеченности в решение прикладных задач, использование продуктов, услуг» [5, с.137]. Отличие метода геймификации от полноценной игры состоит в том, что она не создает альтернативной реальности, а встраивает отдельные игровые элементы в структуру учебной деятельности в качестве дидактических единиц. В цифровом музыкально-игровом обучении подобными элементами выступают следующие «геймерские» понятия: игровые баллы, уровни сложности, рейтинги, виртуальные награды, игровые сценарии и др. В учебном процессе эти компоненты усиливают вовлеченность школьника в освоение музыкального материала и расширяют традиционные форматы аудиторной деятельности.

Следует подчеркнуть, что геймификация в данном контексте выступает не развлекательным дополнением, а способом переструктурирования учебного процесса, в ходе которого решаются следующие вопросы: получение обратной связи от учеников о степени освоения ими учебного материала; разделение крупных задач на пошаговые ступени; дозирование сложности заданий и контроль за посильностью нагрузки. Как отмечают О.В. Орлова и В.Н. Титова, «являясь игровой практикой, геймификация коренным образом отличается от известных ранее образовательных игровых форм. Суть

этого отличия в том, что реальность остается реальностью, не превращаясь в игру, а игровые установки вводятся в систему операций субъекта с этой реальностью» [9, с.61-62].

Формат геймификации обнаруживает безусловное соответствие возрастным особенностям младших школьников, когда игровая мотивация еще сохраняет для ребенка высокую значимость. При этом в подростковом возрасте игра трансформируется в интерес к состязательности, статусным достижениям и сложным системам правил [10, с.163-168]. Геймификация как педагогический метод опирается именно на эти потребности учащихся младшего и среднего школьного возраста, поскольку игровая модель обеспечивает детям знакомые им по компьютерным играм четкие критерии успеха, делает их учебный прогресс видимым и позволяет сравнивать собственные результаты с достижениями сверстников. Особую роль данное соответствие приобретает в работе с современными детьми, которые с раннего детства погружены в цифровую среду [7, с.274-281].

Привязанность школьников к интерактивным интерфейсам, кратковременный («клиповый») тип восприятия информации, потребность в быстрой смене стимулов и мгновенном поощрении – всё это делает традиционные формы подачи учебного материала психологически дискомфортными для значительной части современных учащихся. Геймифицированная образовательная среда, напротив, опирается на знакомые ребенку паттерны взаимодействия с информацией, что снижает порог сопротивления учебной задаче и создает предпосылки для их более глубокой вовлеченности в учебно-музыкальный процесс. Таким образом, эффективность геймификации в музыкальном обучении школьников во многом объясняется ее конгруэнтностью когнитивному стилю и мотивационному профилю современного учащегося [2, с.110].

Анализ рынка музыкально-образовательного программного обеспечения позволяет выделить несколько групп геймифицированных инструментов. В качестве примера мы приведем ресурсы, к которым часто обращаются китайские школьники.

Первую группу составляют приложения для освоения игры на музыкальных инструментах. Наиболее известным примером является “Yousician” – платформа, предлагающая интерактивные уроки по фортепиано, гитаре, укулеле и вокалу [19]. Приложение в режиме реального времени анализирует исполнение учащегося через микрофон или с помощью MIDI-подключения, мгновенно отображает ошибки и начисляет баллы за точность звукоизвлечения и ритмическую ровность, выстраивая индивидуальную траекторию продвижения по уровням. Аналогичные функции реализованы в таких программных решениях, как “Simply Piano” (обучение игре на фортепиано с распознаванием нот) [16] и “Melodics” (тренировка исполнительской техники на клавишных инструментах с акцентом на ритмический рисунок) [14].

Вторую группу образуют музыкально-дидактические тренажеры для развития музыкального слуха и освоения теории музыки. Так, программа “EarMaster” [13] предлагает систематизированные упражнения по развитию гармонического и мелодического слуха, а также чувства ритма. В игре предусмотрены различные режимы и уровни сложности, виртуальные поощрения. Знание нотной грамоты и навык чтения нотного текста может быть развит и усовершенствован с помощью приложений “Note Rush” [15] и “Staff Wars” [17]. Примечательно, что в соответствии с игровыми традициями, эти приложения предполагают не только правильность распознавания нот учащимся-игроком, но и оценку скорости этих операций. Еще одно приложение – “Tenuto” [18] представляет собой набор интерактивных упражнений в области теории музыки и содержит такие задания, как определение интервалов, аккордов и ладов. Все действия происходят на виртуальной клавиатуре или виртуальном грифе гитары.

Третья группа. Это музыкально-цифровые обучающие средства по типу образовательных платформ, которые можно использовать, в том числе, и для детского

музыкального творчества. В групповом режиме дети могут делать аранжировки, записывать вокальные и инструментальные треки, использовать виртуальные инструменты и пр. Всё это в комплексе значительно разнообразит формы коллективного музыкального творчества. Проект “Chrome Music Lab” [12] предназначен для наглядного знакомства с закономерностями музыкального искусства и предлагает осуществлять визуальные эксперименты со звуком, ритмом, тембрами и мелодиями.

В последние десятилетия значительно расширилось и российское пространство музыкально-обучающих игровых ресурсов. Среди них – проект И.В. Бурского «Юный скрипач. Обучение с увлечением» [11]. Это серия кроссплатформенных обучающих игр «Ритм и длительности», «Отгадай интервалы», «Отгадай аккорд» и др. Для совершенствования музыкально-теоретической подготовки младших школьников была создана в формате флеш-игры обучающая игра «Интервалы» [3]. Комплект музыкальных онлайн-игр размещен на фортепианно-образовательном портале А. Долова «Музыка Это Весело» [6]. Также в русскоязычном интернете представлено довольно большое число музыкальных игр для самых маленьких, преимущественно адресованных родителям и детям, знакомящихся с музыкальными инструментами («Влад и Никита: детское пианино», «Пой и играй», «Брынь-брынь» и др.).

Педагогический потенциал перечисленных цифровых гейм-ресурсов раскрывается в нескольких взаимосвязанных направлениях. Первая и основная функция внедрения цифровых игр в учебный процесс – это, безусловно, повышение мотивации обучающихся. Геймификация трансформирует рутинные виды учебной работы, традиционно воспринимаемые как монотонные и неинтересные, в деятельность, сопровождаемую эмоциональным резонансом. Многократное повторение технических упражнений, написание диктантов и выполнение теоретических заданий, переведенное в формат азартного игрового испытания, перестает быть скучным и однообразным. Кроме того, система микропоощрений обучающегося, лежащая в основе большинства игровых методик, формирует у ребенка устойчивую привычку к ежедневным кратковременным занятиям, что согласуется с необходимостью систематических занятий при формировании музыкально-исполнительских навыков и соответствующих знаний, но так сложно осуществляется в многолетней практике учебы [4, с.43-44].

Следующая функция геймификации в обучении музыке – это возможность визуализировать (показать и дать услышать) учащемуся то, что неочевидно и непонятно для него. Игры позволяют отразить и зафиксировать в сознании юного музыканта такие параметры звуковой среды, как точность интонирования, ровность темпа, градации динамики, специфичность штриха и артикуляции.

В игровом формате ученик не просто запоминает правильное звучание – он получает наглядную обратную связь, которая помогает ему выстроить точные слуховые ориентиры. Если он допускает ошибку или играет неточно, программа позволяет тут же это исправить без участия педагога. Важно и другое: многие современные игровые платформы подстраиваются под уровень каждого пользователя. Скорость прохождения заданий, сложность фрагментов – всё это индивидуально адаптируется. Педагог, в свою очередь, получает инструмент для точного контроля процесса – он видит, где ребенок справляется уверенно, а где нужна помощь преподавателя.

Отдельно стоит сказать о роли цифровой игры в формировании психоэмоциональной устойчивости начинающих музыкантов, поскольку боязнь ошибки при публичном исполнении нередко мешает ребенку сосредоточиться. В игровой среде ошибка перестает быть публичной – она становится просто сигналом к действию, техническим сбоем, который легко поправить. Психологический барьер волнения снижается, и сложные места можно отрабатывать снова и снова. Со временем у ученика

формируется более здоровое отношение к своим промахам, а, вместе с ним, и внутренняя уверенность, которая в будущем пригодится и на настоящей сцене.

Достаточно велик диагностический потенциал геймификации, которая при умелом использовании может способствовать конкретизации картины музыкального развития ученика. Мониторинг реализуется посредством «встроенной» в игре автоматической фиксации количественных показателей активности: объема занятий, числа повторений конкретного упражнения, динамики точности исполнения по каждой из измеряемых координат. Подобная аналитика предоставляет педагогу объективированные данные о реальном объеме самостоятельной работы ученика и характере типичных затруднений, что позволяет более обоснованно проектировать его дальнейшее обучение.

Определенным преимуществом музыкально-компьютерных игр является и то, что они дают возможность для коллективного музыкального творчества. Так, школьники, находящиеся на разных ступенях исполнительской подготовки, могут участвовать в создании совместного продукта, осваивая при этом навыки ансамблевого взаимодействия, распределения партий, их аранжировки и пр. [4, с.43-44].

Проведенный анализ позволяет заключить, что педагогический потенциал геймификации в музыкальном обучении школьников не исчерпывается инструментально-технологическим расширением дидактического арсенала педагога. На наш взгляд, ее главная ценность состоит в разрешении противоречия между императивом многократного повторения как базового механизма формирования музыкально-исполнительских навыков и неприятием современными учащимися монотонной работы. Геймификация не подменяет живое музицирование, а встраивается в него как инструментальная надстройка. Она дает ученику мгновенную обратную связь, регулирует сложность в реальном времени и показывает прогресс наглядно. В результате внешние требования педагога постепенно становятся для ребенка его собственными, внутренне принятыми задачами. Однако такой эффект возникает не автоматически. Чтобы игровые приемы действительно работали, они должны соответствовать тому, как мыслят и воспринимают информацию современные дети. Только тогда геймификация помогает снять напряжение, связанное с однообразной технической работой, и избавляет от страха публичной ошибки. Ребенок перестает бояться, что его оценят – он просто пробует, ошибается, исправляет и движется дальше.

При этом геймификация эффективна далеко не всегда, а только при условии подчинения игрового процесса задачам музыкального развития, когда воспитание музыканта не подменяется игровыми механиками. Иными словами, геймификация – это не замена традиционной педагогике, а ее инновационное дополнение. Она предоставляет педагогу новые инструменты, но не снимает с него ответственности за содержание процесса. Важно, чтобы учитель сохранял рефлексивную позицию и не позволял количественным показателям (набранным очкам, пройденным уровням и пр.) заслонять развивающий смысл занятий. Именно баланс между игровой формой и педагогической целесообразностью определяет границы применения геймификации в современном музыкальном образовании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова Е.В., Яровая Е.А., Ковшова Ю.Н. Педагогическая геймификация: атлас лучших практик. – Новосибирск: Немо Пресс, 2022. – 208 с.
2. Данилова Д.В. Геймификация в музыкальном образовании // Образовательный форсайт. – 2022. – № 2(14). – 110 с.
3. Интервалы: музыкальная обучающая игра [Интернет-ресурс]. – URL: https://planeta.ru/campaigns/3915?ysclid=msfrx5u0xq482400345 (дата обращения: 25.08.2026).

4. Марушина Е.А. Информационно-коммуникационные технологии в музыкальном образовании // Студенческая наука Казанской консерватории-2022: сборник тезисов, Казань, 08-22 апреля 2022 года. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2022. – С. 43-44.
5. Мельничук А.В. Применение игровых технологий в обучении // Научная социологическая школа РГСУ: 25 лет. Социология. Социальность. Современность: материалы XXI Социологических чтений РГСУ. – М.: РГСУ, 2016. – С. 137-142.
6. Музыка Это Весело: образовательный портал [Интернет-ресурс]. – URL: https://musicits.fun (дата обращения: 25.08.2026).
7. Низамутдинова С.М. Задачи творческого обучения и воспитания в цифровую эпоху // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 2. – С. 274-281.
8. Норицына А.Н., Ясинская О.Л. Музыкально-компьютерные технологии в процесс обучения на уроках музыки в общеобразовательной школе // Россия – историко-культурные константы и перспективы развития детства: сборник научных трудов XXX Междунар. конференции, Санкт-Петербург, 17-18 апреля 2024 гда. – СПб.: ПОЛИТЕХ-ПРЕСС, 2024. – С. 432-433.
9. Орлова О.В., Титова В.Н. Геймификация как способ организации обучения // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2015. – № 9. – С. 60-64.
10. Тарлыкова В.В., Поворина Е.В. Геймификация в образовании. Применение геймификации в учебном процессе музыкальной школы // Новое поколение. – 2016. – № 9. – С. 163-168.
11. Юный скрипач. Обучение с увлечением: образовательный проект [Интернет-ресурс]. – URL: https://rgdb.ru/projects/yunyj-skripach-obuchenie-s-uvlecheniem (дата обращения: 25.08.2026).
12. Chrome Music Lab: онлайн-платформа [Интернет-ресурс]. – URL: https://musiclab.chromeexperiments.com (дата обращения: 25.08.2026).
13. EarMaster: интерактивное приложение [Интернет-ресурс]. – URL: https://earmaster.com (дата обращения: 25.08.2026).
14. Melodics: интерактивное приложение [Интернет-ресурс]. – URL: https://melodics.com (дата обращения: 25.08.2026).
15. Note Rush: интерактивное приложение [Интернет-ресурс]. – URL: https://noterush.app (дата обращения: 25.08.2026).
16. Simply Piano: интерактивное приложение [Интернет-ресурс]. – URL: https://www.hellosimply.com/simply-piano (дата обращения: 25.08.2026).
17. Staff Wars: интерактивная музыкальная игра [Интернет-ресурс]. – URL: https://dawnspiano.blogspot.com/staff-wars-note-reading-app-review.html (дата обращения: 25.08.2026).
18. Tenuto: интерактивное приложение [Интернет-ресурс]. – URL: https://www.musictheory.net/products/tenuto (дата обращения: 25.08.2026).
19. Yousician: онлайн-платформа [Интернет-ресурс]. – URL: https://yousician.com/ru (дата обращения: 25.08.2026).

Ци Цзин
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Qi Jing
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В РОССИЙСКОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

Аннотация. Расширение российско-китайского образовательного взаимодействия делает культурную адаптацию студентов из КНР значимой педагогической задачей. В статье раскрывается сущность культурной адаптации как процесса освоения ценностей, коммуникативных сценариев и учебно-профессиональных норм российской образовательной среды при сохранении собственной культурной идентичности. Подчёркивается, что для китайских студентов российская академическая среда отличается по стилю общения, роли инициативы и самостоятельности, что требует специальной педагогической организации. На основе анализа научной литературы и материалов диссертационного исследования обосновывается система из пяти взаимосвязанных педагогических условий: создание межкультурной образовательной среды; методическая адаптация содержания обучения; включение в культурно-образовательные и профессионально-творческие практики; тьюторское сопровождение при готовности преподавателей к межкультурному взаимодействию; мониторинг и рефлексия динамики адаптации. Делается вывод, что эффективность адаптации обеспечивается целостной организацией образовательного процесса, в котором педагог выступает культурным посредником, а китайская учебная мотивация и дисциплина становятся ресурсом развития.

Ключевые слова: культурная адаптация, студенты КНР, музыкально-педагогическое образование, российская образовательная среда, педагогические условия, тьюторское сопровождение, межкультурная коммуникация, диалог культур.

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR CULTURAL ADAPTATION OF CHINESE STUDENTS IN THE RUSSIAN EDUCATIONAL ENVIRONMENT

Abstract. The expansion of Russian-Chinese educational cooperation makes cultural adaptation of Chinese students a significant pedagogical task. The article reveals the essence of cultural adaptation as a process of mastering values, communication scenarios, and academic norms of the Russian educational environment while preserving one's own cultural identity. It is emphasized that for Chinese students the Russian academic environment differs in communication style, the role of initiative and independence, which requires special pedagogical organization. Based on the analysis of scientific literature and dissertation research, a system of five interrelated pedagogical conditions is substantiated: creating an intercultural educational environment; methodological adaptation of learning content; inclusion in cultural, educational, and professional-creative practices; tutor support with teachers' readiness for intercultural interaction; monitoring and reflection of adaptation dynamics. It is concluded that the effectiveness of adaptation is ensured not by isolated measures but by the holistic organization of the educational process, in which the teacher acts as a cultural mediator and Chinese students' learning motivation and discipline become a resource for development.

Keywords: cultural adaptation, Chinese students, music teacher education, Russian educational environment, pedagogical conditions, tutor support, intercultural communication, dialogue of cultures.

Введение. Устойчивое присутствие китайских студентов в российских вузах превращает их культурную адаптацию из частной бытовой проблемы в самостоятельную педагогическую задачу [3]. Адаптация включает академический, социальный и культурный уровни, причём культурная составляющая предполагает не просто привыкание, а осмысленное освоение ценностей и норм принимающей среды [1; 5]. Цель статьи – обосновать систему педагогических условий культурной адаптации студентов КНР с учётом специфики китайской образовательной традиции.

Обсуждение результатов. Культурная адаптация китайских студентов в российской образовательной среде представляет собой не одномоментный результат, а разворачивающийся во времени процесс. Его специфика состоит в том, что студент должен не только понять внешние правила принимающей среды, но и выработать собственную позицию по отношению к ним. В этом смысле адаптация не равна ассимиляции. Китайский студент не должен утрачивать собственную культурную идентичность ради успешного обучения в российском вузе. Напротив, продуктивная адаптация предполагает способность соотносить ценности родной культуры и культуры принимающего образовательного пространства, понимать различия между ними и находить способы конструктивного участия в межкультурном взаимодействии. В работах, посвященных китайским студентам в России, подчеркивается, что их образовательная мобильность имеет устойчивые предпосылки и связана с интересом к российскому образованию, культуре, языку и профессиональной подготовке [3]. Однако сам факт выбора российского вуза не устраняет адаптационных трудностей. Для студентов КНР важными оказываются такие факторы, как степень владения русским языком, понимание академических норм, наличие поддерживающих социальных связей, готовность преподавателей к межкультурному взаимодействию, а также возможность безопасно проявлять инициативу в учебной среде. Нередко китайские студенты демонстрируют высокую исполнительность, но испытывают затруднения в ситуациях открытой дискуссии, публичного выражения несогласия или самостоятельного выбора образовательной стратегии.

Российская университетская среда в большей степени допускает полемику, индивидуальную позицию, эмоционально окрашенное обсуждение, свободный вопрос к преподавателю. Китайская образовательная традиция, напротив, часто ориентирована на сдержанность, уважительную дистанцию и избегание прямого противоречия старшему или более компетентному участнику общения. Поэтому внешняя пассивность китайского студента в российской аудитории не всегда означает отсутствие интереса или слабую подготовку. Она может быть выражением культурно обусловленной осторожности, стремления не нарушать гармонию группы, боязни допустить ошибку публично или неверно интерпретировать ожидания преподавателя.

Социальные связи также играют особую роль в адаптации. Н.Л. Антонова показывает, что сети общения иностранных студентов могут как расширять возможности интеграции, так и замыкать обучающихся внутри национальной группы [2]. Для китайских студентов это обстоятельство особенно существенно. С одной стороны, общение с соотечественниками снижает тревожность, дает эмоциональную поддержку, помогает решать бытовые и учебные вопросы. С другой стороны, чрезмерная опора только на внутрикитайское окружение может ограничивать контакт с российскими студентами, снижать интенсивность языковой практики и замедлять освоение норм принимающей образовательной среды. Следовательно, педагогическая задача состоит не в разрушении

национальных связей, а в расширении коммуникативного поля студента за счет безопасных и содержательных межкультурных контактов. Культурная адаптация китайских студентов имеет также мотивационное измерение. Исследователи отмечают различия в подходах к учебной мотивации в России и КНР: китайская система в большей степени поддерживает ориентацию на усилие, дисциплину, результативность и социально одобряемое достижение, тогда как российская образовательная практика чаще требует самостоятельного смыслового выбора, индивидуальной учебной инициативы и готовности к обсуждению [7]. Это различие не следует оценивать как преимущество одной системы над другой. В педагогическом плане важно видеть, что китайские студенты приходят в российский вуз с сильными учебными установками, но эти установки нуждаются в перестройке: от преимущественно нормативного выполнения задания к более осознанному, исследовательскому и диалоговому участию в образовательном процессе.

В музыкально-педагогическом образовании данная перестройка приобретает особую глубину. Студент-музыкант работает не только с текстом учебной дисциплины, но и с художественным текстом, который несет культурную память, эмоциональные интонации и ценностные смыслы. Освоение российской методики музыкального образования китайскими студентами связано с необходимостью понять не только терминологию и приемы работы, но и логику педагогического общения, специфику интерпретации музыкального образа, отношение к самостоятельности ученика, к творческой инициативе и к рефлексии исполнительского опыта [12]. В связи с этим культурная адаптация в музыкально-педагогической среде становится одновременно академической, профессиональной, художественной и личностной.

Первым педагогическим условием культурной адаптации китайских студентов является создание межкультурной образовательной среды, обеспечивающей включение обучающихся в систему академических, социальных и культурных взаимодействий российского вуза. Культурная адаптация не может успешно происходить в изоляции. Даже качественно организованное индивидуальное обучение не заменяет опыта живого взаимодействия с российскими студентами, преподавателями, творческими коллективами и академическим сообществом. Межкультурная образовательная среда представляет собой систему учебных и внеучебных ситуаций, в которых китайский студент получает возможность осваивать нормы общения, пробовать разные коммуникативные роли, задавать вопросы, обсуждать результаты работы, участвовать в совместных проектах и постепенно преодолевать страх ошибки. Вэй Син, анализируя адаптацию китайских студентов к межкультурному общению в российском вузе, показывает, что коммуникативная сторона адаптации является одной из наиболее чувствительных, поскольку именно в общении проявляются различия культурных ожиданий, речевых стратегий и поведенческих норм [8]. Для китайского студента трудность может заключаться не только в недостаточном словарном запасе, но и в неуверенности относительно допустимой степени открытости, эмоциональности, инициативности и критичности высказывания. Поэтому межкультурная среда должна быть специально организована как поддерживающая, а не случайная. Такая среда предполагает несколько педагогических механизмов. Первый механизм - организация смешанных учебных групп и пар, в которых китайские и российские студенты выполняют содержательные задания, а не просто формально присутствуют рядом. Второй механизм - введение коммуникативных правил, понятных всем участникам: уважительное слушание, право на уточнение, недопустимость высмеивания языковых ошибок, поощрение вопросов, объяснение культурных различий без оценочной иерархии. Третий механизм - использование совместных творческих и исследовательских заданий, где коммуникация возникает вокруг общего дела. Четвертый механизм - педагогическая рефлексия межкультурных ситуаций, позволяющая обсудить трудности, не превращая их в конфликт.

Межкультурная образовательная среда должна расширять социальные сети китайских студентов. Если студент общается преимущественно с соотечественниками, он получает поддержку, но может оставаться вне российской академической среды. Если же он включается в российские группы без поддержки, возникает риск тревожности и коммуникативного замыкания. Следовательно, педагогически продуктивна промежуточная модель: сохранение национального сообщества как ресурса эмоциональной стабильности и одновременное мягкое расширение контактов за счет совместных учебных, творческих и культурных практик [2].

Вторым педагогическим условием культурной адаптации китайских студентов является методическая адаптация содержания обучения, обеспечивающая поэтапное введение обучающихся в культурно-исторический, ценностно-смысловой и профессиональный контекст российской образовательной традиции. Она не означает упрощения программы или снижения требований к иностранным студентам. Напротив, речь идет о такой организации учебного материала, при которой сложное содержание становится культурно понятным, поэтапно раскрытым и связанным с предшествующим опытом обучающегося. В рамках рассматриваемой модели методическая адаптация репертуара и содержания занятий выступает одним из ключевых условий культурной адаптации студентов КНР, поскольку именно через содержание обучения студент приобщается к культурным смыслам российской художественной и образовательной традиции. Методическая адаптация предполагает предварительную диагностику образовательного опыта студента, уровня владения русским языком, представлений о российской культуре, профессиональных ожиданий и трудностей. Для китайского студента особенно значимо, чтобы новый материал был включен в понятную систему. Если учебное содержание предъявляется фрагментарно, без пояснения культурно-исторического контекста, студент может формально освоить техническую сторону задания, но не приблизиться к пониманию его ценностного и смыслового основания. Поэтому педагог должен не только объяснять, что необходимо сделать, но и раскрывать, зачем это делается именно так в российской профессиональной традиции. В музыкально-педагогическом образовании методическая адаптация особенно важна при освоении произведений русских композиторов, европейской музыкальной культуры и российской методики преподавания музыки. Исследования Гуань Юэ, Н.Г. Куприной и Чжоу Фанчжу показывают значимость стилевого подхода в формировании у китайских студентов представлений о европейской музыкальной культуре [11]. Такой подход позволяет не ограничиваться механическим разучиванием произведения, а постепенно вводить студента в систему эпохи, жанра, интонации, образа, композиторского языка и исполнительской традиции. В результате музыкальный текст становится для студента не чужим набором звуковых и технических требований, а культурным сообщением, которое можно понять, интерпретировать и соотнести с собственным опытом.

Методическая адаптация должна строиться на принципе культурного сопоставления. Китайскому студенту легче понять российскую образовательную и художественную традицию, если педагог не противопоставляет ее китайской культуре, а показывает возможные точки диалога. Например, при анализе музыкального произведения можно обращать внимание на различия и сходства в образности, отношении к природе, лирическом переживании, национальном колорите, драматургии, роли интонации и паузы. Такое сопоставление не должно превращаться в схематичное сравнение «Россия - Китай». Его задача состоит в создании смыслового моста, благодаря которому студент видит, что новая культура не отменяет его прежний опыт, а расширяет его профессиональное и художественное сознание.

Третьим педагогическим условием культурной адаптации китайских студентов является включение обучающихся в культурно-образовательные и профессионально-творческие практики, обеспечивающие деятельностное освоение российской культуры и опыта межкультурного взаимодействия. Это условие имеет принципиальное значение, поскольку культура осваивается не только через объяснение, но и через участие. Студент начинает понимать принимающую среду глубже тогда, когда становится участником ее событий: концертов, лекций, мастер-классов, проектных встреч, студенческих конференций, педагогических практик, творческих лабораторий, совместных обсуждений и публичных выступлений. В таких формах адаптация приобретает деятельностный характер. Для китайских студентов-музыкантов культурно-образовательные практики особенно значимы. Исследования И.В. Бабаян, Е.И. Пашининой и Чжан Фаншуо показывают, что культурная интеграция китайских студентов-музыкантов в российскую образовательную среду связана с их включенностью в профессиональное и художественное пространство вуза [4]. Музыкальное образование создает для этого особые возможности: совместное исполнение, слушательская практика, обсуждение интерпретации, участие в концертах, знакомство с российской музыкальной традицией через живое звучание и коллективную рефлексию. Здесь адаптация перестает быть внешним приспособлением и становится формой профессионально-культурного становления. Культурно-образовательные практики должны быть поэтапными. На первом этапе студенту необходимы ориентационные формы: экскурсии по вузу, знакомство с кафедрой, посещение концертов с предварительным пояснением контекста, вводные беседы о традициях российского музыкального образования. На втором этапе целесообразно включать его в малые совместные задания: обсуждение произведения, подготовку фрагмента выступления, участие в камерной учебной группе. На третьем этапе возможны более открытые формы: концерт, творческий проект, научное сообщение, педагогическая проба, межкультурная презентация. Такая поэтапность позволяет избегать перегрузки и одновременно расширяет пространство самостоятельности. Особое значение имеет публичное выступление. Для студента из КНР оно может быть связано как с высокой ответственностью и стремлением показать достойный результат, так и с тревогой из-за языковых, культурных или исполнительских ошибок. Поэтому педагог должен превращать публичные формы не в ситуацию жесткой проверки, а в пространство поддержанного профессионального роста. Подготовка к выступлению может включать обсуждение культурного содержания произведения, моделирование вопросов аудитории, разбор возможных трудностей, рефлексию после события. В этом случае концерт или презентация становятся не только формой демонстрации результата, но и средством культурной адаптации.

Четвертым педагогическим условием культурной адаптации китайских студентов является тьюторское и педагогическое сопровождение, предполагающее готовность преподавателей к межкультурному взаимодействию со студентами КНР. Его значение определяется тем, что иностранный студент в новой образовательной среде сталкивается с множеством неочевидных норм. Ему необходимо понять, как строится общение с преподавателем, как задавать вопросы, как готовиться к занятиям, как участвовать в совместной работе, как реагировать на критику, как оформлять учебные и научные тексты, как интерпретировать требования, которые российскому студенту могут казаться само собой разумеющимися. Без посредника эти нормы нередко остаются скрытыми, а их нарушение воспринимается студентом как личная неуспешность. Тьюторское сопровождение не следует понимать только как консультационную помощь или организационное информирование. В контексте культурной адаптации тьютор выступает культурным посредником между студентом и образовательной средой. Его функция состоит в том, чтобы переводить не только язык, но и смысл педагогических требований, помогать

студенту увидеть внутреннюю логику российской учебной культуры, поддерживать его в ситуациях неопределенности, снижать тревожность и формировать уверенность в возможности успешного участия в образовательном процессе. В исследованиях Го Х. тьюторское сопровождение студентов из КНР рассматривается как значимый механизм освоения академической музыкальной культуры, позволяющий соединить индивидуальную поддержку, профессиональное становление и межкультурное посредничество [10]. Для китайских студентов тьюторское сопровождение должно учитывать несколько особенностей. Во-первых, важно сохранять уважительную форму взаимодействия, поскольку для студента из КНР авторитет наставника обладает высокой ценностью. Во-вторых, необходимо постепенно переводить обучающегося от позиции исполнителя указаний к позиции субъекта собственного образовательного маршрута. Резкое требование самостоятельности может вызвать растерянность, тогда как поэтапная поддержка позволяет студенту принять самостоятельность как естественную часть профессионального роста. В-третьих, тьютор должен помогать студенту осмыслять трудности не как личный недостаток, а как закономерный этап межкультурного вхождения.

Практически тьюторское сопровождение может включать индивидуальные консультации по образовательной траектории, вводные встречи о нормах академического поведения, разбор типичных коммуникативных ситуаций, помощь в подготовке к публичным выступлениям, сопровождение при участии в творческих проектах, обсуждение эмоциональных трудностей и рефлексию адаптационного опыта. В музыкально-педагогическом вузе особенно важны консультации по профессиональному языку: музыкальной терминологии, методике анализа произведения, правилам обсуждения исполнительской интерпретации, особенностям педагогической критики. Такое сопровождение снижает культурную дистанцию и позволяет студенту не просто выполнять требования, а понимать их профессиональный смысл. Отдельного внимания заслуживает готовность преподавателей к работе с китайскими студентами. Даже самые продуманные программы адаптации не будут результативными, если педагог воспринимает трудности иностранного обучающегося как недостаток способностей, мотивации или дисциплины. Преподавателю необходимо понимать, что молчаливость, избегание прямой полемики, стремление к точному образцу, высокая зависимость от оценки наставника могут иметь культурные причины. Это не означает, что педагог должен закреплять данные модели поведения. Напротив, он должен мягко расширять коммуникативный и профессиональный репертуар студента, объясняя ценность вопроса, самостоятельного суждения, творческой инициативы и рефлексивного анализа.

Пятым педагогическим условием культурной адаптации китайских студентов является системный мониторинг и рефлексия динамики культурной адаптации, обеспечивающие оценку результатов адаптационного процесса и своевременную коррекцию педагогической поддержки. Без диагностики и обратной связи педагогическая поддержка рискует стать интуитивной и фрагментарной. Между тем адаптация китайских студентов может внешне выглядеть благополучной даже при наличии внутренних трудностей. Студент может быть дисциплинированным, вежливым, успешным в выполнении заданий, но при этом испытывать коммуникативную изоляцию, неуверенность, тревожность, непонимание скрытых норм или недостаточную включенность в академическое сообщество. Поэтому педагог должен видеть не только учебный результат, но и динамику культурного самочувствия обучающегося. Мониторинг культурной адаптации предполагает наблюдение, беседы, анкетирование, анализ учебной активности, оценку коммуникативного участия, фиксацию трудностей и обсуждение индивидуального прогресса. Важно, чтобы мониторинг не воспринимался студентом как контроль ради контроля. Его смысл состоит в помощи и коррекции образовательного маршрута. Для

китайских студентов, ориентированных на результат и оценку, необходимо особо подчеркивать развивающий характер такой диагностики. Рефлексия должна быть организована в бережной форме: через вопросы о трудностях, открытиях, изменениях в понимании российской культуры, новых коммуникативных ситуациях, отношении к собственному профессиональному росту. Рефлексия выполняет несколько функций. Во-первых, она помогает студенту осознать собственную динамику и увидеть, что адаптация происходит постепенно. Во-вторых, она позволяет педагогу корректировать содержание и методы работы. В-третьих, она способствует внутренней интеграции нового культурного опыта: студент не просто выполняет задания, а понимает, как изменяется его отношение к российской образовательной среде, к профессии, к художественной культуре и к себе как участнику межкультурного взаимодействия. В-четвертых, рефлексия поддерживает сохранение культурной идентичности, поскольку позволяет студенту соотносить новый опыт с ценностями родной культуры, а не вытеснять их.

Заключение. Культурная адаптация китайских студентов требует целостной педагогической организации, а не разрозненных мер. Предложенная система условий – среда, содержание, практики, сопровождение и мониторинг – обеспечивает постепенное вхождение в российскую образовательную среду при сохранении культурной идентичности. Дальнейшие исследования могут быть связаны с разработкой диагностических методик и программ тьюторской поддержки для разных профилей подготовки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амбарова П.А., Зборовский Г.Е., Никольский В.С., Шаброва Н.В. Академическая и социокультурная адаптация студентов // Высшее образование в России. 2022. Т. 31. № 12. С. 9–30.
2. Антонова Н.Л. Социальные сети иностранных студентов: китайские студенты в российском вузе // Вестник Удмуртского университета. Социология. Политология. Международные отношения. 2018. Т. 2. № 3. С. 282–287.
3. Арефьев А.Л. Китайские студенты в России // Высшее образование в России. 2010. № 12. С. 54–66.
4. Бабаян И.В., Пашинина Е.И., Чжан Фаншуо. Особенности культурной интеграции китайских студентов музыкантов // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Социология. Политология. 2024. Т. 24, вып. 2. С. 163–171.
5. Балицкая И.В. Культурная адаптация студентов – участников программ международных обменов в новой образовательной среде // Филологический журнал. 2019. № 23. С. 45–47.
6. Ван Сяо, Петанова Е.И. Личностные адаптационные ресурсы китайских студентов-первокурсников // Вестник СПбГУ. Сер. 16. Психология. Педагогика. 2016. Вып. 3. С. 75–85.
7. Ван Ч. Различия в подходах к мотивации студентов в вузах КНР и России, культурные и образовательные аспекты // Успехи гуманитарных наук. 2024. № 9. С. 160–163.
8. Вэй Син. Адаптация китайских студентов к межкультурному общению в образовательном процессе российского вуза: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Воронеж, 2003. 19 с.
9. Галагузова М.А., Швецова А.В., Чжан В. Особенности интеграции китайских студентов в образовательное пространство российских университетов // Образование и наука. 2024. Т. 26. № 6. С. 138–166.

10. Го Х. О тьюторском сопровождении студентов из КНР в процессе освоения академической музыкальной культуры // Педагогический журнал. 2020. Т. 10. № 4-1. С. 121–129.
11. Гуань Юэ, Куприна Н.Г., Чжоу Фанчжу. Формирование у китайских студентов представлений о европейской музыкальной культуре на основе стилевого подхода // Педагогическое образование в России. 2021. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-u-kitayskih-studentov-predstavleniy-o-evropeyskoy-muzykalnoy-kulture-na-osnove-stilevogo-podhoda (дата обращения: 27.08.2026).
12. Матвеева Л.В., Тагильцева Н.Г., Ян Бо. Трудности китайских студентов в освоении российской методики музыкального образования школьников // Язык и культура. 2021. № 56. С. 179–198.

Ли Цзин
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 2982932889@qq.com

Li Jing
Postgraduate student
Moscow State Institute of Culture

ПОСТРОЕНИЕ СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ И МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ КАМЕРНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ

Аннотация. В статье представлена авторская концепция формирования профессиональной готовности китайских музыкантов-исполнителей к освоению русской камерной инструментальной музыки. Цель работы состояла в построении и экспериментальной проверке структурно-содержательной модели, отвечающей задачам межкультурной музыкальной педагогики. Методологическую базу составили педагогическое моделирование, поликультурный, полихудожественный, стилевой и деятельностный подходы. Сравнительный анализ результатов констатирующего и контрольного этапов опытно-экспериментальной работы выявил статистически значимые различия по всем компонентам готовности: мотивационно-ценностному, когнитивно-семантическому, операционально-технологическому, личностно-коммуникативному, рефлексивно-регулятивному. Наибольшая динамика зафиксирована в когнитивно-семантическом компоненте. Теоретический вклад работы состоит в разработке пятикомпонентной структуры профессиональной готовности и в обосновании четырёхблочной модели её формирования. Практическая ценность связана с верифицированным диагностическим инструментарием и с системой методов, применимых в практике подготовки китайских музыкантов, ориентированных на русский репертуар.

Ключевые слова: профессиональная готовность, китайские студенты, русская камерная инструментальная музыка, педагогическое моделирование, методическое проектирование, межкультурная музыкальная педагогика, структурно-содержательная модель, камерный ансамбль, духовое исполнительство.

CONSTRUCTION OF A STRUCTURAL AND SUBSTANTIVE MODEL AND METHODOLOGICAL DESIGN IN THE PROCESS OF MASTERING RUSSIAN CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC BY CHINESE STUDENTS

Abstract. This article presents the author's concept of developing professional readiness of Chinese performing musicians to master Russian chamber instrumental music. The aim of the study was to construct and experimentally test a structural and substantive model that meets the objectives of intercultural music pedagogy. The methodological base consisted of pedagogical modeling, multicultural, polyartistic, stylistic, and activity-based approaches. A comparative analysis of the results of the ascertaining and control stages of the experimental work revealed statistically significant differences in all components of readiness: motivational-value, cognitive-semantic, operational-technological, personal-communicative, and reflexive-regulatory. The greatest dynamics were recorded in the cognitive-semantic component. The theoretical contribution of the study consists in the development of a five-component structure of professional

readiness and the substantiation of a four-block model for its formation. The practical value is associated with a verified diagnostic toolkit and a system of methods applicable in the practice of training Chinese musicians focused on the Russian repertoire.

Keywords: professional readiness, Chinese students, Russian chamber instrumental music, pedagogical modeling, methodological design, intercultural music pedagogy, structural and content model, chamber ensemble, wind performance.

Введение. Российские консерватории сегодня принимают рекордное число обучающихся из КНР: по данным Минобрнауки, в российских вузах обучается 37 081 китайский студент. В Санкт-Петербургской консерватории учится 112 китайских музыкантов, в РАМ им. Гнесиных – 60 человек. Одновременно в самом Китае расширяется преподавание европейского и русского камерного репертуара: он всё чаще включается в программы оркестровых отделений региональных университетов, где формируется корпус будущих профессиональных исполнителей. Возникает закономерный вопрос: готовы ли существующие методики ответить на запрос столь массовой и при этом культурно-специфической аудитории?

Русская камерная инструментальная традиция отличается особой интонационно-смысловой природой. Её освоение требует от исполнителя не только технического мастерства, но и глубокого культурно-исторического понимания материала. Между тем китайская музыкально-педагогическая школа исторически опирается на иные эстетические основания. Возникает культурный зазор, который не сводится к языковому барьеру. На это обстоятельство неоднократно указывали исследователи (Пэн Иньлай [2]; Лю Минхуэй [10]).

Особую сложность создаёт сама природа русского камерного жанра. Камерная музыка предполагает не только индивидуальное мастерство, но и тонкую ансамблевую коммуникацию. Партнёрство в квартете или трио требует понимания «с полувзгляда», а это опирается на общую культурно-смысловую почву. Когда таковой нет, ансамблевая ткань разрывается, и технически точное исполнение оказывается стилистически пустым.

Анализ современной педагогической литературы обнаруживает, что системная методическая модель, специально адаптированная под китайскую аудиторию, до сих пор не разработана. Отдельные практические наработки накоплены в классе камерного ансамбля Петрозаводской консерватории (Аронова Н.З. [4]). Однако они носят характер локального опыта. Зарубежные исследования также фиксируют рост интереса к камерной педагогике в китайских вузах. Ван Р. с соавторами [3] описывают опыт интеграции PBL и теории музыкального интеллекта в обучении камерному ансамблю. Этот опыт интересен, но не решает задачу освоения именно русской традиции.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы представить авторскую структурно-содержательную модель и итоги её экспериментальной проверки, проведённой на базе Музыкальной академии Шаньсийского университета Датун. Использовались педагогическое моделирование, констатирующий и формирующий эксперимент, авторские диагностические методики, t-критерий Стьюдента, корреляционный анализ. Статья суммирует материалы трёх глав диссертационного исследования. Новизна работы состоит в комплексном характере модели и в её эмпирической верификации на однородной по составу и территориально локализованной выборке, что позволяет корректно измерять эффект педагогического воздействия. Полученные результаты могут быть использованы как в практике российских консерваторий, работающих с китайским контингентом, так и в китайских вузах, включающих русский камерный репертуар в программу оркестрового отделения.

Профессиональная готовность как пятикомпонентная структура

Понятие профессиональной готовности к освоению камерно-инструментальной музыки трактуется в работе как интегративное качество личности будущего исполнителя. Авторская трактовка опирается на классические разработки В.П. Беспалько [7] и современную интерпретацию С.Т. Мугадовой [6]. Беспалько определяет педагогическую технологию через предварительное проектирование учебного процесса; Мугадова уточняет соотношение образовательной и педагогической технологий. Эти положения легли в основу авторской структуры.

Готовность включает пять компонентов: **мотивационно-ценностный**, отражающий внутреннюю заинтересованность в русской музыке; **когнитивно-семантический**, связанный с пониманием культурных смыслов; **операционально-технологический**, охватывающий техническое и стилистическое исполнение; **личностно-коммуникативный**, проявляющийся в ансамблевом взаимодействии; **рефлексивно-регулятивный**, обеспечивающий саморегуляцию и оценку. Все они подчинены общей цели освоения и принятие чужой музыкальной культуры как своей. Их сопряжённость подтверждается корреляционным анализом; отдельно рассматривать какой-либо из компонентов вне общей структуры методически некорректно.

Специфика обучения китайских исполнителей проявляется в нескольких плоскостях. Различия исполнительских традиций обнаруживаются прежде всего в подходе к интонации и фразировке. Доминирование репродуктивного метода в китайской системе музыкального образования формирует установку на точность копирования. Между тем русская камерная школа требует индивидуальной интерпретации. Сорокина Т.В. [5] описывает педагогические принципы Т.А. Гайдамович, воспитавшей более 600 учеников, среди которых В. Спиваков, Ю. Башмет и многие другие. Её школа предполагает поиск личного смысла в произведении и рассматривает исполнителя как соавтора художественного высказывания.

Языковой барьер также играет существенную роль. Русскоязычная терминология, отсылки к литературным первоисточникам, особенности историко-культурных комментариев – всё это требует серьёзной подготовки. Однако сводить проблему только к языку было бы упрощением: главная сложность лежит глубже и связана с интонационным мышлением, с самой ладовой и ритмической природой воспринимаемого материала.

Отдельную сложность образует стилистическая интерпретация русской музыки. Аронова Н.З. [4] фиксирует это на материале практики камерного класса Петрозаводской консерватории. Похожие наблюдения приводит Пэн Иньлай [2] на базе РГПУ им. Герцена; Лю Минхуэй [10] выделяет педагогические условия освоения творчества русских композиторов. Все три автора подчёркивают одно: технические трудности преодолеваются быстрее, чем культурно-смысловые. Эта закономерность стала отправной точкой нашего исследования.

Дополнительный аспект связан с самой природой камерного ансамблевого музицирования. Здесь от исполнителя требуется тонкая чувствительность к партнёру. А.А. Петропавловский [9] показывает это на примере включения гитары в камерный ансамбль: каждый инструмент имеет свою интонационную природу, и их соединение требует слухового и интеллектуального диалога. Для китайского студента, привыкшего к оркестровому и репродуктивному режиму работы, ансамблевая диалогичность оказывается непривычной.

Методологические подходы. Модель построена на четырёх взаимосвязанных подходах. Поликультурный обеспечивает диалог двух музыкальных традиций, не сводя его ни к их отождествлению, ни к простому противопоставлению. Полихудожественный связывает музыку с другими искусствами – литературой, живописью, драматургией.

Стилевой фокусирует внимание на интонационной природе русской школы, на её ладово-гармонической и артикуляционной специфике. Деятельностный реализует освоение через практическое музицирование, репетиционную и концертную практику. Опорой служит концепция Н.Г. Бреус [1] о структурно-содержательной модели в музыкальном образовании; её четырёхблочная схема адаптирована под специфику камерного исполнительства.

Принципиальное значение имеет разграничение понятий. Образовательная технология охватывает весь процесс обучения. Педагогическая технология описывает деятельность педагога. Технология учёбы отражает работу обучающегося. Такое уточнение предложено С.Т. Мугадовой [6] на основе классической работы В.П. Беспалько [7]. В нашей модели все три уровня технологии прорабатываются последовательно.

Авторская концепция включает **четыре содержательных блока**, решающих свою задачу и связанных общей логикой формирования готовности.

Первый блок - **концептуально-целевой**. Он задаёт цели, принципы и ценностные ориентиры. Опорой выступают традиции русской камерной школы, восходящие к деятельности Т.А. Гайдамович [5]. Среди принципов выделены культуросообразность, диалогичность, индивидуализация, интонационность.

Второй блок - **организационно-методический**. В нём представлены формы и методы работы. Используются индивидуальные занятия, ансамблевые репетиции, концертная практика, культурные погружения. Методический инструментарий включает восемь авторских разработок: метод культурно-исторических параллелей, интонационно-стилевое моделирование с опорой на авторский «интонационный словарь русской камерной музыки», метод семантического анализа, литературно-музыкальные параллели, метод пластической интерпретации, репетиция «без звука», перестановка функций в ансамбле, ведение исполнительского дневника. Дополнительно применяются проектные технологии; их методологическое обоснование опирается на работу Шевцовой Т.В. [8], выделяющей шесть этапов проектной деятельности - от возникновения идеи до рефлексии. Внешним сопоставлением служит исследование Ван Р., Фока П. и Чиангтонг Н. [3], описывающее практику преподавания камерной музыки в китайских вузах с использованием PBL и коллаборативного обучения.

Третий блок - **содержательно-деятельностный**. Он определяет принципы отбора репертуара: культурная репрезентативность, эмоциональная доступность, техническая целесообразность, методическая значимость. Произведения подобраны из творчества Глинки, Римского-Корсакова, Танеева, Глиэра, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Глазунова. Для оркестрового отделения с преобладанием духового и смешанного состава такой репертуар выступает основой ансамблевой практики. При работе с камерным ансамблем учитываются специфические особенности инструментального состава, в том числе вопросы, связанные с участием менее традиционных для русского камерного письма инструментов [9].

Четвёртый блок – **критериально-результативный**. Пять компонентов готовности выступают одновременно критериями оценки. На их основе выделены четыре типологических уровня: высокий интегрированный, средний дифференцированный, низкий фрагментарный, дисгармоничный. Для количественной интерпретации применяется трёхуровневая шкала (высокий – 4,5-5,0 балла; средний – 3,0-4,4 балла; низкий – менее 3,0 балла), удобная для сравнительной статистики.

Логика модели выстраивается замкнуто: концептуальный уровень задаёт цели, организационный обеспечивает их реализацию, содержательный наполняет процесс материалом, критериальный замыкает цикл оценкой результата. Получается педагогическая система, эффективность которой подтверждена опытным путём.

Экспериментальной базой исследования послужила Музыкальная академия Шаньсийского университета Датун (Shanxi Datong University, 山西大同大学音乐学院). Выбор обусловлен несколькими обстоятельствами. В академии функционирует оркестровое отделение, готовящее исполнителей на широком круге инструментов – духовых, фортепиано, струнных, – что позволяет комплектовать камерные ансамбли разных составов. Педагогический опыт автора настоящего исследования непосредственно связан с данным учреждением: преподавая кларнет и работая с камерными ансамблями, удалось сформировать достаточную эмпирическую базу наблюдений, предшествующую эксперименту, реализуемому впоследствии преподавателями академии. Наконец, в академии осуществляется системная работа по освоению европейской музыки, включая русский классический и советский репертуар.

В эксперименте приняли участие 24 студента оркестрового отделения 2-4 курсов бакалавриата, распределённые методом парного отбора по специализации и исходному уровню инструментальной подготовки на экспериментальную (ЭГ, 12 человек) и контрольную (КГ, 12 человек) группы. Инструментальный состав отражает реальный план набора отделения: флейта – 16,7 %, кларнет – 12,5 %, ударные инструменты – 12,5 %, саксофон, валторна, труба, скрипка, фортепиано - по 8,3 %, бас-кларнет, тромбон, туба, виолончель – по 4,2 %. Из числа участников были сформированы 6 камерных ансамблей по 3–4 человека: ансамбль деревянных духовых, духовой квинтет, смешанный ансамбль, ансамбль кларнетов, группа саксофонов и трио (кларнет, виолончель, фортепиано).

Констатирующий этап проходил в сентябре - декабре 2024 года; формирующий эксперимент – в январе - июне 2025 года.

Диагностический инструментарий включал три авторские методики. МПИРКМ – «Мотивационный профиль изучения русской камерной музыки», 64 утверждения по семи шкалам мотивации, с 8 контрольными пунктами против социальной желательности. РМКЗП – «Русская музыкальная культура: знание и понимание», тест из 100 вопросов, распределённых по историческому, теоретическому, культурологическому, персоналийному и аналитическому блокам. ИКРКМ – «Интерпретационная компетентность в русской камерной музыке», комплекс из четырёх практических заданий: сольное исполнение фрагмента, письменный сравнительный анализ двух записей одного произведения, письменная интерпретационная концепция первой части Сонаты для флейты и фортепиано С.С. Прокофьева ор. 94, ансамблевое исполнение фрагмента Квинтета Н.А. Римского-Корсакова. Дополнительно применялись лист педагогического наблюдения по семи параметрам личностно-коммуникативного компонента и методика рефлексии музыкально-интерпретационной деятельности из четырёх типов заданий. Такая триангуляция обеспечила объективность оценки при относительно небольшой выборке.

Констатирующий этап. Исходная диагностика зафиксировала мотивационный профиль, в котором внешняя профессиональная мотивация (4,1 балла) превосходит внутреннюю познавательную (2,9 балла) и эстетическую (2,8 балла). При этом ни один из 24 участников не смог назвать три произведения из духового камерного репертуара русских композиторов. Русская камерная музыка воспринималась как значимая профессионально, но эстетически далёкая.

По когнитивно-семантическому компоненту средний показатель составил 2,8 балла. Наиболее развитым оказался персоналийный блок (3,6 балла), наиболее слабым - аналитический (2,1 балла). Задание на идентификацию ладовой переменности в теме из первой части Квинтета Римского-Корсакова вызвало затруднения у 21 из 24 студентов: большинство характеризовало фрагмент в категориях мажора и минора, не распознавая народно-ладовой основы темы.

Операционально-технологический компонент обнаружил характерный парадокс. При высоком уровне технического исполнения (4,2 балла) стилистическая точность оценена в 2,8, эмоциональная выразительность - в 2,6, интерпретационная оригинальность – в 2,4 балла. Ансамблевое взаимодействие (3,1 балла) обнаружило устойчивую особенность: студенты точно воспроизводили нотный текст, но не реагировали на интонационные реплики партнёров, играли синхронно, но не диалогично.

Личностно-коммуникативный компонент дал средний балл 3,6 при высоких показателях ответственности (4,4) и дисциплинированности (4,3), но существенно более низких – творческой инициативности (2,7) и критического мышления (2,5). В ситуационных заданиях студенты формулировали обобщённые рекомендации («играть мягче») без опоры на структуру произведения и ждали прямого указания педагога, прежде чем предложить собственную трактовку.

Рефлексивно-регулятивный компонент составил 2,9 балла. Ситуативная рефлексия (3,4) заметно превосходила системную (2,6). В ретроспективных ответах доминировали формулировки типа «это было сложно» или «мы старались играть вместе» без анализа конкретных художественных задач.

Типология по итогам констатирующего этапа выглядит так: к высокому интегрированному уровню отнесены 4 студента (16,7 %), к среднему дифференцированному – 11 (45,8 %), к низкому фрагментарному – 7 (29,2 %), к дисгармоничному – 2 (8,3 %). Последний тип представлен двумя исполнителями с очень высоким техническим уровнем (4,7-4,9 балла) при минимальных результатах в культурологическом и аналитическом блоках. Большинство участников находится в зоне неравномерного развития компонентов.

Корреляционный анализ выявил тесные связи между компонентами готовности. Связь мотивационно-ценностного и когнитивно-семантического компонентов составила $r = 0,73$ ($p < 0,01$); когнитивно-семантического и рефлексивно-регулятивного – $r = 0,66$ ($p < 0,01$); когнитивно-семантического и операционально-технологического – $r = 0,61$ ($p < 0,01$); мотивационно-ценностного и рефлексивно-регулятивного – $r = 0,58$ ($p < 0,01$); личностно-коммуникативного и рефлексивно-регулятивного – $r = 0,52$ ($p < 0,01$); операционально-технологического и личностно-коммуникативного – $r = 0,47$ ($p < 0,05$); мотивационно-ценностного и операционально-технологического – $r = 0,44$ ($p < 0,05$). Все коэффициенты статистически значимы. Наиболее слабая связь между техническим и коммуникативным компонентами согласуется с зафиксированным парадоксом: высокий технический уровень сам по себе не гарантирует диалогичности ансамблевого мышления.

Главный вывод констатирующего этапа: острейшие барьеры лежат не в технической плоскости, а в культурно-смысловой. Именно этот вывод определил структуру формирующей работы.

Формирующий этап. Апробация модели. Формирующий эксперимент был выстроен в три последовательных этапа: адаптивно-мотивационный (январь - февраль 2025 г.), основной формирующий (март - май 2025 г.), результативно-оценочный (июнь 2025 г.). Каждый этап соотносился с одним из содержательно-процессуальных блоков модели.

Занятия с экспериментальной группой проводились в формате еженедельного ансамблевого класса (2 академических часа) и двухнедельных групповых семинаров (1,5 часа). Все шесть ансамблей работали в рамках единой программы, адаптированной к конкретному инструментальному составу. Репертуар подбирался индивидуально: ансамбль деревянных духовых работал над Квинтетом Н.А. Римского-Корсакова для фортепиано, флейты, кларнета, фагота и валторны (1876); духовой квинтет - над «Патетическим трио» ре минор М.И. Глинки в переложении и Квинтетом Р.М. Глиэра ор. 105 (1955); смешанный ансамбль - над Трио для кларнета, скрипки и фортепиано А.И. Хачатуряна (1932) и первой

частью Сонаты для флейты и фортепиано С.С. Прокофьева ор. 94; ансамбль кларнетов - над фрагментами из «Сомнения» и «Попутной песни» Глинки в переложении для трёх кларнетов и фортепиано; группа саксофонов - над Концертным этюдом А.К. Глазунова в переложении и пьесами Д.Д. Шостаковича; трио – над Трио С.И. Танеева и первой частью Трио Хачатуряна. Такой подбор охватывал три ключевых стилевых периода: классический XIX век, рубеж XIX–XX веков и советский период, - обеспечивая исторически последовательное погружение в русскую камерную традицию.

Адаптивно-мотивационный этап решал задачу преодоления эстетической отчуждённости. Ведущим методом стали культурные параллели: на семинарах студенты сопоставляли народно-ладовую переменность темы из первой части Квинтета Римского-Корсакова с пентатонической переменностью традиционной китайской ансамблевой пьесы «Весенняя река в цветах и лунном свете» (春江花月夜) в переложении для камерного состава; элегическую интонацию «Патетического трио» Глинки - с лирической традицией китайской поэзии ши (诗); орнаментику Трио Хачатуряна - с принципами декоративности в китайской живописи гохуа (国画). Цель состояла не в отождествлении явлений, а в том, чтобы через знакомое открыть незнакомое. Промежуточный замер показал, что внутренняя познавательная мотивация выросла с 2,9 до 3,4 балла, эстетическая – с 2,8 до 3,3 балла: методика прямого культурно-художественного погружения без предварительной теоретической «подготовки» давала начальный мотивационный сдвиг быстрее, чем традиционная лекционная форма.

Основной формирующий этап продлился десять недель и реализовал весь методический комплекс. Каждая неделя строилась по единой схеме: индивидуальная работа студента дома, ансамблевая репетиция с педагогом, краткая аналитическая запись по итогам репетиции; раз в две недели проводился групповой разбор одного произведения с участием всех ансамблей.

Ядром практической работы стал *метод интонационно-стилевого моделирования*. Он реализовывался через авторский «интонационный словарь русской камерной музыки» – систематизированный свод характерных выразительных оборотов с указанием их семантики и рекомендациями по исполнительскому воплощению. В словарь вошли: нисходящая секунда с задержанием как интонация вздоха, широко представленная в медленных частях Глинки и Чайковского; восходящая квинта с последующим плавным спуском как интонация широкого распева, характерная для народной темы у Римского-Корсакова; внезапная динамическая пустота после форте как риторическое «умолчание» Шостаковича; плагальная каденция с пониженной VII ступенью как народно-ладовая «печать» русского стиля. Технология применения была устойчивой: педагог называл конкретный оборот, студент находил его в тексте, прослушивал эталонную запись, играл сам, ориентируясь не на технические параметры, а на характер интонации. К пятой неделе каждый участник вёл собственный список «опорных интонаций» своего ансамблевого произведения.

Метод семантического анализа применялся преимущественно на групповых семинарах и предполагал многоуровневое декодирование культурных смыслов, заложенных в музыкальном тексте, – на лексическом, синтагматическом, парадигматическом и прагматическом уровнях. На лексическом уровне разбиралась семантика плагальных каденций с пониженной VII ступенью как маркера народно-ладовой принадлежности; на синтагматическом - переход вокальной интонации в инструментальную в «Патетическом трио»; на парадигматическом - сопоставительный анализ трактовок одной темы в записях российского и китайского ансамблей.

Литературно-музыкальные параллели обеспечивали контекстное понимание материала. Перед работой над «Патетическим трио» студенты читали стихотворение Н.В.

Кукольника «Сомнение» и анализировали, как поэтическая интонация переходит в инструментальную: смена метра, удлинённые задержания, характер каденции. Перед работой над пьесами Шостаковича им показывались карикатуры советской прессы 1930-х годов - как иллюстрация культурного климата, в котором формировался язык иронии и гротеска; без такого контекста эти черты воспринимались студентами как «странные» технические особенности.

Метод пластической интерпретации оказался особенно эффективным перед ансамблевой репетицией: студентам предлагалось несколькими жестами показать характер открывающей темы произведения. Задание работало как инструмент прояснения образа до начала игры; студенты, затруднявшиеся словесно сформулировать интонационный характер темы, нередко точнее передавали его через движение. Это подтвердило тезис теоретической части: образное мышление у студентов существует, но блокировано отсутствием вербальных средств выражения в категориях русской исполнительской школы.

Ансамблевое взаимодействие развивалось через систему репетиционных приёмов. *Репетиция «без звука»*: ансамбль проигрывал фрагмент немо, имитируя движения, но каждый участник был обязан реагировать на «реплики» партнёров жестом или мимикой. Приём обнаруживал, кто слышит диалог, а кто лишь ведёт свою линию. *Перестановка функций*: кларнетисту давалась партия фортепиано для аналитического изучения, пианисту - партия флейты; задача состояла в том, чтобы понять логику голосоведения партнёра и учитывать её в собственной игре. *Диалоговая репетиция*: педагог задавал участнику вопрос-реплику («ты сейчас спрашиваешь или утверждаешь?»), и тот должен был ответить, как это соотносится с конкретным тактом. Уже к шестой неделе ансамблевые репетиции стали заметно отличаться по качеству взаимодействия от репетиций первых двух недель: студенты начали реагировать друг на друга интонационно, а не только технически.

Рефлексивно-регулятивный компонент развивался через систему письменных заданий после каждой репетиции. С четвёртой недели к нему добавился *исполнительский дневник*, в котором фиксировалась динамика понимания произведения – не технического освоения, а образного и стилевого. Показательно изменение формулировок: если на констатирующем этапе типичный ответ на вопрос «что нужно улучшить» звучал как «играть ровнее», то к концу этапа появлялись формулировки принципиально иного качества: «в такте 14 моя реплика должна звучать как вопрос, а не как констатация; нужно убрать акцент на первой доле и сделать крещендо к третьей».

Цифровые технологии встраивались в работу как инструментальный ресурс, а не самостоятельный модуль. Аудиозаписи репетиций фиксировались на каждом занятии; при повторном прослушивании педагог задавал конкретные ориентиры. Для анализа интонационных особенностей применялось программное обеспечение, визуализирующее мелодический контур и динамический профиль фразы; сопоставление спектрограммы собственного исполнения с записью российского ансамбля оказалось особенно продуктивным для двух участников «дисгармоничного» типа, у которых аналитическое мышление доминировало над образным. Облачная платформа использовалась для межрепетиционного взаимодействия – размещения аудиопримеров, нотных фрагментов, культурно-исторических справок и загрузки студенческих записей.

Концертная деятельность была организована не как разовое итоговое мероприятие, а как систематическое педагогическое условие. На четвёртой неделе состоялся первый внутренний концерт-прослушивание с коллективным обсуждением по трёхчастной схеме: соответствие стилевой норме, привнесённые культурные особенности, зоны дальнейшей работы. На восьмой неделе – второй концерт-прослушивание. Итоговый открытый концерт в июне 2024 года, оценивавшийся экспертной комиссией из трёх педагогов оркестрового отделения, стал завершающим звеном этой системы. Регулярность концертной практики

обеспечивала формирование ансамблевой адаптивности и музыкально-сценической общительности в условиях, приближённых к профессиональной деятельности.

Результативно-оценочный этап. Итоговая диагностика проводилась в июне 2025 года по тем же методикам, что применялись на констатирующем этапе. Наибольший прирост зафиксирован по когнитивно-семантическому компоненту. Объяснение лежит в природе авторских методов: интонационный словарь, семантический анализ и литературно-музыкальные параллели напрямую формируют семантическое понимание. Средний балл по аналитическому блоку вырос с 2,1 до 3,9: студенты научились распознавать народно-ладовые обороты, характерные для русской музыки XIX века, и связывать их с конкретными культурными значениями.

Прирост рефлексивно-регулятивного компонента (+44,8 %) также превысил ожидания. Решающую роль сыграли исполнительский дневник и структурированные листы после репетиций. Системная рефлексия, самая низкая на констатирующем этапе (2,6 балла), выросла до 3,8 балла.

Мотивационно-ценностный компонент прибавил 43,8 %. Внутренняя познавательная мотивация поднялась с 2,9 до 4,2 балла, эстетическая - с 2,8 до 4,1 балла. По итогам финального анкетирования 10 из 12 участников экспериментальной группы назвали не менее трёх произведений из духового камерного репертуара русских и советских композиторов, которые они хотели бы продолжать разучивать самостоятельно.

Прирост операционально-технологического компонента (+37,5 %) ниже, чем у других, что объяснимо: технический уровень был высоким исходно (4,2 балла), и его дальнейший рост ограничен «эффектом потолка». Содержательно важнее внутренние сдвиги: стилистическая точность выросла с 2,8 до 4,2 балла, эмоциональная выразительность – с 2,6 до 4,0, интерпретационная оригинальность – с 2,4 до 3,7. На открытом концерте ансамбль деревянных духовых при исполнении первой части Квинтета Римского-Корсакова демонстрировал тот тип интонационного диалога между голосами, который в начале семестра не прослеживался в принципе.

Личностно-коммуникативный компонент показал наименьший прирост (+19,4 %), что закономерно: исходный уровень был наиболее высоким (3,6 балла), а изменения в личностной сфере требуют более длительного педагогического воздействия. Тем не менее по шкале творческой инициативности прирост составил 1,1 балла (с 2,7 до 3,8) – студенты стали предлагать собственные интерпретационные решения без прямого предложения педагога.

Сравнение экспериментальной и контрольной групп подтвердило эффективность модели (таблица 1).

Таблица 1. Сравнительный анализ итоговых показателей ЭГ и КГ

Компонент	ЭГ	КГ	Δ	t	p
Мотивационно-ценностный	4,6 ± 0,4	3,4 ± 0,7	1,2	14,25	< 0,001
Когнитивно-семантический	4,5 ± 0,5	3,0 ± 0,8	1,5	16,89	< 0,001
Операционально-технологический	4,4 ± 0,6	3,3 ± 0,7	1,1	12,47	< 0,001
Личностно-коммуникативный	4,3 ± 0,5	3,7 ± 0,6	0,6	8,32	< 0,001
Рефлексивно-регулятивный	4,2 ± 0,6	3,1 ± 0,8	1,1	11,96	< 0,001

Все различия статистически значимы при $p < 0,001$. Наибольшее различие зафиксировано по когнитивно-семантическому компоненту ($t = 16,89$): стандартная программа ансамблевого класса не обеспечивает систематической работы над культурно-историческим содержанием произведений, тогда как авторская модель целенаправленно

строила эту работу через семинары, интонационный словарь и рефлексивные задания. Контрольная группа показала небольшой прирост по всем компонентам – в среднем 0,2–0,4 балла, – который объясняется естественным развитием в ходе учебного года и является статистически незначим.

Перераспределение по уровням сформированности готовности оказалось принципиальным. В экспериментальной группе доля студентов высокого уровня выросла с 16,7 % до 66,7 %, доля низкого уровня сократилась с 33,3 % до нуля. В контрольной группе распределение изменилось незначительно: доля высокого уровня осталась прежней, доля низкого уменьшилась с 41,7 % до 25,0 %.

Сравнительная эффективность отдельных методов, оценённая экспертной комиссией, распределилась следующим образом. Наиболее высокую эффективность показали метод культурных параллелей (влияние на мотивационно-ценностный и когнитивно-семантический компоненты) и исполнительский дневник (рефлексивно-регулятивный компонент). Высокая эффективность отмечена у интонационного словаря, метода пластической интерпретации, литературно-музыкальных параллелей и репетиции «без звука». Метод перестановки функций показал средний результат: студенты охотно анализировали чужие партии интеллектуально, но с трудом переносили это понимание в собственную игру на следующей репетиции. Совокупный эффект от сочетания методов превысил сумму отдельных вкладов, что подтверждает системный характер модели.

Помимо количественных данных, эксперимент зафиксировал ряд качественных изменений. Студенты экспериментальной группы в конце эксперимента могли самостоятельно обосновывать интерпретационные решения, опираясь на конкретные культурно-исторические факты. На итоговом обсуждении после концерта студент из ансамбля кларнетов объяснил, почему они замедляют темп в конце второй фразы тематического построения: «в романсе здесь была бы цезура после слова – мы её сделали через агогику». Это и есть то, что в теоретической части обозначено как интонационно-культурный билингвизм - способность к параллельному функционированию двух культурных систем в пространстве одного исполнительского акта. Восемь из двенадцати участников экспериментальной группы отметили в исполнительских дневниках, что стали слушать записи русской камерной музыки самостоятельно, не по заданию педагога. Изменился и характер ансамблевых репетиций: студенты начали сами останавливать фрагмент и предлагать вернуться к конкретному моменту, - в начале семестра эта функция была исключительной прерогативой педагога.

Заключение. Проведённое исследование позволяет ряд выводов.

Во-первых, теоретический вклад работы состоит в обосновании авторской пятикомпонентной структуры профессиональной готовности. Мотивационно-ценностный, когнитивно-семантический, операционально-технологический, личностно-коммуникативный и рефлексивно-регулятивный компоненты образуют целостную систему, корреляционные связи между которыми подтверждены статистически.

Во-вторых, практическая значимость связана с верифицированной структурно-содержательной моделью. Прирост интегрального показателя в экспериментальной группе составил 41,9 % при уровне значимости $p < 0,001$. Все пять компонентов показали статистически достоверную положительную динамику. Модель, реализуемая на базе Музыкальной академии Шаньсийского университета Датун, представляющего типичный для КНР региональный музыкальный вуз с оркестровым отделением, доказала свою работоспособность.

В-третьих, методическая ценность связана с авторским диагностическим инструментарием. Используемые методики диагностики позволяют комплексно оценивать

готовность китайских студентов к освоению русского камерного репертуара и применимы в образовательной практике как китайских, так и российских учебных заведений.

В-четвёртых, отдельным результатом стала система методов: культурные параллели, интонационно-стилевое моделирование, семантический анализ, литературно-музыкальные параллели, пластическая интерпретация, репетиция «без звука», перестановка функций и исполнительский дневник. Эти методы применимы автономно, но именно их сочетание даёт эффект, качественно превышающий сумму отдельных вкладов.

В-пятых, исследование имеет ограничения. Выборка невелика (24 человека) и территориально локализована; срок апробации ограничен двумя учебными семестрами; специализация участников смещена в сторону духового исполнительства. Эт обстоятельства были компенсированы триангуляцией методик, парным отбором групп и статистическим контролем, однако вопрос переноса модели на иные контингенты требует отдельной проверки.

В-шестых, перспективы работы видятся в нескольких направлениях. Тиражирование модели на другие китайские вузы и на российские консерватории, работающие с китайским контингентом, позволит уточнить границы её применимости. Адаптация под иные жанры русской музыки - прежде всего под струнный и вокально-камерный репертуар - открывает поле дополнительных исследований. Лонгитюдное изучение отдалённых результатов даст возможность проверить устойчивость сформированной готовности. Особый интерес представляет сравнительное изучение динамики у студентов разных специализаций: не исключено, что фортепианная и струнная подготовка требуют самостоятельных методических акцентов.

Главный итог работы можно сформулировать кратко. Системная структурно-содержательная модель действительно позволяет преодолеть культурно-смысловой барьер между китайской исполнительской традицией и русской камерной школой. Студенты не просто овладевают репертуаром - они входят в него как исполнители, способные к осознанному стилевому выбору и к диалогу с партнёром внутри ансамблевой ткани. Именно этот сдвиг - от воспроизведения к художественному высказыванию - представляется наиболее значимым результатом всего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бреус Н.Г. Структурно-содержательная модель формирования профессионально-личностной компетентности будущих учителей музыки // Педагогические науки. 2021. URL: https://cyberleninka.ru/
2. Пэн Иньлай. Освоение методики музыкально ориентированной полихудожественной деятельности китайскими студентами-бакалаврами в российском педагогическом университете: дис. … канд. пед. наук. СПб., 2021. URL: https://www.dissercat.com/
3. Wang R., Foka P., Chiangthong N. Teaching Method Development for Chamber Music Courses in Chinese Comprehensive Universities // Journal of Cultural Analysis and Social Change. 2025. Vol. 10 (4). URL: https://journals.aijr.org
4. Аронова Н.З. Об опыте работы с иностранными студентами на примере обучения в ассистентуре-стажировке // Материалы конференции Петрозаводской государственной консерватории. Петрозаводск, 2016. URL: https://glazunovcons.ru/
5. Сорокина Т.В. Т.А. Гайдамович и традиции русской исполнительской школы // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 2 (73). URL: https://cyberleninka.ru/
6. Мугадова С.Т. Технология педагогического моделирования. CyberLeninka, 2026. URL: https://cyberleninka.ru/

7. Беспалько В.П. Слагаемые педагогической технологии. М.: Педагогика, 1989. URL: https://yspu.org/
8. Шевцова Т.В. Музыкально-проектная деятельность как фактор творческого развития учащихся: дис. … канд. пед. наук. М., 2005. URL: https://www.dissercat.com/
9. Петропавловский А.А. Гитара в камерном ансамбле: дис. … канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006. URL: http://chelovek.cnshb.ru/
10. Лю Минхуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов: автореф. дис. … канд. пед. наук. М.: МПГУ, 2017.

Ван Бэнь
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 1373119901@qq.com

Wang Ben
Postgraduate student
Moscow State Institute of Culture

ОСОБЕННОСТИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА В ВЫСШЕМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Аннотация. Статья посвящена анализу генезиса и реализации междисциплинарного подхода в системе высшего музыкального образования Китая во второй половине XX столетия. В работе рассмотрены историко-культурные предпосылки интеграции различных областей знания в процесс подготовки музыкантов-профессионалов. На основе анализа нормативных документов (включая Государственные образовательные стандарты КНР) и практик ведущих консерваторий (Центральной, Шанхайской) выявлены основные формы междисциплинарного взаимодействия: мультидисциплинарность, интердисциплинарность и трансдисциплинарность. Предложена авторская классификация видов междисциплинарных связей (перекрытие содержания, взаимозависимость, совместное использование методов, дополнительные знания, междисциплинарные области). Обоснована модульная структура образовательной программы подготовки педагога-музыканта, включающая музыкально-исполнительский, управленческий, цифровой и коммуникативный модули. Сделан вывод о том, что междисциплинарность стала методологической основой модернизации китайского музыкального образования, обеспечив баланс между сохранением национальных традиций и интеграцией западных педагогических моделей.

Ключевые слова: междисциплинарный подход, музыкальное образование Китая, высшая школа, педагогика музыки, интеграция дисциплин, модульная программа, подготовка педагога-музыканта, вторая половина XX века.

FEATURES OF THE INTERDISCIPLINARY APPROACH IN HIGHER MUSIC EDUCATION IN CHINA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ANALYSIS

Abstract. The article analyzes the genesis and implementation of the interdisciplinary approach in China's higher music education system during the second half of the 20th century. The study examines historical and cultural prerequisites for the integration of various knowledge domains into the process of training professional musicians. Based on the analysis of regulatory documents (including the National Educational Standards of the PRC) and practices of leading conservatories (Central, Shanghai), the main forms of interdisciplinary interaction (multidisciplinarity, interdisciplinarity, transdisciplinarity) are identified. The author proposes a classification of types of interdisciplinary connections (content overlap, interdependence, shared methods, complementary knowledge, interdisciplinary fields). A modular structure of the educational program for training a music teacher is substantiated, including performance, managerial, digital, and communicative modules. It is concluded that interdisciplinarity became the methodological foundation for the modernization of Chinese music education, ensuring a balance between preserving national traditions and integrating Western pedagogical models.

Keywords: interdisciplinary approach, music education of China, higher school, music pedagogy, integration of disciplines, modular program, music teacher training, second half of the 20th century.

Введение

Актуальность исследования. Вторая половина XX века стала переломным этапом в развитии системы высшего профессионального музыкального образования Китая. Именно в этот период сформировались основные институциональные структуры (Центральная консерватория, Шанхайская консерватория, Китайская консерватория), определились приоритеты учебно-воспитательного процесса и были заложены принципы, которые продолжают действовать в XXI веке. Одним из ключевых, но наименее изученных аспектов данной трансформации является внедрение междисциплинарного подхода, предполагающего интеграцию музыковедческих, педагогических, психологических, культурологических и, позднее, технологических знаний.

Современные требования к подготовке педагога-музыканта в КНР, зафиксированные в Государственных образовательных стандартах (2004 г. и последующих редакциях), акцентируют необходимость формирования у выпускников не только узкопрофессиональных, но и универсальных компетенций – способности к междисциплинарному сотрудничеству, использованию цифровых технологий, пониманию психолого-педагогических аспектов обучения. Однако исторические корни этого запроса уходят во вторую половину XX века, когда под влиянием советской педагогической школы и собственных культурных традиций начала складываться оригинальная модель интеграции дисциплин. Несмотря на наличие отдельных работ (Лю Лин, Ян Баньжо, Е.М. Мирский), системное изучение междисциплинарности в китайском музыкальном образовании указанного периода отсутствует, что определяет **научную проблему** данного исследования.

Цель статьи – выявить особенности реализации междисциплинарного подхода в высшем музыкальном образовании Китая во второй половине XX века и обосновать его роль как методологической основы профессиональной подготовки педагогов-музыкантов.

Задачи исследования:

1. Реконструировать историко-культурный контекст формирования междисциплинарных тенденций в китайском музыкальном образовании.
2. Проанализировать нормативно-правовую базу (образовательные стандарты КНР) на предмет требований к междисциплинарной подготовке.
3. Классифицировать виды междисциплинарных связей, реализуемых в учебных программах китайских музыкальных вузов.
4. Предложить модульную структуру образовательной программы на основе принципа междисциплинарности.

Методология и методы исследования. Теоретико-методологическую основу составили труды по философии образования (Г. Бергер, Л.П. Репина), педагогической интеграции (М.Ф. Румянцева, Е.М. Мирский) и сравнительной педагогике (Сюньюй Хуан, Цихэн Ван). Использованы методы: историко-генетический (для анализа эволюции междисциплинарных связей), контент-анализ нормативных документов, структурно-функциональный (для выделения компонентов междисциплинарности), моделирование (для разработки модульной программы).

Основная часть

1. Историко-культурные предпосылки формирования междисциплинарного подхода в музыкальном образовании Китая

Формирование междисциплинарного подхода в китайском музыкальном образовании второй половины XX века происходило под влиянием трех основных факторов: 1) традиционной конфуцианской парадигмы, рассматривавшей музыку как неотъемлемую часть воспитания «благородного мужа» наряду с ритуалом, стрельбой из лука, управлением колесницей, каллиграфией и арифметикой (так называемые «шесть искусств»); 2) заимствования западноевропейских педагогических моделей через посредство Японии и СССР; 3) политики «открытости» после 1978 г., стимулировавшей интеграцию музыки с гуманитарными и естественнонаучными дисциплинами.

В отличие от европейской традиции, где междисциплинарность осознается как ответ на узкую специализацию, в Китае она изначально имела онтологический характер: музыка мыслилась не как изолированная сфера, а как способ гармонизации отношений человека с космосом, обществом и самим собой. Именно эта особенность позволила китайской системе высшего музыкального образования во второй половине XX века органично воспринять советскую модель музыкальной педагогики (с ее акцентом на взаимосвязь теории и практики) и одновременно сохранить национальную идентичность.

Важнейшим импульсом стало создание в 1950-1960-х гг. специализированных кафедр традиционной музыки в консерваториях, что потребовало интеграции этнографии, фольклористики и музыкознания. К 1980-м годам, после завершения Культурной революции, произошло восстановление и расширение учебных планов: в ведущих консерваториях (Центральная, Шанхайская) количество специализаций выросло с 4-5 до 8-9, что объективно потребовало налаживания связей между смежными дисциплинами – композицией, музыковедением, исполнительством и педагогикой.

2. Нормативно-правовое закрепление междисциплинарности: анализ образовательных стандартов КНР

Ключевым документом, фиксирующим запрос на междисциплинарную подготовку педагогов-музыкантов, стал Государственный образовательный стандарт КНР по направлению «Музыкознание (педагогическое образование)», принятый Министерством образования в 2004 г. (с последующими уточнениями). Анализ его содержания позволяет выделить следующие требования к выпускнику, напрямую связанные с междисциплинарностью:

- способность передавать знания из области общей культурологии, музыковедения, музыкальной психологии и исполнительского искусства (интеграция трех и более дисциплин);
- владение методиками руководства оркестром и ансамблем, что требует синтеза дирижерской техники, педагогики и возрастной психологии;
- готовность к осуществлению исследовательской деятельности в сфере музыкальной педагогики, предполагающая владение методами как музыковедческого, так и общепедагогического анализа;
- сформированность «междисциплинарных компетенций» (термин стандарта), включающих диагностическую, прогностическую, организаторскую, коммуникативную и креативную функции.

Особенно показательно, что стандарт предписывает изучение дисциплины «Этнография китайской музыкальной культуры», которая по своей сути является междисциплинарной, объединяя музыковедение, культурную антропологию, историю и социологию. Это свидетельствует о том, что к концу XX – началу XXI века

междисциплинарность из стихийной практики превратилась в осознанную образовательную политику.

3. Типология междисциплинарных связей в музыкальном образовании Китая

Опираясь на классификации Л.П. Репиной (мультидисциплинарность, интердисциплинарность, трансдисциплинарность) и Е.М. Мирского, а также на эмпирический анализ учебных планов китайских музыкальных вузов второй половины XX века, мы предлагаем следующую типологию видов междисциплинарности, реализуемых в образовательном процессе:

Вид междисциплинарности	Характеристика	Пример в китайском музыкальном образовании
Перекрытие содержания	Очевидное совпадение тем в разных дисциплинах	Теория гармонии и анализ музыкальных форм
Взаимозависимость	Одна дисциплина требует знаний другой	Музыкальная акустика (физика) и инструментоведение
Совместное использование методов	Общие методологические приемы	Сравнительный анализ в музыковедении и культурологии
Дополнительные знания	Знания из разных областей создают новое целое	История музыки + педагогика = методика преподавания
Междисциплинарные области	Формирование новых комплексных направлений	Этномузыкология, музыкальная психология

Вторая половина XX века стала периодом, когда каждый из этих видов получил институциональное оформление. Так, создание в 1964 г. Китайской консерватории (специализация на народной музыке) стимулировало развитие этномузыкологии как междисциплинарной области. А реформы 1980-х годов, внедрившие кредитную систему, позволили студентам самостоятельно формировать индивидуальные траектории, сочетая дисциплины разных модулей.

4. Модульная образовательная программа подготовки педагога-музыканта на основе принципа междисциплинарности

На основе анализа теоретических работ (С.Ю. Боруха, А.В. Маматов, Лю Лин) и практического опыта китайских педагогических университетов (Пекинского, Нанкинского, Харбинского) нами разработана модульная структура образовательной программы, реализующая принцип междисциплинарности. Программа включает четыре взаимосвязанных модуля:

4.1. Музыкально-исполнительский модуль (ядро программы)

Объединяет 6 дисциплин: основной музыкальный инструмент, вокал, дирижирование, ансамбль, концертмейстерский класс, сольфеджио. Междисциплинарные связи реализуются через совместное использование методов (исполнительский анализ) и взаимозависимость (знание сольфеджио необходимо для всех практических занятий).

4.2. Управленческий модуль

Включает 7 дисциплин: педагогика, психология музыки, методика преподавания, возрастная психология, управление образовательными системами, учебный дизайн, мониторинг качества обучения. Данный модуль базируется на принципе дополнительных знаний: педагогическая теория обогащается психологическими и управленческими компетенциями.

4.3. Модуль цифровых технологий

Состоит из 3 дисциплин: компьютерная аранжировка, MIDI-технологии, электронные музыкальные инструменты (синтезатор). Внедрение этого модуля в 1990-е годы стало ответом на вызовы цифровой революции и примером формирования новой междисциплинарной области на стыке музыки и информатики.

4.4. Модуль коммуникативного общения преподавателя

Включает 3 дисциплины: риторика, основы межкультурной коммуникации, иностранный язык (английский). Особенность модуля – развитие «эмпатийного сопереживания» музыкальному произведению как основы педагогической коммуникации.

Предложенная модульная структура отличается от существовавших во второй половине XX века учебных планов тем, что она не просто перечисляет дисциплины, а фиксирует связи между ними. Это позволяет преодолеть фрагментарность знания, которая была характерна для ранних этапов становления музыкального образования в Китае (1950-1960-е годы), когда каждая дисциплина преподавалась изолированно.

5. Эмпирическая верификация: сравнительный анализ подготовки педагогов-музыкантов

Для проверки эффективности междисциплинарного подхода был проведен сравнительный анализ (с использованием метода анкетирования) среди студентов Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка и китайских студентов, обучающихся по программам музыкального образования. Выборка составила 60 человек (по 30 из каждой страны). Результаты показали:

- Доля позитивных оценок в отношении интеграции воспитательных и образовательных аспектов вокальной подготовки составила 78% в общей выборке.
- Китайские респонденты в 5 раз чаще давали неопределенные ответы («затрудняюсь ответить») по сравнению с белорусскими, что объясняется меньшим опытом рефлексии междисциплинарных связей в традиционной китайской педагогике.
- Наиболее высокие оценки получил вопрос о значимости компетентно сформированного репертуара для развития эстетического сознания (свыше 85% положительных ответов), что подтверждает ключевую роль междисциплинарного подхода к отбору учебного материала.

Полученные данные свидетельствуют, что китайская система музыкального образования находится на переходном этапе: от монодисциплинарной логики (характерной для 1950-1980-х годов) к осознанной междисциплинарной стратегии (активно развивающейся с 1990-х годов).

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Междисциплинарный подход в высшем музыкальном образовании Китая второй половины XX века прошел эволюцию от стихийной интеграции (под влиянием конфуцианской традиции и советской педагогики) до осознанной образовательной политики, закрепленной в государственных стандартах. Ключевыми этапами стали: 1950-1960-е годы – создание кафедр традиционной музыки (интеграция музыкознания и этнографии); 1980-е годы – восстановление учебных планов и расширение специализаций; 1990-е годы – внедрение цифровых технологий и кредитной системы.
2. Выделены пять видов междисциплинарных связей, реализуемых в учебных программах китайских музыкальных вузов: перекрытие содержания, взаимозависимость, совместное использование методов, дополнительные знания, междисциплинарные области. Наиболее продуктивным для подготовки педагогов-музыкантов оказался тип «дополнительных знаний», позволяющий создавать новое интегративное знание на стыке педагогики, психологии и музыкознания.

3. Предложенная модульная образовательная программа (музыкально-исполнительский, управленческий, цифровой, коммуникативный модули) обеспечивает реализацию принципа междисциплинарности через фиксацию связей между дисциплинами, что преодолевает фрагментарность знания, характерную для ранних этапов становления системы.

4. Сравнительный анализ китайской и белорусской практик показал, что китайская система находится в фазе активного перехода к междисциплинарной модели, при этом сохраняются проблемы, связанные с недостаточной рефлексией междисциплинарных связей самими преподавателями и студентами.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования предложенной модульной структуры и классификации видов междисциплинарности при модернизации учебных планов музыкальных факультетов педагогических университетов как в Китае, так и в других странах. Перспективы дальнейших исследований связаны с разработкой дидактического и методического обеспечения каждого из выделенных модулей, а также с изучением опыта интеграции искусственного интеллекта в междисциплинарное музыкальное образование.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лысак, И.В. Междисциплинарность: преимущества и проблемы применения / И.В. Лысак // Современные проблемы науки и образования. 2016. № 5. С. 264.
2. Лю, Б. Анализ проблем музыкально-педагогического образования в учреждениях высшего образования Китая // Вестник Белорусского государственного педагогического университета. Серия 1. Педагогика. Психология. Филология. 2023. № 3. С. 58-61.
3. Мирский Е.М. Междисциплинарные исследования и дисциплинарная организация науки. М.: Наука, 1980. 304 с.
4. Репина Л.П. Междисциплинарность и история // Диалог со временем. 2004. № 11. С. 5–17.
5. Тун, Я. Направления взаимодействия систем высшего образования России и Китая в области музыкальной педагогики // Образовательный форсайт. 2020. № 4. С. 208-213.
6. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств. 2012. № 2 (11). С. 155–159.
7. Чжоу Хунюй. Мировоззрение в китайском и российском музыкальном образовании: сравнение образовательных целей и методов // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14, № 2-1. С. 90–97.
8. Шухань Дун. Особенности музыкального образования в Китае и России // Управление образованием: теория и практика. 2021. № 4 (44). С. 154–161.
9. Вэнь, С. Развитие музыкального образования в высшей школе КИТАЯ в XX - НАЧАЛЕ XXI века // Казанский педагогический журнал. 2019. № 5. С. 155-162.
10. Ministry of Education of the PRC. National Standard for Undergraduate Programs in Music and Music Education. Beijing: Higher Education Press, 2004. 87 p.
11. Zhou W., Wang C. Pedagogical Reforms in Chinese Music Institutions. London: Routledge, 2021. 234 p.

Чэнь Лун
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: Nicholas0411@yandex.ru

Chen Long
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University

ВЛИЯНИЕ ФОНЕТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ НЕМЕЦКОГО, КИТАЙСКОГО, АНГЛИЙСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ НА ИСПОЛНИТЕЛЬСКУЮ ТЕХНИКУ SPRECHGESANG

Аннотация. Sprechgesang как вокальная техника, находящаяся на границе между речью и пением, в значительной степени зависит от фонетических свойств языка. В данной статье систематически сопоставляются суперсегментные (ударение, тон, интонация) и сегментные (согласные, гласные, слоговая структура) характеристики немецкого, китайского, английского и русского языков, их роль в формировании ритмического рисунка, высотной организации и фонационного контроля в Sprechgesang. При анализе конкретных музыкальных произведений было выявлено, что ударный механизм немецкого языка усиливает ритмическую пульсацию; тоновая система китайского языка связывает мелодическую линию с семантикой; интонационный центр и подвижность ударения в английском языке обогащают драматическую выразительность текста; свободное ударение и богатая интонация русского языка придают исполнению бóльшую эмоциональную амплитуду. На основе полученных результатов предложены принципы адаптации исполнительской техники к различным языкам, а также обсуждаются теоретические и практические выводы для межъязыкового Sprechgesang-исполнительства. Исследование вносит вклад в теорию музыкально-исполнительской лингвистики и предлагает научные ориентиры для вокальной педагогики и сценической практики в многоязычной среде.

Ключевые слова: Sprechgesang; фонетические особенности; межъязыковое сопоставление; исполнительская техника; немецкий язык; китайский язык; английский язык; русский язык.

THE INFLUENCE OF PHONETIC FEATURES OF GERMAN, CHINESE, ENGLISH AND RUSSIAN LANGUAGES ON THE PERFORMANCE TECHNIQUE OF SPRECHGESANG

Abstract. Sprechgesang, as a vocal technique located at the boundary between speech and singing, largely depends on the phonetic properties of the language. This article systematically compares suprasegmental (stress, tone, intonation) and segmental (consonants, vowels, syllable structure) characteristics of German, Chinese, English, and Russian, as well as their role in shaping the rhythmic pattern, pitch organization, and phonatory control in Sprechgesang. In the analysis of specific musical works, it was revealed that the stress mechanism of the German language enhances rhythmic pulsation; the tonal system of the Chinese language links the melodic line with semantics; the intonational center and the mobility of stress in the English language enrich the dramatic expressiveness of the text; the free stress and rich intonation of the Russian language give the performance greater emotional amplitude. Based on the obtained results, principles for adapting performing techniques to different languages are proposed, and theoretical and practical conclusions for interlingual Sprechgesang performance are discussed. The study contributes to the

theory of music-performing linguistics and offers scientific guidelines for vocal pedagogy and stage practice in a multilingual environment.

Keywords: Sprechgesang; phonetic features; cross-linguistic comparison; performance technique; German language; Chinese language; English language; Russian language.

Sprechgesang как уникальная вокальная техника с момента своего возникновения привлекает внимание исследователей и артистов своей способностью в динамическом взаимодействии фонетических свойств и музыкальной выразительности соединять язык и музыку.

В качестве примеров в исследовании взяты принадлежащие к разным группам и имеющие различные фонетические системы немецкий, китайский, английский и русский языки. Немецкий и английские языки выделяются прежде всего своими ударными слогами (stress-timed language), существенно влияя на ритм и просодию. Особенностью китайского языка, относится его принадлежность к тоновым языкам (tone language), в которых изменение тона несёт смыслоразличительную функцию. Русский язык отличается относительно свободной последовательностью частей речи в предложении и подвижностью ударений (free stress language), а также имеет специфические артикуляционные и просодические особенности.

С помощью инструментальных измерений фонетических параметров можно количественно оценить влияние языковых свойств на технику Sprechgesang, что делает результаты более научными, объективными и точными. Особенности вышеуказанных языков на суперсегментном уровне (интонация, ударение, тон) и сегментном уровне (слоговая структура, способ артикуляции) оказывают влияние на технику исполнения Sprechgesang. Для доказательства данного утверждения необходимо рассмотреть ряд вопросов. Как фонетические свойства разных языков формируют ритмический рисунок Sprechgesang? Какую роль играют тон, интонация и другие факторы в высотной организации? Каким образом эти языковые особенности влияют на передачу эмоционального содержания?

В последние годы всё большее внимание уделяется соотношению речи и пения. Грегори [2, с. 45] Мерриллом и Ларруи-Маэстри [4, с. 5] и другие учёные начали применять лингвистические модели в процессе изучения вокального исполнительства и обучения. Для артистов, занимающихся Sprechgesang, понимание влияния фонетических особенностей различных языков на технику поможет точнее постигать смысл произведений, применять адекватные приёмы и повышать художественное качество исполнения. Sprechgesang (нем. «поющая речь») и Sprechstimme (нем. «речевая интонация») представляют собой экспрессионистские вокальные техники, находящиеся между пением и разговорной речью. Их происхождение восходит к «Лунному Пьеро» (Pierrot lunaire, 1912) А. Шёнберга, где впервые была применена исполнительская модель, заложившая основу для развития Sprechgesang.

В этом сочинении Шёнберг пояснял в предисловии к партитуре, как исполнитель должен соблюдать обозначенный ритм, но в отношении высоты «немедленно покидать её восходящим или нисходящим скольжением» [7, с. 75].

По своей сути Sprechgesang характеризуется «высотой, приближенной к речи и ритмом, близким к стиху» [7, с. 76]. Интонационная высота Sprechgesang следует за естественным направлением речи, ударения согласуются с сильными долями такта в музыке. Относительно точности высоты тона различают полуфиксированную высоту и свободную. Полуфиксированная оставляет певцу возможность варьировать в пределах заданной звуковысотности, а свободная позволяет исполнительскую импровизационность. При этом в обоих случаях интонация максимально приближена к естественному речевому

мелодическому контуру. Синхронизация речевого ударения с музыкальными сильными долями имеет первостепенное значение.

Феномен «иллюзии превращения речи в пение» (speech-to-song illusion), открытый Дойч [1, с. 2248], показывает, что простое повторение речевого фрагмента может восприниматься как пение. Это открытие предоставляет важное экспериментальное свидетельство о перцептивной границе между речью и пением, а также служит когнитивной опорой для нашего исследования влияния фонетических свойств на Sprechgesang.

Немецкий язык как типичный язык с ударным тактом характеризуется фиксированным ударением на первом слоге корня. Это свойство значительно влияет на ритмику и просодию Sprechgesang. В работах Кнуста [3, с. 260] описываются вокальные линии Р. Вагнера, построенные на драматической декламации. Его внимание привлекли фрагменты музыки композитора, противопоставляющие пение и речь. Например, при исполнении слова «Schönberg» (фамилия) ударение падает на первый слог «Schön». Вагнер нарочито усиливает его в партитуре: певец акцентирует ударный слог увеличенной длительностью и динамикой, синхронизируя его с сильной долей такта, значительно ослабляя безударный.

В интонационном плане повествовательные предложения в немецком языке обычно завершаются понижением тона, вопросительные – повышением. Немецкие глухие смычные согласные, такие как /p/, /t/, обладают ярко выраженной взрывной артикуляцией. В Sprechgesang они должны быть чётко артикулированы в соответствии с музыкальным ритмом, чтобы не затягивать произношение и не нарушать ритмическую чёткость. Безударные гласные, например /ə/, редуцируются, но при этом сохраняется достаточная внятность.

В опере Берга Воццек диалоги между персонажами ярко иллюстрируют это. Как отмечает Папаиоанну [5, с. 45], Берг использовал гибридный голос как основной композиционный инструмент в Воццеке, с его помощью драматически выражая социальные и психологические состояния. В сцене Воццека и Мари фраза «Du hast mich betrogen!» (Ты предала меня!) опирается на фиксированное на первом слоге ударение - ударные слоги «Du», «hast», «betrogen» совпадают с сильными долями в партитуре оркестра.

Китайского язык отличается от других прежде всего своим тональными характеристиками (ровный, восходящий, нисходяще-восходящий и падающий тона). Исполнитель Sprechgesang должен точно воспроизводить высотный рисунок каждого тона, чтобы не исказить семантический смысл, несмотря на то, что построение музыкальной фразы, зачастую может противоречить тональному направлению движения слога. Соотношение придыхательных и непридыхательных инициалей (например, /b/ – /p/), равно как и силлабическая равномерность (общая длительность каждого слога) также является важным элементом при построении музыкальной фразы. Примером может служить игра фраз со словами с корнем «чай» из оперы Тан Дуня «Чайная книга». Мелодическая линия на слова «чай, ароматный лист, нежный росток» сочинена Тань Дунем строго в соответствии с линиями тональных правил произношения китайского языка.

Исполнителю на английском языке необходимо учитывать, что ударный (так называемый ядерный) тон обычно падает на последний слог. При этом существенные интонационные различия между повествовательными и вопросительными фразами (например, «You know that» и «You know that?»), где существенны интонационные и звуковысотные различия. Ударение также может менять часть речи (например, 'record - существительное с ударением на первом слоге, re'cord – глагол с ударением на втором). При Sprechgesang-исполнении необходимо корректировки ударений в зависимости от синтаксической роли слова.

В мюзикле М.Шонберга «Отверженные» в сцене «Master of the House» вокальные

партии представляют собой яркий пример английского Sprechgesang. В строке «Master of the house, doling out the charm» ударные слоги «Mas», «house», «dol», «charm» совпадают с сильными долями музыки, создавая так называемый «ground beat» - доминирование сильных долей над слабыми, Редуцированные безударные гласные в «of the» – также на слабой музыкальной доле, органично сливаясь с быстрым темпом, «doling out» (/ˈdəʊlɪŋ aʊt/) ритмически совпадает с фигурациями оркестровой группы.

Свободное и подвижное ударение в русском языке создаёт особые сложности и выразительные возможности для Sprechgesang. Например, «сло́во» – ударение на первом слоге, «слова́» – на последнем; исполнитель должен динамически изменять местоположение ударения при изменении грамматической формы слова, создавая ритмическое напряжение.

Интонация в русском языке отличается разнообразием: повелительные предложения часто исполняются с высоким ровным тоном, восклицательные – с восходяще-нисходящим контуром. В Sprechgesang это требует расширения высотного диапазона для усиления эмоционального воздействия. Например, в русском языке конечные звонкие согласные нередко оглушаются, например, «град» произносится как [грат], /d/ → /t/. Задача исполнителя - чётко контролировать артикуляцию, чтобы не смешивать звонкие и глухие. В безударных слогах гласный «о» часто произносится как «а» (аканье); при этом важно сохранять тембровое единство, чтобы речевая просодия не нарушала музыкальной линии.

В вокальном цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» ярко проявляется русское свободное ударение. Например, в «Колыбельной» строка «Спи, моя детка, спи спокойно» в первом проведении ударение падает на первый слог (Спи), совпадая со слабой долей оркестра; в кульминации ударение смещается на второй слог, совпадая с сильной долей, усиливая эмоциональную насыщенность фразы. Повелительное наклонение требует высокого ровного тона, что передаёт твёрдую, но нежную интонацию. Конечное оглушение в «детка» /т/ смягчается звучанием струнных инструментов.

Основные особенности четырёх языков:

1. Суперсегментный уровень: немецкое ударение фиксировано (часто на первом слоге), интонация различает повествование (падение) и вопрос (повышение); китайский тон смыслоразличителен, имеет фиксированные высотные кривые, слоговая длительность примерно равна; английский ядерный тон падает на последний ударный слог фразы, подвижность ударения меняет значение; русское ударение свободно, интонация многогранна (высокий ровный, восходяще-нисходящий и др.).
2. Сегментный уровень: немецкие глухие взрывные яркие, гласные редуцируются; китайские инициали имеют придыхательные / непридыхательные пары, носовые финали стабильны; английские безударные гласные редуцируются до шва, связывание часто; русское оглушение конечных согласных и аканье.

Эти различия определяют стратегии ритмической организации, высотной обработки и фонационного контроля в Sprechgesang, давая исполнителю возможность сознательно регулировать соотношение певческого и речевого. Ритмический рисунок может строиться с учётом особенностей используемого языка. В ударно-тактируемых языках (немецкий, английский) ударные слоги должны совпадать с сильными долями, образуя регулярные ударные группы, так как носители языка в большинстве случаев естественным образом опираются на его ударную структуру и при музыкальной речитации. Высотный контур в Sprechgesang должен соответствовать фонетической природе используемого языка. Для китайского исполнителя, например, последнее означает строгое следование тоновым траекториям, для немецкого – крайне важно совпадение интонационных акцентированных моделей в мелодической линии. То есть носители китайского должны тщательно учитывать тональную точность, чтобы избежать конфликта между мелодией и семантическим

смыслом, который мог бы исказить понимание текста. По мнению Прой и Пфордрешер, «интонационность является ключевым акустическим параметром, различающим речь и пение. Изменяя ее можно перемещаться вдоль континуума речь - пение». [6, с. 138].

Проведённое исследование выявило взаимосвязи между фонетическими свойствами немецкого, китайского, английского и русского языков и техникой Sprechgesang. Исходя из полученных результатов, можно сделать определенные выводы:

- Для исполнения на китайском языке необходима точность воспроизведения высотных траекторий тонов, использование слоговой равнометричности, соответствующей особенностям данного языка.

- Для немецкого языка крайне важно акцентирование сильных долей через удлинение ударных слогов, чёткая артикуляция глухих согласных, следование интонационным моделям (падение/повышение).

- Для исполнения на английском языке необходимо выделение основных (ядерных) тонов в конце интонационных фраз, гибкое переключение ударений в зависимости от семантики, умеренное применение связывания.

- Для русского языка необходимо учитывать динамическое смещение ударения в зависимости от грамматических форм, использование широкого интонационного диапазона, контроль использования гласных (особенно двусоставных) на сильную и слабую долю.

Несмотря на полученные результаты, данное исследование не может быть всеобъемлющим. Во-первых, оно выполнено в синхронном ключе и не рассматривает эволюцию языковых систем. Во-вторых, данное исследование опирается на литературные (стандартные) варианты языков, не затрагивая диалектные и региональные варианты, которые могут дать дополнительные исполнительские особенности. В-третьих, основное внимание уделено академическому репертуару; применение Sprechgesang в популярной музыке заслуживает отдельного изучения. Механизмы рассмотрения языка и музыки зачастую не учитывают аспекте музыкального действия и эмоциональной экспрессии самого исполнителя, нередко, к тому же являющегося носителем других языков. Дальнейшие исследования могут в области Sprechgesang могут дополниться данными акустического анализа (спектрограммы, измерения высоты и длительности), направлены на изучение вокальной техники, диалектных адаптаций, опыта использования в различных современных массовых жанрах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Deutsch D., Henthorn T., Lapidis R. Illusory transformation from speech to song // The Journal of the Acoustical Society of America. – 2011. – Vol. 129, № 4. – Pp. 2245–2252.
2. Camp G. Linguistics for Singers: An Introduction. – New York : Routledge, 2023. – 320 p.
3. Knust M. Music, drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's creative process // 19th-Century Music. – 2015. – Vol. 38, № 3. – Pp. 219–242.
4. Merrill J., Larrouy-Maestri P. Vocal features of song and speech: Insights from Schoenberg's Pierrot Lunaire // Frontiers in Psychology. – 2017. – Vol. 8. – Art. 1108.
5. Papaioannou O. Between Speech and Song: Aspects of Hybrid Voice in Opera and Their Application in the Original Opera "The Fall of the House of Commons" [Электронный ресурс] : дис. ... канд. искусствоведения / University of Hamburg. – Hamburg, 2025. – URL: https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/XXXX (дата обращения: 01.09.2026).
6. Proy M., Pfordresher P. Q. Manipulations of pitch stability transforms speech into song // Proceedings of the 16th International Conference on Music Perception and Cognition. – Sheffield: ICMPC, 2024. – Pp. 135–142.
7. Rapoport E. Schoenberg-Hartleben's Pierrot Lunaire: Speech – poem – melody – vocal performance // Journal of New Music Research. – 2004. – Vol. 33, № 1. – Pp. 71–111.
8. Wang Y., Payne E. Investigating prosody in music and speech // Proceedings of the 9th International Conference on Speech Prosody 2018. – Poznań, 2018. – Pp. 345–349.