

# BULLETIN

OF THE INTERNATIONAL CENTRE  
OF ART AND EDUCATION



# БЮЛЛЕТЕНЬ

МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА  
«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

**Электронный научно-методический журнал**  
**«BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION»**  
зарегистрирован **ФЕДЕРАЛЬНОЙ СЛУЖБОЙ ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ,**  
**ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ.**  
**Учредитель и Главный редактор – Н.А. Кушаев**

**Редакционный совет / Editorial Board:**

**Кушаев Нариман Азисович**, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник, Учредитель и Главный редактор Объединенной редакции научно-методических журналов по художественному образованию и эстетическому воспитанию

**Nariman Azisovich Kushaev**, Founder and Editor in Chief of the Joint edition of the scientific and methodological journals on art and aesthetic education

**Потапов Дмитрий Александрович**, кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журнала «Искусство и образование» Международного центра «Искусство и образование»

**Dmitry Aleksandrovich Potapov**, PhD in Education, associate professor, deputy director of the journal "Art and Education" of international centre "Art and Education"

**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

**Дракулич Саня (Хорватия)**, профессор Академии искусств при Университете им. И.Ю.Штрассмайера в Осиеке

**Sanya Drakulich (Croatia)**, professor of the Academy of Arts of the university named after Strossmayer in J.J.Osijek

**Дружкова Наталья Ивановна**, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор Московского педагогического государственного университета

**Natalya Ivanovna Druzhkova**, Doctor of Education, PhD in Art, professor of Moscow Pedagogical State University

**Игнатович Зарко** (Словения), профессор Консерватории музыки и балета г. Любляна и музыкально-педагогический факультет Университета г. Марибор

**Zarko Ignatovich (Slovenia)**, professor of The Ljubljana Conservatory of Music and Ballet and the Department of Music and Education at Maribor University

**Комарницкая Ольга Виссарионовна**, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. 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, ведущий научный сотрудник Института художественного образования и культурологии РАО

**Igor Mikhailovich Krasilnikov**, Doctor of Education, professor, senior researcher of the Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Science, Moscow University of Open Education

**Логинава Лариса Николаевна** (Испания), доктор искусствоведения, профессор теории музыки Академии музыки и танца «Лютье» в г. Барселона

**Larisa Nikolaevna Loginova (Spain)**, Doctor of Arts, professor of music theory of the Academy of Music and Dance Ljutje in Barcelona

**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

**Малинина Татьяна Глебовна**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

**Tatyana Glebovna Malinina**, Doctor of Arts, professor, chief researcher of National Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts.

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

**Larisa Stanislavovna Maykovskaya**, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Music Education, the Faculty of Music Art, the Moscow State Institute of Culture

**Мюккюря Светлана Эйновна** (Финляндия), магистр философских наук, президент Международной культурной ассоциации г. Турку (Финляндия), директор Арт-центра Bravo

**Svetlana Ainovna Myhkyra (Finland)**, MA, president of the International Cultural association of Turku (Finland), director of Art Centre "Bravo"

**Николаева Елена Владимировна**, доктор педагогических наук, профессор Московского педагогического государственного университета

**Elena Vladimirovna Nikolaeva**, Doctor of Education, Professor of Moscow Pedagogical State University

**Орлова Елена Владимировна**, кандидат искусствоведения, заместитель Главного редактора журнала «Музыка в школе» Международного центра «Искусство и образование», Учредитель и Директор Образовательного журнала «Музыка и Электроника»

**Elena Vladimirovna Orlova**, PhD in Art, deputy director of the journal "Music at School" of the International Centre "Arts and Education", founder and director of the educational journal "Music and Electronics"

**Рошин 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 им. 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 Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

**Ekaterina Aleksandrovna Skorobogacheva**, Doctor of Art, Vice-rector for scientific work, Professor of the Department of General art history of the «Russian Academy of painting, sculpture and architecture of Ilya Glazunov»

**Уколова Любовь Ивановна**, доктор педагогических наук, профессор, начальник департамента музыкального искусства Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета

**Lyubov Ivanovna Ukolova**, doctor of Sciences (Pedagogy), Professor of Moscow City Teachers' Training University

**Фомина Наталья Николаевна**, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, заведующий лабораторией Института художественного образования и культурологии РАО

**Natalya Nikolaevna Fomina**, Doctor of Education, professor, a corresponding member of the Russian Academy of Science, the chief of the lab of Institute of Art Education and Cultural Studies of Russian Academy of Science.

**Цыпин Геннадий Моисеевич**, доктор педагогических наук, профессор Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

**Gennadij Moiseevich Cypin**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Schnittke Moscow State Institute of Music

**Издательство:** Международный Центр «Искусство и образование»

**Юридический адрес:** 101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16

**ИНН 7715576892, ОГРН 1057748371856, ОКПО 78928720**

**Почтовый адрес:** 101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16

**Телефон:** (495) 917-84-41

**Веб-сайт:** <http://www.art-in-school.ru>

**Электронная почта:** [kushaev38@mail.ru](mailto:kushaev38@mail.ru)

**Publishing house:** International Centre «Art and Education»

**Official address:** 101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16

**TIN 7715576892, PSRN 1057748371856, NCN 78928720**

**Postal address:** 101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16

**Telephones:** (495) 917-84-41

**Web-site:** <http://www.art-in-school.ru>

**E-mail:** [kushaev38@mail.ru](mailto:kushaev38@mail.ru)

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

<i>Бодина Елена Андреевна, Беридзе Александр Нугзарович</i> КРУГ КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СИМВОЛ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ	7
<i>Буровкина Людмила Александровна, Шитова Елена Сергеевна</i> ИЗРАЗЦОВОЕ ИСКУССТВО КАК ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И ЧАСТЬ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	13
<i>Ван Цзюцзю</i> АККОРДЕОННАЯ ПЕДАГОГИКА В КИТАЕ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ	21
<i>Ван Ци</i> ФОРТЕПИАННЫЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ И КИТАЯ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ	27
<i>Ван Чжэн</i> ХОРОВАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ	33
<i>Вэй Цзе</i> ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ	38
<i>Грачева Вероника Алексеевна</i> БАЛЕТ Э.САТИ «МЕРКУРИЙ». ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ. ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ	44
<i>Грибкова Ольга Владимировна, Ушакова Ольга Борисовна</i> ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНО – ХОРОВОЙ ШКОЛЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ	50
<i>Дин Боли, Лян Сяосюэ</i> ФОРТЕПИАННЫЕ ПАРТИИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ГУГО ВОЛЬФА)	57
<i>Ду Вэньтин</i> АНАЛИЗ ИСПОЛЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В КИТАЙСКОМ СТИЛЕ	66
<i>Лю Пэнчун</i> РОЛЬ ПОРОХА В ТВОРЧЕСТВЕ ЦАЙ ГОЦЯНА	71
<i>Лю Юйхань</i> ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС СИБЕЛИУСА ОР.101, ОР.103, ОР.114	76

<i>Лифинцева Ольга Владимировна</i> «ВЕРЕСКОВЫЙ МЁД» М. БРОННЕРА: ОТ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА К СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРОВОЙ КОМПОЗИЦИИ	83
<i>Се Цзисянь</i> КУЛЬТУРНОЕ ВЛИЯНИЕ ЗАПАДА НА КИТАЙ С 1940 ГГ. ПО НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ	92
<i>Сун Цун</i> СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ СТАНЦИЙ КИТАЙСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА НА ПРИМЕРЕ ТРЕХ СТАНЦИЙ «СИЧЖИМЭНЬ», «ЦЗЯНЬГОМЭНЬ» И «ДУНСЫШИТЯО» ПЕКИНСКОГО МЕТРО	99
<i>Сюй Вэйцзя</i> РАЗМЫШЛЕНИЯ О ВИРТУОЗЕ: ЖАН-БАТИСТ АРБАН	111
<i>Тан Цзин</i> ПРОБЛЕМА СОЧЕТАНИЯ СТИЛЯ В ЖИВОПИСИ ЗАПАДНОГО ИМПРЕССИОНИЗМА И КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В СТИЛЕ СЕ-И В XX ВЕКЕ	117
<i>Хоу И</i> ИССЛЕДОВАНИЯ О ТЕМБРОВОМ СЛУХЕ В КИТАЕ: ТРАДИЦИИ ИСТОРИИ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ	124
<i>Хоу Янчунь</i> ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА РАШИДА КАЛИМУЛЛИНА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА	131
<i>Цзинь Фэн</i> КАМЕРНЫЙ ЦИКЛ ТАТЬЯНЫ СМИРНОВОЙ «ОСЕННИЕ ЭСКИЗЫ» НА СТИХИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ВЕЧНОМ	137
<i>Цинь Гои</i> ВЛИЯНИЕ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА НА АНГЛИЙСКИЙ МОДЕРНИЗМ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА	144
<i>Чжан Чжаошен</i> ТЕАТРАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛИНЬ ЧЖАОХУА В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ	149
<i>Чжан Чэнхань</i> НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ КОНТРАБАСА В КИТАЙСКИХ ОРКЕСТРАХ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА	155
<i>Чжао Жох, Куриленко Елена Николаевна</i> СПЛЕТЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	161
<i>Ван Синьтун</i> ОТРАЖЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ СЕСИЛА ФОРСАЙТА	167

<i>Цзи Цююй</i> ФОРМЫ И МЕТОДЫ ВОПЛОЩЕНИЯ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ	176
<i>Гао Юйчэнь</i> ИМПРОВИЗАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX-XXI ВВ.	181
<b>ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ</b>	
<i>Есина Мария Валентиновна, Князева Галина Львовна</i> ПРОЯВЛЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ СОЦИАЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ ПОДРОСТКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ	190
<i>Андерсон Даниэль</i> ОСНОВНЫЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В АМЕРИКАНСКИХ ПОЛИТИЧЕСКИХ СЕРИАЛАХ 2000-2020-Х ГОДОВ	196
<i>Пушкина Екатерина Сергеевна, Чжан Мяо</i> НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ЛЮБИТЕЛЬСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ ДОШКОЛЬНИКОВ НА ФОРТЕПИАНО	202
<b>ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА</b>	
<i>Латыпова Екатерина Константиновна, Ключова Полина Сергеевна</i> МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ КАК ЭЛЕМЕНТА ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ШКОЛЬНИКОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ БАЛЬНЫМ ТАНЦАМ	209
<i>Подповетная Елена Владимировна</i> МЕЖПРЕДМЕТНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ	217
<i>Акисов Вадим Ринатович</i> ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ГОТОВНОСТИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА К РЕАЛИЗАЦИИ ГЕНДЕРНОГО ПОДХОДА НА УРОКАХ МУЗЫКИ	228
<i>Делий Павел Юрьевич</i> ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ. ЧАСТЬ 1. ОТ ИСТОКОВ ДО РЕФОРМ ПЕТРА I	234
<i>Филиппова Людмила Сергеевна</i> ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАПРАВЛЕНИЯ ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ	242
<i>Се Хэн</i> ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ ПИАНИСТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В КИТАЕ И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ	249

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ**

*Калимуллина Разина Шайдулловна, Самигуллина Гульназ Габдулкаюмовна,  
Яковлева Елена Владимировна, Галиев Рустем Мирзанурович*

**ГЕНДЕРНОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ ОБУЧЕНИЯ МАЛЬЧИКОВ И ДЕВОЧЕК В ИСТОРИИ  
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РАЗДЕЛЬНОГО  
ОБУЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ РОССИИ** 256

*Кэ Мэйли*

**ПОИСК НОВЫХ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: ОПЫТЫ И.А.  
ВЫШНЕГРАДСКОГО** 263

*Леурда Оксана Петровна, Серженко Нина Михайловна*

**СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СФЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ГОЛОСА, КОГЕРЕНТНОСТЬ  
АНКЕРОВКИ И АКУСТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ ЗВУКА** 269

*Малащенко Валерий Олегович, Казначеев Сергей Михайлович, Новиков Сергей  
Борисович, Белоконь Светлана Юрьевна*

**ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ РЕАЛИЗАЦИИ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО  
ПЕНИЯ С ПРИМЕНЕНИЕМ ДИСТАНЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ** 276

*Иванова Лилия Викторовна, Иванов Валерий Юрьевич*

**ПОДЪЯЗЫК ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ОБЪЕКТ МОДЕЛИРОВАНИЯ  
УЧЕБНОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ** 283

## ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

**Бодина Елена Андреевна**

доктор педагогических наук,  
профессор департамента музыкального искусства,

Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: bodinae@mail.ru

**Беридзе Александр Нугзарович**

заслуженный художник Европы,  
действительный член Международной Ассоциации

профессиональных художников при Юнеско

e-mail: alexandergarden@hotmail.com

**Bodina Elena A.**

doctor of pedagogical Sciences,

Professor of music art Department

of Institute of culture and arts

of Moscow City Pedagogical University

**Beridze Aleksandr N.**

Honored Artist of Europe,

Full member of the International Association

of Professional Artists at UNESCO

## КРУГ КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СИМВОЛ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Аннотация. Статья посвящена многоаспектному исследованию круга с позиции его символики, исторического накопления символических смыслов, актуальных по сей день. Авторы обобщили различные трактовки круга как универсального интернационального символа и показали его значение сегодня.

Ключевые слова: круг, символ, солнце, вечность, универсальность.

## THE CIRCLE AS A UNIVERSAL SYMBOL: PAST AND PRESENT

Abstract. The article is devoted to a multidimensional study of the circle from the perspective of its symbolism, the historical accumulation of symbolic meanings that are relevant to this day. The authors summarized various interpretations of the circle as a universal international symbol and showed its significance today.

Keywords: circle, symbol, sun, eternity, universality.

Один из наиболее глубоких исследователей искусства Ю.М. Лотман считал, что символ - это знаковое выражение «высшей и абсолютно незнаковой сущности» [7, с.191]. Рассмотрим с этих позиций такую общеизвестную фигуру, как круг. Точно определить время появления круга как символа Солнца, его формы, траектории суточного и годового движения, довольно трудно. Скорее всего, этот символ появился в эпоху неолита. Это косвенно подтверждают и изображения эпохи мезолита, на которых изображение круга отсутствует. Однако форму круга имели уже древнейшие мегалитические сооружения эпохи палеолита – это кромлехи, ограничивающие храмовые пространства.

Появление круга на плоскости именно в эпоху неолита подтверждают и такие величайшие достижения культуры того времени, как колесо и гончарный круг. Можно с

большой долей уверенности предположить, что до их появления форма круга уже была известна. Так, древнейшие храмовые постройки этого времени в Месопотамии тоже были круглыми. Однако именно в неолите форма круга нашла практическое применение в создании новых орудий, помогающих человеку существовать в окружающем мире.

Задумавшись: колесо кардинальным образом изменило взаимоотношения человека с пространством, временем и движением (основные философские категории). Благодаря колесу человек приобрел способность быстрее двигаться и уверенно преодолевать пространство на колесных повозках. До сих пор символика круга в культуре тесно связана с символикой колеса и круговым движением, смысл которого в постоянном «возвращении к себе».

Итак, круг стал древним дохристианским символом колеса-солнца. Кстати, колесо характеризовало еще и судьбу – Фортуну, приобретая в этой интерпретации более рафинированный и философский смысл. На Востоке – это колесо Сансары — символ круговорота рождения и смерти. Тибетские монахи используют круг или колесо, в центре которого находится царь Калка-раджа, для изображения Шамбалы. Путь в эту священную страну открыт только для тех, кто достиг просветления. Иногда это понятие трактуется даже не как страна, а как особое состояние человеческой души. Смотреть на Солнце через вращающееся колесо – древний способ диагностики «падучей» болезни (эпилепсии), которую старались выявлять при покупке рабов.

Поскольку Солнце обожествлялось, круг стал символом божественного начала – Бога, неба, небесного единства, а затем производных понятий – бесконечности, вечности, целостности, непрерывности. Круг также применялся для обозначения планет Солнечной системы Марса, Меркурия, Венеры, Земли. Итак, благодаря идеальной форме, обозначающей совершенство и исток мироздания, круг постепенно становился универсальным символом-архетипом.

У древних астрономов космос представлял в виде упорядоченного пространства жизни и изображался в виде шара, графически изображаемого опять-таки кругом. В его символике нашла также отражение идея цикличности времени (русское слово «время» восходит к корню, который означает «то, что вращается»). Отсюда - и знаки зодиака, которые предстают перед нами как «круг зверей» и воплощают годовой цикл. Зодиакальный круг способствовал расширению значений символа до уровня абстрактных понятий, таких как осознание динамичного движения, круговорота жизни, цикличности времени, движения и непрерывного развития.

Солнце почиталось как символ мужского начала, яростной и могучей силы. Древние славяне почитали солнце как женскую стихию, поскольку солнце давало возможность земле родить, а людям - выращивать урожай, который кормил до следующего лета. Отметим также древний ритуал обмена свадебными кольцами, что символизировало клятву верности и вечной любви.

Древние геометры почитали круг идеальным геометрическим телом, характеризующим Вселенную. Круг также напрямую связан с числом Пи и сакральной геометрией. Помимо круга, объемную вселенную могли отражать шар и точка как условная фигура, аккумулирующая в себе и круг, и шар. Центр круга считался источником бесконечного вращения времени и пространства. Отсюда - круг с точкой в середине символизировал полный оборот вокруг оси, а также упорядоченность и совершенство существования.

Заметим, что сама точка появилась позже, чем круг и шар, Пифагор назвал ее монадой - универсальным началом мира, точкой отсчета. Характерно, что Пифагор, отдавая должное точке как первоначальному, даже не считал ее первым нечетным числом – им была тройка. Свидетельством признания Пифагором значения точки может быть его



тетрааксис - 10 точек, последовательно(1-2-3-4) вписанных в треугольник. Характерно, что символика точки привлекала философов и психологов на протяжении многих веков. Так, К. Г. Юнг считал точку выражением сужения «психического поля зрения»[11].

Помимо названных смыслов круга, он, как целостная фигура, стал символом полного цикла, соотносясь с числами десять и двенадцать, а также воплощал идею множества в неразделимом единстве. Популярность круга как идеальной формы, символизирующей фундаментальные понятия, ширилась и приобретала новые нюансы. Так, солнечный круг стал трактоваться как «сердце мира», а еще как символ вечности стал изображаться в виде змея, кусающего собственный хвост (Уроборос).

Древние геометры считали круг формой созидания пространства, его упорядочения и концентрации. Отсюда – не только древние круглые храмовые пространства, но и множество более поздних архитектурных сооружений, которые в плане были круглыми. Сюда же относятся шатры и юрты кочевников, поселения американских индейцев, которые строились по кругу. Эту же форму имели их вигвамы и вершины жилищ, которые воспроизводили образ космоса, где северная сторона означала Небо, а южная – Землю. Поселения кочевников, как правило, были круглыми, в отличие от квадратных и прямоугольных домов, а также участков земли у земледельцев, ведущих оседлый образ жизни.

Таким образом, практически у всех народов, независимо от их географического положения, природного ландшафта и космогонических представлений, круг определял форму жизненного пространства. Небольшие круги украшали жертвенные сосуды, ту же форму имели ритуальные хлебцы и облатки. Сложная геометрическая фигура, вписанная в круг - «Цветок жизни» - считалась сакральным символом древних государств. В Западной Европе этот символ получил название «готической розы», украшавшей фасады средневековых соборов.

Важной функцией круга стало разграничение пространств - внутреннего и внешнего. В этом проявилось философское осмысление и дифференциация пространства. Не случайно круг с точкой внутри стал символом человеческой души, а также родившегося ребенка, открытого ока Бога, однолетнего растения, у славян – семенем. Все эти новые дефиниции существовали параллельно с древними изображениями солнца, золота и воскресенья как дня недели. Со временем круг приобрел еще и определенную магическую силу. Очерчивание круга на земле (песке, полу, столе) обозначало защиту и сакрализацию пространства, находится внутри которого было безопасно.

В связи с этим отметим еще одну особенность круга, связанную с его начертанием, которое влияет на смысл символа. Так, круг, нарисованный по часовой стрелке (против движения солнца) олицетворяет начало, развитие любого процесса, прогресс. В древности придавали большое значение тому, в какую сторону начинается движение при рисовании фигур. Направо - «правильное», верное, истинное, в отличие от движения налево – ложного, ошибочного, порочного (вспомним в связи с этим идиоматическое выражение «ходить налево»). В то же время движение против часовой стрелки - это движение «посолонь», т.е. по движению солнца. Казалось бы, это и есть верное направление движения по кругу. Однако поскольку это все левое наделялось негативным смыслом, движение влево означало ошибочность или окончание процесса. Круговое движение влево использовали знахари и целители, обводя больное место пальцем «противосолонь», что было верным средством избавления от боли и условием заживления больного места.

В связи со сказанным нельзя не упомянуть, что правое направление движения и правая сторона чего бы то ни было всегда считалась мужской, а левая – женской. Это в полной мере относится к движению солнца и позднее воплотилось в одном из его символов - свастике, лучи которой могут быть направлены вправо (мужская) и влево

(женская). Для приветствия обычно протягивали правую руку, а масоны здоровались левой, что было их тайным опознавательным знаком.

Особый интерес представляет сочетание круга и квадрата – мандала (в санскрите – «круг») – один из индубуддийских духовных образов мирового порядка. Это комплексная фигура, в которой в разной последовательности сочетаются круг и квадрат, причем их может быть несколько, также они могут дополняться другими фигурами (треугольником, полусферой). Символическая трактовка мандалы заключается в том, что внешний круг символизирует целостность универсума, а вписанный в него квадрат – пространство материального мира, тогда как возможный круг внутри квадрата может означать сакральный объект почитания[1].

И в традициях прошлых веков, и ныне мандала – характерная фигура, способствующая концентрации внимания, медитации, она является также воплощением процесса духовного «созревания» человека, происходящего и во сне, и наяву. В центре мандалы, как правило, есть точка сосредоточения, на которой концентрируется внимание и направляется духовная энергия медитирующего человека. Вариативность и сложность мандалы объясняется национальными и религиозными возможностями ее интерпретации в соответствии с космогоническими представлениями разных народов.

В дзен-буддизме отсутствует понятие Бога, а потому именно круг становится символом просветления и абсолюта. Традиционный китайский символ инь-ян тоже имеет форму круга, разделенного пополам волнистой линией, символизирующей гибкую связь противоположностей, их взаимодействие и взаимопроникновение.

Обратим внимание на то, что в западной традиции представление о синтезе круга и квадрата воплощено в специфическом понятии квадратуры круга. Несмотря на кажущуюся противоположность этих фигур, они прекрасно сочетаются, поскольку означают две противоположности: сочетание духовного и материального, бесконечного и строго ограниченного. Однако самое универсальное значение этих двух фигур – это Небо и Земля, их взаимодействие и соединение; они символизируют также время и пространство.

Поскольку круг традиционно символизировал солнце и рассматривался как самая цельная и совершенная фигура, он использовался для характеристики святых. Отсюда – круглый нимб вокруг их ликов, который в христианстве стал устойчивой иконописной традицией. Концентрические круги в христианской трактовке символизировали стадии творения или духовную иерархию. В соответствии с универсальной троичностью божества три пересекающихся круга (или три равносторонних треугольника) означают Троицу.

Яркий пример этой традиции, выраженный в поэтической форме, можно найти у Данте – три круга, воплощающих Святую Троицу. Согласно католической традиции, загробный мир состоит из трех основных частей: рая, чистилища и ада. В свою очередь, ад и чистилище тоже делятся на круги, а рай изображается в виде сферы. Эта трактовка круга воплотилась и в символах «земной» верховной власти – державе в форме шара и кольце на указательном пальце повелителя, что также имело символический смысл. Тройные круги и три соединенных круга могут также символизировать прошлое, настоящее и будущее; три сферы: землю, воду и воздух; небесный мир, землю и преисподнюю; восходящее, полуденное и заходящее солнце, динамику взаимосвязи противоположностей, фазы луны и т.д.

Сочетание двух кругов воплощало идею единства мужского и женского, любовь и знание, а также символизировало близнецов или парных персонажей (братья Диоскуры). Один из вариантов этой фигуры – четыре круга (три круга, расположенные вокруг центрального) символ мудрости, знания и надежды. Характерный пример – Знамя Мира

Н. К. Рериха (круг с тремя точками в центре) как прошлое, настоящее и будущее, объединенные кольцом вечности. Сегодня общеизвестна эмблема олимпиады из пяти колец-кругов - символ участников спортивных состязаний, представляющих пять континентов. Семикратный солярный круг символизирует полноту состава и трактуется либо как Семь Небес, либо как всезнающий и совершенный Творец.

Упомянутая выше сфера как геометрическая форма, моделирующая Вселенную, благодаря Эратосфену известна с III в. до н.э. В центре сферы помещали шар, который сперва символизировал Землю, а после признания гелиоцентрической системы - Солнце. Таким образом, астрономическая сфера стала символом мироустройства. Начиная с эпохи Возрождения, эту модель изображали на портретах ученых, она стала также одним из государственных символов Португалии. Армилярная сфера на ее флаге – это не только модель Земли и Солнца, но и важный астрономический и навигационный инструмент моряков.

Средневековая легенда описывает круглый стол короля Артура, символизировавший равноправие всех сидящих. По традиции за круглым столом собирались рыцари. Сегодня общеизвестна такая форма дискуссии и обмена мнениями, как «круглый стол» - способ обсуждения проблем «на равных», принятия коллективных решений, проведения переговоров, организации «мозгового штурма» и т.д.

Круг связан с устойчивыми фразеологизмами такими как: большой, широкий, замкнутый круг, круг лиц, круг почета, круглый дурак, на круги своя, заколдованный круг, ограниченный круг лиц, ходить и гонять по кругу, Полярный круг, пустить по кругу, круг обозрения, порочный круг круговерть и др. Именно круг используется для запрещающих знаков в правилах дорожного движения, где он также сочетается с красным цветом – символом опасности. Характерно, что в фирменных знаках глобальных корпораций разного рода тоже фигурирует круг (Google, BMW, Mercedes и др.).

Наконец, если вдуматься, то слова известной песни на стихи Л. Ошанина «Пусть всегда будет солнце», которая стала признанным детским гимном и в которой опять-таки фигурирует круг, очень символичны.. Автор текста использовал в припеве стишок 4-летнего мальчика, написанный в 1928 г. В логической последовательности основополагающих понятий - солнце-небо-мама-я – воплотилась идея ребенка о вечной жизни, счастье и безопасности.

Таким образом, круг явился важнейшим архетипическим символом, воплощающим фундаментальные понятия и смыслы, обращенные к потомкам из глубины веков. Символика круга приобрела множественную интерпретацию, но сохранила основополагающее значение и смыслы универсума.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Бидерман Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
2. Велецкая Н. Н. Символы славянского язычества. – М.: Вече, 2009. – 320 с.
3. Голдинг М. Знаки и символы. – М.: Кладезь-букс, 2011. – 399 с.
4. Иллюстрированная энциклопедия символов. – Москва: Астрель – Аст, 2003. – 723 с.
5. Керлот Х. Э. Словарь символов. – М.: REFL-book 1994. – 608 с.
6. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры: Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 191-199.
7. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. – М.: Вече, АСТ, 1997. – 432 с.
8. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ- Торсинг, 2001. – 591 с.
9. Энциклопедия: Символы, знаки, эмблемы. – М.: Астрель-АСТ, 2004. – 556 с.
10. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Канон+, 2021. – 336 с.

## **REFERENCES**

1. Biderman G. E`nciklopediya simvolov. – M.: Respublika, 1996. – 335 p.
2. Veleczkaya N. N. Simvoly` slavyanskogo yazy`chestva. – M.: Veche, 2009. – 320 p.
3. Golding M. Znaki i simvoly`. – M.: Kladez`-buchs, 2011. – 399 p.
4. Ilyustrirovannaya e`nciklopediya simvolov. – Moskva: Astrel`– Ast, 2003. – 723 p.
5. Kerlot X. E`. Slovar` simvolov. – M.: REFL-book1994. – 608 p.
6. Lotman Yu. M. Simvol v sisteme kul`tury`: Izbranny`e stat`i. T. 1. – Tallinn, 1992. – Pp. 191-199.
7. Foli Dzh. E`nciklopediya znakov i simvolov. – M.: Veche, AST, 1997. – 432 p.
8. Shejnina E. Ya. E`nciklopediya simvolov. – M.: AST, Xar`kov: Torsing, 2001. – 591 p.
9. E`nciklopediya. Simvoly`, znaki, e`mblemy`. – M.: Astrel`-AST, 2004. – 556 p.
10. Yung K. G. Arxetip i simvol. – M.: Kanon+, 2021. – 336 p.

**Буровкина Людмила Александровна**

доктор педагогических наук,  
профессор департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна,  
Институт культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: burovkina@yandex.ru

**Шитова Елена Сергеевна**

аспирант департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна,  
Институт культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: yelenakomarova@yandex.ru

**Burovkina Lyudmila A.**

Doctor of Pedagogical Sciences,  
Professor of the Department of Fine, Decorative Arts and Design,  
Institute of Culture and Arts  
of Moscow City Pedagogical University

**Shitova Elena S.**

Postgraduate student of the Department of Fine, Decorative Arts and Design,  
Institute of Culture and Arts  
of Moscow City Pedagogical University

## **ИЗРАЗЦОВОЕ ИСКУССТВО КАК ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И ЧАСТЬ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Аннотация. В статье рассматривается история появления и развития изразца, исследуется проблема влияния изразцового искусства на духовно-нравственное, эстетическое воспитание обучающихся средствами декоративно-прикладного искусства, сохранения традиций народного декоративно-прикладного искусства через передачу знаний и освоение технологий. Рассмотрение изразцового искусства как исторической памяти, как части отечественного культурного наследия народа. Выявлены практические возможности использования изразца для творчества в области декоративно-прикладного искусства, что способствует художественно-эстетическому воспитанию обучающихся через освоение ими технологий, в основе которых лежат народные традиции творчества.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, русский изразец, художественно-эстетическое воспитание, народная культура.

## **TILE ART AS A HISTORICAL MEMORY AND PART OF THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE OF RUSSIA. TRADITIONS AND MODERNITY**

Abstract. The article examines the history of the appearance and development of tiles, examines the problem of the influence of tile art on the spiritual, moral, aesthetic education of students by means of decorative and applied art, the preservation of traditions of folk decorative and applied art through the transfer of knowledge and the development of technology. Consideration of tile art as a historical memory, as part of the national cultural heritage of the people. The practical possibilities of using tiles for creativity in the field of decorative and applied arts are revealed, which contributes to the artistic and aesthetic education of students through the development of technologies based on folk traditions of creativity.

Keywords: decorative and applied art, Russian tile, artistic and aesthetic education, folk culture.

Процесс формирования человеческой личности является процессом «вхождения» в культуру, усвоения знаний, социального опыта. Современные проблемы мировой цивилизации, связанные с экономическими вопросами, неравномерностью развития стран и культур говорят о необходимости сохранения, развития самобытности и уникальности культурных ценностей страны. «Currently, due to the efforts of scientists, heads of educational institutions and teachers, Russian Academy of Arts, higher education institutions, art schools and centers for additional education for children are the guardians of centuries-old world culture. Today, additional education of children is a part of a continuing education system designed to provide a child with additional opportunities for intellectual, spiritual and physical development, as well as the satisfaction of their creative and educational needs» [5, с. 3]. Декоративно-прикладное искусство имеет первостепенное значение в формировании у людей отношения к народной культуре. Так же вырабатывает его эстетические смыслы, воспитывает эстетическое восприятие, вкус к художественным проявлениям. Окружающий мир человека представляет собой нематериальное, материальное и предметное воплощение его эмоционального мировосприятия, как открытая книга психологии личности.

В процессе творчества в области декоративно-прикладного искусства, проявление эмоций и настроенческого окраса изделия получается не методом копирования сущностей окружающего мира, а способом сотворения новых материальных проявлений, не имеющих схожих прообразов в окружающей среде, что сильно отличает данный вид искусства от живописи или, скажем скульптуры [8]. В данном качестве и заключается особенность созданных художественных артефактов в кластере декоративно-прикладного искусства. Исходя из аксиомы того, что изразцовое искусство относится к декоративному кластеру, возникает утверждение того, что изобразительная основа имеет подчинённый статус.

Основное – производство сущностей и декораций к ним, соответствующих максимальной выразительности и красоте, а также материальному применению и художественному видению. В соответствии с этим, само проявление изобразительного вектора неукоснительно становится высшей степени условным, и посредственным. Однако данная условность не является ограничением, а становится определенным инструментарием, предоставляющим почти безграничные возможности для исполнения творческих задумок.

Искусство изразца, как и любое другое, обладает определенной историей появления и формирования. Изразец – традиционное слово русского языка, оно имеет происхождение от слова «образец», обозначающего глагол «образить» – придать красивую, изящную форму.

Изразцом принято называть короб, не имеющий крышки, изготовленный из глины, и подвергнутый процедуре обжига. Фасадную сторону изделия было принято украшать объемными декоративными элементами (рельефом), либо художественной росписью. Издревле на Руси изразцы часто использовались при формировании украшения храмов, а также применялись при декорировании печей в жилищах обеспеченных людей.

Изразцы можно увидеть и сейчас в убранстве ярославских храмов. Из огромных многоцветных поливных изразцов мастерами изготавливались всевозможные керамические настилы, используемые при оформлении стен или оконных откосов и наличников.

Зачастую на изразцы наносили орнаменты с элементами растительности: всевозможные хитросплетенные цветы, листья, обилие фруктов и прочих, тематически связанных существей. Существуют изразцы, содержащие рисунки в виде диких животных, сказочных существ, экзотических для Руси львов, и вполне обыденных лошадей с плугом или наездниками [2].

Начиная с конца XVIII века, спрос на изразцы с различными рельефными элементами заметно снизился и на их смену все чаще стали приходиться плоские изразцы белого цвета. С течением времени новые веяния в направлении архитектуры почти окончательно выместили изразцы. Однако в современный период, произошла, почти что, реинкарнация изразца, и значимое материальное применение все больше стала обретать плитка, покрытая цветной глазурью. Разноцветная глазурованная керамическая плитка, а также плитка с росписью очень часто используется при оформлении интерьеров в жилых домах, учебных учреждениях, дошкольных, ну и помещениях общественных зданий. Плиткой вымощены многочисленные станции метрополитена, интерьеры гостиниц, вокзалов, санаториев, учреждения спорта и другие общественные строения, а также чаши фонтанов и бассейны.

Считается, что изразец первоначально был изделием из керамики, которое Пётр I заимствовал в Голландии в XVIII веке. Но на самом деле данное утверждение ошибочно, ведь изначально изразец использовался не как элемент декорирования внутреннего пространства помещений, а как способ внешней фасадной, отделки при возведении храмов, церквей и монастырей, начиная с XVII века [7]. Даже в отношении самого появления слова «изразец» до сих пор нет окончательного, единого мнения:

По одной из теорий слово изразец может быть связано с технологией пряничного производства, когда сладкое тесто тщательно вымешивают, добавляют начинку, а потом помещают в изрезанные (отсюда и однокоренное слово «изразец») деревянные формы, где на тесте отпечатывается заранее изготовленный рисунок. Собственно, та же технология применяется и при производстве изразцов, но уже вместо сладкого теста с начинкой в ней используется глина.

Есть еще теория происхождения, связанная со схожими словами «образец», или «образ». Дело все в том, что сама сущность изразца, это миниатюрное воспроизведение на поверхности керамической плитки различных существей мифического, животного, или растительного мира, либо же дополненных или полностью состоящих из символического орнамента. Данные изделия могли иметь применение в виде амулетов и оберегов для своих владельцев, которые являлись своего рода «образом» каждая из таких прямоугольных плиточек – являла из себя настоящее произведение искусства.

На самом деле на Руси изразцы были известны еще в X веке – их появление совпадает с периодом зарождения православия на Руси, их считают самыми ранними русскими изразцами.

Изразцы встречались при раскопках в Киеве, в экспедиции, которую проводил археолог В.В. Хвойко в 1907 году, целью которой было изучение княжеских палат, существовавших на рубеже X–XI вв. Данные образцы изразцового искусства стали одними из самых древних на всей планете. В тот исторический период изразцы нашли применение в создании великолепия княжеских палат и применялись не только монохромные виды изразцов, но и разноцветные, в сочетании с росписью и элементами рельефа.

Традиционно украшения строений элементами керамики применялись в Византии, откуда и были заимствованы мастерами на Руси. Конечно, процесс заимствования не был чистым копированием оригинала. Он стал лишь трамплином для зарождения нового, переосмысленного, измененного почти до неузнаваемости самобытного стиля в этом виде

искусства, где присутствовали совершенно иные техники изготовления и другой, не известный миру колорит.

Полы резиденции князя земли Владимирской, Ростовской и Суздальской Андрея Боголюбского (XII в.) полностью устланы цветными плитками изразцов с рисунками в виде грифонов, человекольвов, мифических птиц и были показателями княжеской силы и власти. Подобные изразцы, относящиеся к XIV веку, ученые встречали и в Чернигове, и в Гродно, и в Галиче.

Также на русское искусство изготовления изразцов, которое, к слову, существовало задолго до татаро-монгольского нашествия, оказало сильное отрицательное влияние и само время, проведенное под захватническим игом Золотой орды. В этот сложный для Руси период оказались порушены ранее существовавшие связи между разрозненными землями, что привело к утере многих технологий изготовления и традиций украшения изразцов. Как пример утраченных знаний, можно привести полихромную керамику, перегородчатую эмаль, и, конечно же, использование стекольной технологии. Причем использование этих технологий при создании изразцов, применялось русичами задолго до появления их в западноевропейских странах, которые считались более развитыми технологически.

Русский ученый, академик, почетный член российской академии наук Б.А. Рыбаков, глубоко изучавший историю и культуру древних славян, Древней Руси, в своей книге «Ремесло Древней Руси» писал: «...Русь была отброшена назад на несколько столетий, и в те века, когда цеховая промышленность Запада переходила к эпохе первоначального накопления, русская ремесленная промышленность должна была вторично проходить часть того исторического пути, который был проделан до Батыя» [9, с. 781].

Исключительно в поселениях, чью судьбу обошли ордынское иго и полон, сохранились и, более того, развились ремесла, пришедшие после освобождения русских земель и в другие, более пострадавшие города княжества. Подобным городом стал Псков.

#### ***Виды русского изразца.***

##### *Поливные изразцы г. Пскова.*

В середине прошлого столетия, при реставрации одного из строений Спасо-Мирожского монастыря, который располагался в Пскове, мастера-реставраторы нашли на чердачном помещении керамические изразцы, глазурованные рыже-зеленой поливой. Их производство предположительно датируется рубежом XIII–XIV вв. Волшебным зеленым пламенем переливалась в лучах светила глазурь на купольной части Мирожского монастыря. Отголоски этого света многие годы спустя воспроизвелись на маковках почти всех псковских церквей. Причем эта разновидность украшения псковских Храмов, церквей и соборов с течением длительного времени становилась все искуснее, сочнее и ярче, обращая на себя многочисленные восхищенные взоры.

Настоящей жемчужиной глазурованного изразца стал Псково-Печорский монастырь, в котором среди великого множества известковых надгробий, блистают зеленым свечением глазурованные погребальные плиты – известные на весь мир псковские керамиды.

Керамиды – это огромные надгробные плиты, покрытые глазурью, имеющие витиеватый расписной рельеф и текстовые надписи, как правило, ими были данные захороненного, в виде имени и дат рождения и смерти. Керамиды изготавливались по аналогии с первыми печатными книгами – с применением разборных форм. Отсюда исходит вывод, что творцам керамид были известны технологии изготовления и принципы работ типографской техники.



Думается, что технологию мастера по изготовлению изразцов позаимствовали у Корнилия – настоятеля монастыря, который являлся большим книголюбом и соответственно высшей степени образованным человеком того времени. Достоверно известно, что самая древняя керамида была изготовлена мастерами в 1530 году.

*Поливные изразцы г. Москва.*

Интересные артефакты были найдены учеными при проведении археологических изысканий в соборе Покрова Пресвятой Богородицы на Рву (широкому кругу известен как Собор Василия Блаженного). В основном куполе под слоями более новых росписей археологи нашли многоцветные изразцы, замурованные в стеновую кладку при возведении собора, проектировавшимся к строительству беленым. Созданные из почти белой глины, с нанесенной желтоватой, бурой или зеленоватой глазурью со стеклоподобными свойствами, узорами в виде звездочек, придавали найденным цветным изделиям схожие с драгоценными камнями ассоциации. Особенно ярко этот эффект смотрелся на контрасте с белоснежными стенами сооружения храма – подобный прием ранее мастерами на территории Древней Руси, по историческим данным не использовался. Похожий подход к использованию изразцового декора был использован позднее, при возведении церкви Сергия при Богоявленском монастыре. К огромному сожалению, она была разрушена в начале девятнадцатого столетия.

Это стало первым обнаруженным фактом использования цветных изразцов после Пскова.

*Ярославские изразцы.*

Ярославские мастера создали свою собственную цветовую гамму и узнаваемый типично ярославский узор. Почти все ярославские изразцы имеют единый композиционный принцип: многоцветная розетка, расписанная различными цветами. Всего существует шесть видов розеток: четыре – с восемью крупными лепестками, одна – с шестью и одна – с двенадцатью.

Ярославские гончары опередили время и в применении глазурованного кирпича – только в наши дни этот прием используется широко и повсеместно. Ярославцы же покрывали сторону кирпича поливой, нанося на нее ряд цветных ромбиков. Ленты из таких нарядных кирпичей окаймляют широкие изразцовые карнизы с рельефным растительным орнаментом. Существует мнение, что затейливые узоры изразцовых наличников перешли с драгоценных восточных ковров, часто попадавших в Ярославле из Азии по оживленной торговой дороге – Волге. [10]. «Орнамент историчен. Он развивается соответственно историческому развитию искусства и культуры народа» [1, с. 419].

*Изразцы петровских времен.*

Император Петр отличался взрывным и не предсказуемым темпераментом и крайней степенью нетерпимости к проявлению русскости в любых жизненных аспектах. Видимо, оценить исконно народное искусство и мастерство самодержцу было достаточно сложно. Но, нужно отдать должное усилиям Яна Флегнера. Его скандинавское врожденное трудолюбие и дотошность принесли свои результаты. По этой причине предприятие организовало производство печных изразцовых изделий в традиционной голландской стилистике. А уже в тридцатых годах восемнадцатого столетия Яна Флегнера привел на свое производство Афанасий Кириллович Гребенщиков – основоположник русского керамического производства промышленным методом. Голландские кафли, которые так усердно продвигались Императором Петром, были преобразованы с учетом русской стилистики, и обрели новые эволюционные формы.

*Изразцы городов Владимира и Суздаля.*

Блестяще искусство и таланты, присущие народным мастерам и живописцам отобразилось в изяществе изразцов XVIII века. Все, что за многие годы, и даже века было достигнуто в гении иконописи, народном искусстве гравюры – все самое успешное и примечательное обрело свою нишу.

В музеях города Суздаля до сих пор хранятся «охальные» виды изразцового искусства – женщина с пышными формами и обнаженным бюстом и приподнятым подолом платья.

Смешные не замысловатые сюжеты находились на изразцах для Покровского женского монастыря, где на фоне высоких гор и хижин с китайского вида крышами, стоят две фигуры обнаженных женщин, а в их сторону крадутся две мужские фигуры вероятных поклонников.

Современное использование изразцового искусства.

На территории ярославской области в последнее время появились мастера, которые сотрудничают с организациями, занимающимися работой с туристами. Специально для туристов проводятся мастер-классы, в ходе которых людям показывают принципы росписи ярославского изразца. Существуют планы перевода технологий классического изразца на прочие виды ремесел, применяя известные сюжетные линии, технологии и цвета. Сейчас эта деятельность проходит в формате открытой творческой лаборатории, и ее перспектива нацелена на вывод ярославского изразца в широкие массы.

Изразец в ярославской области, прежде всего, самый популярный, и соответственно продаваемый сувенир. Усовершенствовав традиционную технологию и форму так, чтобы конечное изделие легко могло быть повешено на стену современной квартиры или дома, и, придав ему форму популярных и узнаваемых оберегов, была достигнута цель популяризации этого вида искусства в туристическом кластере ярославского региона.

Также печные изразцы сегодня очень востребованы как в качестве полноценной облицовки, так и в виде простых элементов декора. По сути, в любой интерьер в русском стиле изразцы можно добавить в любой форме – выложить ими кухонный фартук, например, или поверхность стола, закрытую стеклом. Ценность изразцов в том, что они долговечны, столетиями живут на фасадах зданий, а современные технологии позволяют сделать их полноценным материалом для отделки мокрых зон в квартире [11].

Стабильность традиционных видов в русском декоративно-прикладном искусстве исходит из стремления народных умельцев заимствовать лучшее из исконно созданного, далее прибегать к его усовершенствованию и внесению небольших, но очень значимых, по мнению мастера, изменений, которые влекут за собой серьезные улучшения форм. «История декоративно-прикладного искусства связана с художественными ремеслами, художественной промышленностью, с деятельностью профессиональных художников, народных мастеров» [3, с. 21].

Тот факт, что традиционно изразец производился и видоизменялся, совершенствуя технологии и формы на протяжении многих веков подтверждает уникальность, самобытность, и даже гениальность этого вида искусства, что делает его практически бессмертным.

Начиная с древнейших эпох, когда люди только начинали познавать технологии и искусство, и существующей сегодня известной всем нам эрой цифровых технологий, атомной энергии, и космических полетов, самый простой и доступный материал, коим является глина. Она стала первоисточником различных керамических изделий, начиная от древних, не обработанных, сосудов, кирпича, и заканчивая сверх технологичными изделиями в различных областях жизнедеятельности человека. Сегодня невозможно представить искусство оформления интерьера, декоративного убранства фасадов зданий

без поливной керамики, изразцов, композиции которых выполнены в стиле древнерусской декоративной керамики, так и современное решение композиции изразца.

Создание архитектурных керамических изделий, в период XIX-XX столетий разместилось в нескольких художественных мастерских, существовавших на заказные работы ценителей уникальных предметов искусства и обычные, недорогие изделия для массового декора. «Декоративно-прикладное и народное искусства оказывают большое влияние на воспитание человека в духе любви к Родине, уважения к культурно-историческому наследию своего народа...» [4, с. 536].

Истории русского изразцового искусства, по разным подсчетам не меньше девяти веков. Менялись поколения, князья, цари и другие правители, но, как и прежде мастера-гончары обжигали в горнах глиняные коробки без крышек, с нанесенным на одну сторону рисунком. Для народа, для красоты и удовольствия создавали мастера-гончары невиданные шедевры керамического ремесла. И это вектор столь естественен, и органичен, что определяет судьбу русского изразца – жить и служить на радость будущим поколениям.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: учебное пособие / Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец [и др.]; под ред.: Н.А. Яковлевой. – Москва: Высшая школа, 2005. – 551 с. – ISBN 5-06-004511-0.
2. Баранова С.И. Русский изразец. Записки музейного хранителя / С.И. Баранова. – Москва: МГОМЗ, 2011. – 432 с.
3. Буровкина Л.А. Основы декоративно-прикладного искусства: Монография / Л.А. Буровкина. – Москва: МГПУ, 2016. – 204 с. – ISBN 978-5-243-00451-0.
4. Корешков В.В. Роль и место декоративно-прикладного искусства в современных условиях мирового глобализационного процесса / В.В. Корешков, Л.В. Новикова // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика: Материалы Пятой Межвуз. научно-практич. конф., ИКИ МГПУ / Под общей ред. С.М. Низамутдиновой. – Москва: УЦ Перспектива, 2020. – С. 535-539. – ISBN 978-5-98594-687-1.
5. Lovtsova I.V. Preservation of the intangible cultural heritage through the implementation of additional general education programs in the field of fine arts / I.V. Lovtsova, L.A. Burovkina, A.S. Sheshko // Revista Tempos e Espaços em Educação, 14(33), 2021. – URL: <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v14i33.15929> (дата обращения: 12.11.22).
6. Любимов Л. Искусство Древней Руси: Кн. для чтения / Л. Любимов. – Москва: Просвещение, 1981. – 336 с.
7. Маслих С.А. Русское изразцовое искусство XV-XIX веков / С.А. Маслих. – Москва: Изобразительное искусство, 1983. – 28 с.
8. Роцин С.П. Рисунок как учебная дисциплина в процессе подготовки художника декоративно-прикладного искусства / С.П. Роцин, Л.С. Филиппова // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2018. – С. 62-67.
9. Рыбаков Б.А. Ремесло древней Руси / Б.А. Рыбаков. – Москва: 2-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР, 1948. – 792 с.
10. История русского изразца – от крещения Руси до Серебряного века. – URL: <https://russian-mayolica.ru> (дата обращения: 12.11.22).

11. Пряники из глины: мифологические обереги русской земли. – URL: <https://rgo.ru> (дата обращения: 12.11.22).

## REFERENCES

1. Analiz i interpretacija proizvedenija iskusstva: uchebnoe posobie / N.A. Jakovleva, E.B. Mozgovaja, T.P. Chagovec [i dr.]; pod red.: N.A. Jakovlevoj. – Moskva: Vysshaja shkola, 2005. – 551 p. – ISBN 5-06-004511-0.
2. Baranova S.I. Russkij izrazec. Zapiski muzejnogo hranitelja / S.I. Baranova. – Moskva: MGOMZ, 2011. – 432 p.
3. Burovkina L.A. Osnovy dekorativno-prikladnogo iskusstva: Monografija / L.A. Burovkina. – Moskva: MGPU, 2016. – 204 p. – ISBN 978-5-243-00451-0.
4. Koreshkov V.V. Rol' i mesto dekorativno-prikladnogo iskusstva v sovremennyh uslovijah mirovogo globalizacionnogo processa / V.V. Koreshkov, L.V. Novikova // Sovremennye problemy vysshego obrazovanija. Teorija i praktika: Materialy Pjatoj Mezhvuz. nauchno-praktich. konf., IKI MGPU / Pod obshhej red. S.M. Nizamutdinovoj. – Moskva: UC Perspektiva, 2020. – Pp. 535-539. – ISBN 978-5-98594-687-1.
5. Lovtsova I.V. Preservation of the intangible cultural heritage through the implementation of additional general education programs in the field of fine arts / I.V. Lovtsova, L.A. Burovkina, A.S. Sheshko // Revista Tempos e Espaços em Educação, 14(33), 2021. – URL: <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v14i33.15929> (data obrashhenija: 12.11.22).
6. Ljubimov L. Iskusstvo Drevnej Rusi: Kn. dlja chtenija / L. Ljubimov. – Moskva: Prosveshhenie, 1981. – 336 p.
7. Maslih S.A. Russkoe izrazcovoe iskusstvo XV-XIX vekov / S.A. Maslih. – Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983. – 28 p.
8. Roshhin S.P. Risunok kak uchebnaja disciplina v processe podgotovki hudozhnika dekorativno-prikladnogo iskusstva / S.P. Roshhin, L.S. Filippova // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. 2018. – Pp. 62-67.
9. Rybakov B.A. Remeslo drevnej Rusi / B.A. Rybakov. – Moskva: 2-ja tip. Izd-va Akad. nauk SSSR, 1948. – 792 p.
10. Istorija russkogo izrazca – ot kreshhenija Rusi do Serebrjanogo veka. – URL: <https://russian-mayolica.ru> (data obrashhenija: 12.11.22).
11. Prjaniki iz gliny: mifologicheskie oberegi russkoj zemli. – URL: <https://rgo.ru> (data obrashhenija: 12.11.22).

**Ван Цзюцзю**

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования,  
Институт музыки, театра и хореографии  
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена»  
e-mail: 1328316964@qq.com

**Wang Jiujiu**

Graduate student Department of musical education and Education,  
Institute of Music, Theater and Choreography  
The Herzen State Pedagogical University of Russia

## **АККОРДЕОННАЯ ПЕДАГОГИКА В КИТАЕ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ**

Аннотация. На становление и развитие аккордеона в Китае повлияли многие исторические, социальные и политические события. В начале XX века инструмент был завезен в Китай, и за 100 лет пустил корни в китайской музыкальной культуре и образовании. В первое время, он использовался только как инструмент аккомпанемента, в основном в группах губных гармошек и в вокальном сопровождении, однако после создания Нового Китая и активного развития музыкального образования, аккордеонная педагогика начала свое стремительное развитие. До сегодняшнего дня аккордеонная педагогика Китая не становилась предметом отдельного исследования, а потому тема вызывает интерес и актуальность для теории музыковедения.

Ключевые слова: аккордеонная педагогика, образование, музыкальное образование в Китае, Запад.

## **ACCORDION PEDAGOGY IN CHINA: A HISTORY OF DEVELOPMENT**

Annotation. Many historical, social and political events influenced the formation and development of the accordion in China. At the beginning of the 20th century, the instrument was brought to China, and for 100 years it has taken root in Chinese musical culture and education. At first, it was used only as an accompaniment instrument, mainly in harmonica groups and vocal accompaniment, however, after the creation of New China and the active development of music education, accordion pedagogy began its rapid development. Until now, Chinese accordion pedagogy has not become the subject of a separate study, and therefore the topic is of interest and relevance for the theory of musicology.

Keywords: accordion pedagogy, education, music education in China, West.

### **Введение**

История развития аккордеонной педагогики в Китае напрямую связана с искусством игры на этом европейском музыкальном инструменте. Впервые аккордеон появился в стране в конце XIX века, и стал широко использоваться в начале XX. На сегодняшний день в российской и китайской музыковедческой литературе не существует комплексного исследования развития аккордеонной педагогики в Китае, при этом, знание этих базовых положений необходимо для дальнейшего развития искусства и образования, а также развития культурных и образовательных обменов между странами, а потому данная тема представляет высокий интерес для исследования.

### **Материалы и методы**

В ходе исследования были использован такой метод, как, историко-культурный, на основе которого прослеживается становление и развитие аккордеонной педагогики в Китае.

### **Литературный обзор**

Прежде чем перейти к рассмотрению возникновения и становления китайской аккордеонной педагогики, видится необходимым кратко рассмотреть историю появления музыкального инструмента в стране. В китайской научной литературе отмечается, что рождение аккордеона было основано на звуковом принципе китайского музыкального инструмента шэн. Ученые полагают, что принцип звучания шэн оказал влияние на появление, и совершенствование европейских музыкальных инструментов, таких как орган, губная гармошка и аккордеон, и между ними существует причинно-следственная связь [1]. В этом замешана такая ключевая фигура, как французский миссионер Цянь Деминг, который пробыл в Китае 43 года (1750-1793) и все это время посвятил изучению китайской музыкальной культуры. Он хорошо знал маньчжурский и китайский языки, собирал информацию о китайской музыке, партитурах и образцах музыкальных инструментов, а также перевел и написал несколько связанных с ними работ. Исследователь перевел на французский язык «Классическую древнюю музыку» Ли Гуанди, написал книгу «Древняя китайская и современная музыкальная экспертиза» и другие работы. Также он классифицировал все музыкальные инструменты Китая на 8 типов, а также подробно описал историю, производство и использование каждого репрезентативного музыкального инструмента.

Согласно литературным записям, Цянь Дэмин привез китайский шэн во Францию в 1777 году, сделав его впоследствии самым популярным китайским музыкальным инструментом в Европе [2]. Западные производители музыкальных инструментов изготавливали язычковые ручки для органов, основываясь на принципе произношения Шэн, и в дальнейшем создавали такие музыкальные инструменты, как орган, губная гармошка и аккордеон. Всё это позволяет говорить о китайских корнях аккордеона.

Шен Бо отмечает, что: «После опиумной войны в 1840 году в Китай хлынуло большое количество торговцев и миссионеров, и музыкальная деятельность, связанная с аккордеоном, начала развиваться в конце 19-го и начале 20-го веков. Со времен «Движения за реформы» в новых школах Китая, как правило, стали проводиться «уроки музыки и песни». После 1902 года популярность «школьной музыки и песен» привела к тому, что аккордеон стал использоваться в качестве инструмента аккомпанемента на уроках музыки для учащихся начальной и средней школы» [3]. С тех пор аккордеон широко распространялся в процессе обращения Китая к западной музыкальной культуре, что в определенной степени способствовало развитию современной китайской музыкальной культуры и образования.

После Опиумной войны в 1840 году внедрение, использование и популярность западных музыкальных инструментов привели к постепенному росту западной нотной записи, западной музыки и даже производства западных музыкальных инструментов в Китае. Цзо Фуронг упоминал в «Истории иностранных культурных обменов в Пекине»: «Использование аккордеона для исполнения народной музыки стало популярным. В середине 20 века некоторые люди использовали нотацию для записи партитур народной инструментальной музыки, чтобы сделать их пригодными для игры на аккордеоне» [4].

Таким образом, как один из клавишных инструментов, аккордеон возник в Европе, но принцип его производства основан на принципе произношения бамбуковой пружины традиционного китайского музыкального инструмента «Шэн». На протяжении более ста лет, благодаря постоянному совершенствованию структуры и исполнения аккордеона,

музыкальная выразительность инструмента повышалась. Позже он также привлек многих профессиональных композиторов для сочинения музыки для него, что, в свою очередь, значительно расширило художественное самовыражение аккордеона, тем самым повысив статус аккордеона среди музыкальных инструментов.

В начале 20 века китайское общество претерпело серьезные изменения. Возрождение развитой современной цивилизации Запада в беспрецедентных масштабах обеспечило новую политическую, экономическую и культурную основу и широкие каналы для распространения западной музыки в Китае. Развитие Нового культурного движения также создало необходимую культурную среду для того, чтобы китайцы приняли западную музыку. В начале этого столетия изучение западной музыки постепенно стало важным содержанием нового социокультурного направления мысли и с современных времен стало общепринятым в китайской музыкальной индустрии.

Во время Антияпонской войны (1919-1937) и раннего периода освобождения, когда китайская нация была в наибольшей опасности, многие прогрессивные молодые интеллектуалы использовали искусство как оружие, чтобы вдохновить людей на противостояние врагу. Аккордеон выступал в качестве одного из основных музыкальных инструментов для сопровождения антияпонских песен, таких как: «Марш добровольцев» (нынешний гимн Китая), «Песня партизан», «На горе Тайхан», «Небеса в освобожденной зоне» и т.д.

Примерно в это же время активно начинает развиваться музыкальное образование, в Китае появляются первые консерватории. Что касается первых классов аккордеона, то они открываются в Поднебесной к 1925 году, с открытием в Харбине Высшей школы музыки имени А.К. Глазунова.

Аккордеонная педагогика Китая начала свое планомерное развитие вместе с основанием Китайской Народной Республики в 1949 году, в течение десяти последующих лет формируются традиции обучения, а также образовательные центры, где появляются кафедры аккордеона. Всё это стало базой для подготовки первых профессиональных педагогов и музыкантов по специальности «аккордеон» в Китае.

Важным аспектом в рамках изучения темы исследования является анализ деятельности ключевых педагогов Китая, которые внесли весомый вклад в развитие аккордеонного образования и исполнительства, равно как и образовательная деятельность в ключевых образовательных учреждениях КНР. Так, в 1958 году в консерваториях Тяньцзиня и Шеньяна открылись и начали функционировать классы аккордеона [5], но проработали они недолго. Культурная революция (1966–1976) повлияла на развитие музыкального образования в стране, и все они были закрыты.

После окончания этого сложного для китайского образования и культуры периода, педагогические университеты в Нанкине и Хэбэе, Тяньцзиньская и Шеньяньская консерватории музыки, музыкальные колледжи и художественные школы вновь начали принимать студентов в класс аккордеона. Несмотря на подъем образования и культуры, стоит отметить, что в ведущих учебных заведениях страны, таких как консерватории Шанхая и Пекина, музыканты по специальности «аккордеон» не готовились и не выпускались. Такое положение обуславливалось несколькими причинами, во-первых, отсутствием популяризации аккордеонного образования среди китайского общества, а, во-вторых, отсутствием высококвалифицированных педагогических кадров и собственных методик обучения.

В начале XXI века специалисты Европы и России приезжали в Китай для проведения мастер-классов и передачи педагогического опыта, также организовывались и проводились семинары и конференции по проблемам аккордеонной педагогики и исполнительства, что возродило интерес к аккордеонному образованию. В первое

десятилетие консерватории Пекина и Шанхая начали подготовку педагогических кадров, а также набор студентов по программам бакалавриата, так началось активное развитие аккордеонной педагогики.

Во многих высших учебных заведениях создавались факультеты, готовящие не только бакалавров, но и магистров, в 2010 году на базе Шанхайского педагогического университета появилось направление подготовки «Исполнение и обучение на аккордеоне» [7]. Основные занятия, включенные в курс, касались обучению сольной игре на аккордеоне, однако это не соответствовало потребностям многостороннего музыкального образования, а потому стали добавляться такие дисциплины, как камерное музицирование, ансамбль и пр. Они позволили существенно расширить кругозор обучающихся, улучшить уровень и качество их подготовки, а также сформировать их репертуарные предпочтения и музыкальный кругозор.

В Шанхайской консерватории студенты аккордионисты обучались под руководством Сюя Давэя (徐达维), который является директором международного центра аккордеонного искусства Шаньинь, профессором аккордеона, научным руководителем докторантуры, членом академического комитета Шанхайской консерватории музыки. Студенты под его руководством десятки раз завоевывали корону на лучших конкурсах аккордеонистов в стране и за рубежом; они получили награду «Выдающийся преподаватель», премию Фонда Хэ Лютин Шанхайской консерватории музыки, награду «Выдающийся инструктор» международных конкурсов аккордеонистов. В Пекинской центральной консерватории руководителем был Цао Сяоцин также обладающий массой регалий и внесший свой вклад в развитие аккордеонного искусства и исполнительства (曹晓青) [6].

Стоит отметить, что на развитие аккордеонной педагогики в 21 веке повлиял педагогический опыт западных стран, так, профессор Цао Сяоцин, получивший образование в Германии, полученные в процессе обучения знания, активно претворял в жизнь в своей педагогической деятельности в Китае. Ему удалось не только расширить учебный репертуар, обогатив его европейскими произведениями, но привлечь внимание к отсутствию национальных произведений для аккордеона. Также профессор активно способствовал развитию международной конкурсной деятельности, что положительно повлияло как на развитие культурных обменов, так и на мотивацию к обучению аккордеонному искусству.

### **Результаты**

Говоря о сегодняшней ситуации в области аккордеонного образования, важно отметить, что существует множество сложностей, препятствующих его дальнейшему развитию. В частности:

1. Передовые учебные материалы по игре на аккордеоне срочно нуждаются в систематической оптимизации. Не менее важно разрабатывать авторские методики обучения, с учетом индивидуальных особенностей китайских студентов.

2. Традиционный режим обучения игре на аккордеоне часто представляет собой индивидуальный режим обучения или в форме групповых занятий. С улучшением навыков игры на аккордеоне и музыкального восприятия учащихся новая модель обучения инструментальному ансамблю аккордеона заслуживает внимания и популяризации. Тем не менее, инструментальные ансамбли также нуждаются в музыке, подходящей для стиля аккордеона и перестановки или аранжировки органных инструментальных ансамблей. Например, сотрудничество между аккордеоном и джаз-бэндом, сотрудничество между аккордеоном и электроакустической группой и т.д., Это выдвигает более высокие требования к преподавателям инструментального ансамбля. Что еще стоит упомянуть – это импровизированное сопровождение песен под аккордеон.



Благодаря импровизированному обучению аккомпанементу развиваются эстетические способности студентов, способность к пониманию и умение применять теорию [7].

3. В стороне остаются возможности Интернета, можно использовать сетевые ресурсы, чтобы обогатить современный аккордеонный репертуар. Выбор разнообразной музыки в соответствии с разным уровнем подготовки учащихся - один из наиболее эффективных способов пробудить их интерес к обучению. Устаревший и недостаточный репертуар имеющихся учебников может быть улучшен с помощью дополнительной музыки сети интернет: прекрасные мелодии этнических меньшинств, русских народных песен и музыки в европейском и американском стиле.

4. Упор в обучении делается на сольное исполнительство, однако, когда сольный уровень ученика достигнет определенного уровня, необходимо чтобы он осваивал комбинированные формы аккордеонного ансамбля, концерта и аккомпанемента. Взаимная координация и интеграция различных частей в процессе групповой работы очень важны для будущего исполнителя. Процесс совместной работы и исполнения является хорошей возможностью для самосовершенствования. Члены команды учатся на сильных сторонах друг друга.

#### **Обсуждение**

Вышесказанное позволяет заключить, что во второй половине XX века аккордеонная педагогика КНР формируется как самостоятельное явление. Однако окончательно статус аккордеонного образования укрепился лишь в начале текущего столетия. Сегодня, разнообразие музыкальных жанров, разнообразие музыкальных стилей и либерализация музыкальных форм выдвинули новые требования к аккордеонной педагогике Китая.

#### **Заключение**

Необходимо скорректировать и реформировать систему учебных программ. Очевидно, что устранение всех выявленных сложностей и противоречий, с которыми сталкивается аккордеонная педагогика сегодня, является основным вектором её дальнейшего развития.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. У Шоучжи. Исследование и размышление о китайском аккордеоне [М]. Сычуань: Сычуаньское издательство литературы и искусства. 1997. С. 37-40.
2. Ма Лили. Рождение и распространение аккордеона - Основано на интертекстуальной интерпретации «Западной передачи китайской музыки» и «Восточной передачи западной музыки» [М]. Сычуань: Китайский журнал социальных наук. 2021.
3. Шен Бо. Траектория развития создания китайского аккордеона [J]. Тяньцзинь: Журнал Тяньцзиньской консерватории музыки, № 1, 2001.
4. Цзо Фуронг. История иностранных культурных обменов в Пекине. Издательство «Башу». 2008. - 377 с.
5. Яо Сиюань. Исследование новых тенденций в реформировании и развитии музыкального образования в профессии высших преподавателей нашей страны в новом столетии [J]. Китайское музыкальное образование, 2004, (6).
6. Чэнь Цзяньи. Воспоминания и размышления о преподавании аккордеона в китайских университетах // Китайская музыка. 2010. №3. С. 255-259.
7. Ван Жуй. Краткая дискуссия о популяризации китайского аккордеона в музыкальном образовании [J]. Исследование новой учебной программы: Профессиональное образование, 2008. С. 131-139.

8. Цуй Хуа. Исследование текущей ситуации и контрмер в обучении игре на аккордеоне - на примере Школы искусств Яньбяньского университета [J]. Современная музыка, 2016 (23). - 44 с.

### **REFERENCES**

1. U Shouchzhi. Issledovanie i razmyshlenie o kitajskom akkordeone [M]. Sychuan': Sychuan'skoe izdatel'stvo literatury i iskusstva. 1997. Pp.37-40.
2. Ma Lili. Rozhdenie i rasprostranenie akkordeona - Osnovano na intertekstual'noj interpretacii «Zapadnoj peredachi kitajskoj muzyki» i «Vostochnoj peredachi zapadnoj muzyki» [M]. Sychuan': Kitajskij zhurnal social'nyh nauk. 2021.
3. Shen Bo. Traektorija razvitija sozdanija kitajского akkordeona [J]. Tjan'czin': Zhurnal Tjan'czin'skoj konservatorii muzyki, № 1, 2001.
4. Czo Furong. Istorija inostrannyh kul'turnyh obmenov v Pekine. Izdatel'stvo «Bashu». 2008. - 377 p.
5. Jao Sijuan'. Issledovanie novyh tendencij v reformirovanii i razvitii muzykal'nogo obrazovanija v professii vysshih prepodavatelej nashej strany v novom stoletii [J]. Kitajskoe muzykal'noe obrazovanie, 2004, (6).
6. Chjen' Czjan'i. Vospominanija i razmyshlenija o prepodavanii akkordeona v kitajskih universitetah // Kitajskaja muzyka. 2010. №3. Pp. 255-259.
7. Van Zhuj. Kratkaja diskussija o populjarizacii kitajского akkordeona v muzykal'nom obrazovanii [J]. Issledovanie novoj uchebnoj programmy: Professional'noe obrazovanie, 2008. Pp.131-139.
8. Cuj Hua. Issledovanie tekushhej situacii i kontrmer v obuchenii igre na akkordeone - na primere Shkoly iskusstv Jan'bjan'skogo universiteta [J]. Sovremennaja muzyka, 2016 (23). - 44 p.

**Ван Ци**

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 345018919@qq.com

**Wang Qi**

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

## **ФОРТЕПИАННЫЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ И КИТАЯ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ**

Россия и Китай являются двумя союзническими странами, традиции которых имеют много сходств. Из истории известно, что с середины XX века отношения между двумя государствами приобрели совершенно новый формат, характеризующийся углублением сотрудничества во многих сферах и областях, включая культуру и музыкальное искусство. Несмотря на то, что в современной науке существует большое количество исследований, в которых раскрываются особенности фортепианной культуры России и Китая, на наш взгляд, имеющихся данных по-прежнему недостаточно для того, чтобы сложить полную картину о сходствах и отличиях двух стран в отношении фортепианного искусства и исполнительства. Решению данной проблемы и посвящена настоящая статья.

Ключевые слова: фортепианная культура, музыкальные традиции, китайское фортепианное искусство, русское фортепианное искусство, фортепианная музыка, сравнительный анализ фортепиано.

## **PIANO TRADITIONS IN MUSICAL CULTURE RUSSIA AND CHINA: A COMPARATIVE ANALYSIS**

Russia and China are two allied countries whose traditions have many similarities. It is known from history that since the middle of the 20th century, relations between the two states have acquired a completely new format, characterized by deepening cooperation in many areas and areas, including culture and musical art. Despite the fact that in modern science there are a large number of studies that reveal the features of the piano culture of Russia and China, in our opinion, the available data is still not enough to put together a complete picture of the similarities and differences between the two countries in relation to the piano art. and performance. Actually, this article is devoted to solving this problem.

Keywords: piano culture, musical traditions, Chinese piano art, Russian piano art, piano music, comparative analysis of the piano.

Фортепиано – «импортный продукт» в музыкальной культуре России и Китая. В течение довольно продолжительного времени музыканты из обеих стран ориентировались на западные методы исполнения, традиции творческого мышления [1]. Ситуация постепенно начала изменяться по мере развития фортепианного искусства, появления множества национально-специфических произведений, написанных российскими и китайскими композиторами, выработки собственных принципов и закономерностей звукоизвлечения.

За последние несколько десятилетий в российской и китайской музыкальной культуре произошел настоящий «фортепианный бум». Однако, несмотря на это, в современной

научной практике по-прежнему отсутствуют актуальные и достоверные сведения относительно складывающихся традиций фортепианного наследия русских и китайских композиторов, пианистов.

Настоящая статья выдвигает своей целью проведение сравнительного анализа фортепианных традиций, которые сложились в музыкальной культуре России и Китая в период XX–XXI столетий.

Для того, чтобы понять истоки формирования традиций фортепианной музыки и исполнительства следует обратиться к истории.

XX век считается периодом, который имеет колоссально важное значение для России и Китая не только в плане экономического, политического и социального развития, но также и с точки зрения развития культуры и музыкального искусства. С началом этого столетия в обеих странах появилось большое количество музыкантов и композиторов, сочиняющих музыку для фортепиано. Именно они заложили основу российских и китайских традиций и культуры фортепианной музыки.

Несмотря на то, что фортепиано – инструмент, имеющий западноевропейское происхождение, российские и китайские музыканты с момента его появления в своей стране стремились не следовать огромному влиянию и воздействию иностранных тенденций, с использовать свои сильные стороны национальной культуры и искусства.

На сегодняшний день принято считать, что первым произведением, написанным специально для инструмента фортепиано в Китае, была пьеса «Марш о мире», созданная в 1915 году китайским композитором Чжао Юаньжэнь. Его последователями стали Сяо Юмэй «Новая одежда», Ли Жуншоу «Танец в перьевом платье», «Траурные ноты» и т. д. Данные произведения отражают традиции китайской старинной музыки, для которых характерна прежде всего простота гармонии музыкальных зарисовок и краткая длина [3]. В числе первых российских национально-ярких фортепианных произведений можно назвать музыку, созданную представителями «Могучей кучки» под руководством Ф. Листа и М. Мусоргского – «Картинки с выставки» (Мусоргский), «Соната для фортепиано си-бемоль минор» (Балакирев) и т. д.

В России клавишные инструменты начали использовать в начале XVIII века. Это произошло главным образом потому, что дети из аристократических семей начали играть на пианино, воспринимая это занятие как своего рода развлечение. В то время большинство учителей игры на фортепиано были приезжими из-за границы.

Особо ценной для развития фортепианного искусства в России начала XX века стала работа С. Рахманинова «Концерт для фортепиано с оркестром № 2 до минор» (1900–1901). Это фортепианная пьеса, содержащая в себе элементы гипнотерапии, представляет собой одно из первых и наиболее выдающихся произведений такого формата, которое было опубликовано в начале прошлого столетия. Данный концерт отличается целостной структурой, неповторимым лиризмом, наполненностью яркими русскими национальными красками, а также некоторыми революционными мотивами.

Большой рывок в развитии фортепианных традиций в музыкальной культуре Китая был сделан в период 20-30-х годов XX столетия. Этому способствовало творчество Хэ Лутина – китайского музыканта с большим международным влиянием. Ему удалось вывести китайские фортепианные произведения на совершенно новый уровень развития с точки зрения техники [2].

На этом историческом этапе в китайской музыкальной культуре появляется такое явление, как «фортепианные аранжировки». Речь идет об использовании местными музыкантами народных песен, китайской оперы, народных инструментов в качестве фундаментальной основы и их смешение со средствами выразительности западной фортепианной музыки. Результатом такой творческой работы становилось создание

фортепианных произведений, обладающих яркими характерными чертами народного творчества.

Что касается России, то в это же время в 1917 году после завершения «Октябрьской революции» страна вступила в новую эпоху своего развития – эпоху Советского Союза. Беспрецедентные изменения произошли в социальной, политической, экономической и культурной системах. С развитием промышленности, распространением радиотехнологий, появлением первых средств звукозаписи, фортепианная музыка вступила на путь превращения из аристократического искусства в общенародное развлечение, доступное публике. Это способствовало тому, что искусство фортепианной музыки в России к 20-м годам XX столетия достигло небывалой ранее высоты.

В период начиная с инцидента 18 сентября до основания Китайской Народной Республики в 1949 году китайское общество испытало на себе в полной мере все влияние исторического испытания и практики военного сопротивления японской агрессии. Это не могло не оказать соответствующее воздействие на национальный стиль китайских фортепианных произведений [5].

В 1945 году Дин Шандэ создал уникальное в своем роде произведение для фортепиано в национальном стиле «Весенняя сюита», которое представляет собой музыкальное изображение четырех картин в китайском стиле, показывающее красивые природные весенние пейзажи и выражающее неторопливое настроение туристов, а также отражающее превосходную китайскую традиционную культуру, национальные особенности и дух гармонии между человеком и природой [4].

Следующим периодом изменений стало десятилетие 50-60-х годов, когда фортепианная музыка в Поднебесной вступила в период своего, пожалуй, наивысшего расцвета в то время. Местные композиторы стремились создавать музыку на основе классических народных музыкальных традиций. В связи с чем, китайские фортепианные мелодии отличались плавностью и яркими национальными особенностями [3].

Следующее десятилетие 60-70-е годы XX века привнесло с собой «тенденцию адаптации». В это время китайские композиторы в своем творчестве всячески стремились адаптировать традиционную народную музыку Поднебесной для исполнения на фортепиано. Яркими примерами и образцами можно считать «Сотня птиц лицом к Фениксу», «Два источника, отражающих луну», «Три дорожки цветения сливы» и т. д. Китайские музыканты в этот период использовали в своем творчестве гармонию фортепиано для того, чтобы имитировать тембровые эффекты национальных музыкальных инструментов, открывая тем самым широкое пространство для развития фортепианного искусства и наследования традиций, внесения новаций в китайскую народную музыкальную культуру [1].

После 1980-х годов, когда в Китае был начат процесс «Реформы и открытости», китайская фортепианная музыка не только вступила в еще более активную фазу своего развития, но также и начала обогащаться западными технологиями и традициями, чему способствовала государственная политика международных коммуникаций и обменов в сфере культуры и образования [2].

В 1980-х дружеские обмены и обучение между Китаем и Россией продолжались, и молодые китайские пианисты пошли по стопам своих предшественников и продолжали активно развивать новые идеи в китайском фортепианном искусстве. Среди них Сюй Фэйпин, Вэй Даньвэнь, Пань Чун, Бянь Мэн и так далее. Их творчество обусловило начало нового этапа в развитии китайского фортепианного искусства [4].

В целом же все традиции фортепианной культуры Поднебесной периода второй половины XX – начала XXI столетий можно структурировать следующим образом:

*1) Отражение художественной концепции и атмосферы в названии фортепианных произведений.*

Если обратить внимание на названия китайских произведений, написанных для фортепианного исполнения, то можно заметить, что большинство из них носят яркий поэтический характер (к примеру, такие названия, как «Луна, отраженная в двух источниках», «Сотня птиц перед фениксом»). Эти поэтические названия представляют собой не только воплощение традиционной китайской культуры, но также являются продолжением эмоций в фортепианном исполнении.

К примеру, в произведении «Августовский закат» исполнитель представляет зрителю эмоциональные взлеты и падения, используя мотивы и мелодику традиционных китайских инструментов – колокольчика и барабана Цзянлоу. Разные разделы данного произведения в соответствии с его названием словно поэтические слова перетекают из одного в другого в разные тональности, создавая совершенно неповторимую и прекрасную атмосферу для публики.

Такой же тенденции придерживались и российские композиторы фортепианной музыки, в частности Г. Нейгауз, который провозглашал необходимость формирования целостных музыкальных образов – начиная от названия произведения и заканчивая его последними нотами, а также К. Игумнов, говоря о том, что название музыкальной композиции точно также призвано выражать эмоции и содержат в себе музыкальные образы.

*2) Отражение мелодической красоты традиционной музыки в фортепианных произведениях.*

Фортепианные произведения, созданные китайскими композиторами в исследуемый период, отличаются своей тенденцией наследования народной художественной и эстетической концепции нации. В преимущественном большинстве музыка, написанная для фортепиано, имеет горизонтальное линейное развитие, акцентирует внимание публики на выразительном эффекте какого-либо одного инструмента, использует беглость и единство тембра для демонстрации ритма и мелодии произведения.

В то же время, если сравнивать китайскую фортепианную музыку с российской, в рассматриваемом контексте, то можно сказать о том, что вторая в гораздо большей степени демонстрирует преобладание вертикального развития и других эффектов оркестровки и гармонии, переплетение различных тембров и интонаций.

Точно такой же закономерности в своем творчестве придерживались и российские композиторы, делая упор перцептивный опыт и описание красивых образов, подчеркивая художественную привлекательность фортепианных произведений, а не шаблонность воспроизведения искусства.

*3) Отражение уникальной пентатоники фортепианных произведений в китайской музыкальной культуре.*

Китайским композиторам на сегодняшний день удалось сформировать собственную логику фортепианного мышления, которая отражается в технических особенностях музыки, написанной для игры на фортепиано. Например, в том же произведении «Августовский закат» для обеспечения функции пентатонической гармонии музыкант должен использовать «пустой исходный аккорд мелодии пятой части», чтобы заменить завершенное трезвучие. С помощью такого приема обеспечивается возможность ощущения зрителем воплощаемой в произведении гармонии между красотой заката и изяществом природы.

Еще Хэ Лютинг в свое время писал: «Изучая западную музыку мы должны прежде всего осваивать накопленный ею ценный опыт. Цель состоит главным образом в том, чтобы открыть свои собственные музыкальные принципы и выработать собственный современный музыкальный национальный стиль». В своих произведениях композитор

соединил рамки гармонии и полифонии музыки с элементами китайской мелодии, четко подчеркнул и выделил особенности музыки. Композитор с глубоким чувством передал национальные особенности китайской музыки (к примеру, это касается таких произведений Хэ Лютинга, как «Пастух Пикколо», «Колыбельная» и т. д.).

«Колыбельная» создана в пентатонической гармонической структуре, которая считалась гармонической структурой всего произведения в древнекитайском репертуаре. Хэ Лутинг освоил полифоническую музыку изящно, лаконично, изящно и свободно в музыке. Композитор ярко использовал пентатоническую форму для создания уникальной и свободной полифонической музыки, которая не только воплощает в себе характеристики и стандарты западной полифонической музыкальной техники, но и сочетается с концепцией китайского мелодического стиля и слов китайской народной музыки. Настроение «Колыбельной» полностью соответствует характеристикам китайского классического искусства. В нем есть хроматические гаммы, с легким мягким контрастом, и играть мелодию нужно пальчиковым методом.

Эту же самую закономерность демонстрируют и русские композиторы и музыканты фортепианного искусства. В российской музыкальной культуре существует мнение о том, что историческая миссия каждого музыканта заключается в том, чтобы наследовать культуру своего народа, изучая при этом достижения и новации представителей других культур и стран. С. Рахманинов на этот счет в свое время отмечал: *«Музыка, созданная композитором, должна выразить дух страны, в которой он родился, его любовные убеждения, содержание его любимых книг и картин. Музыка должна быть суммой его жизненного опыта»*. Собственно, именно поэтому фортепианные произведения С. Рахманинова демонстрируют наполненность классическими музыкальными традициями и сопротивление модернизму западноевропейского влияния.

#### *4) Отражение структурной красоты традиционных фортепианных произведений.*

Общеизвестно, что китайская традиционная музыкальная культура в полной мере соответствует основным положениям и принципам китайской философии. Например, акцент на красоте и гармонии в конфуцианской культуре был полностью отражен в превосходном традиционном репертуаре, будь то название произведения, взлеты и падения мелодии или даже исполнительские методы, создающие общую и единую атмосферу, удовлетворяющие потребности философского мышления аудитории.

Отличительной особенностью российских фортепианных традиций в этом плане является то, что композиторы в структуру своих произведений предпочитают включать не философские воззрения, а принципы, основанные на строгом и научном подходе. С точки зрения своей структуры фортепианная техника китайских композиторов и музыкантов в гораздо большей степени соответствует философскому выражению традиционной музыкальной культуры, чем техника российских пианистов.

#### *5) Певческий характер национального музыкального стиля фортепианного искусства.*

Русская фортепианная музыка делает акцент на пении, то есть подчеркивает сочетание мелодии песни с мелодией фортепианной музыки в композиции и демонстрирует особенности фортепианного тона через особый композиторский взгляд на вокальную музыку. Это требует выражения богатой эмоции в пении человеческого голоса в фортепианном музыкальном искусстве. В то же время подчеркивается выразительная сила музыки в фортепианном исполнении. С одной стороны, фортепианная музыка должна быть лирична. С другой стороны, она должна выражать дух романтизма.

Российская фортепианная музыкальная культура XX века отличается не только глубиной мысли и высокой степенью артистичности, но и разнообразием творческих стилей и приемов. Музыкальные произведения отражают психологические оттенки чувств, лирические и драматические стороны жизни, побуждая почувствовать жизнь России XX

века. В этот период появилось много талантливых создателей фортепианной музыки, которые внесли свой вклад в российскую и мировую фортепианную музыкальную культуру. Одним из наиболее ярких Седьмая соната для фортепиано С. Прокофьева. В этом произведении проявляется негибкий дух русского народа.

Таким образом, проведенный в рамках настоящей статьи анализ позволяет сделать вывод о том, что музыкальная культура России и Китая достигла небывалых высот с наступлением XXI века. Особой заслугой в этом является стремление местных композиторов и музыкантов сохранять и развивать национальные и народные традиции музыкального искусства, в том числе посредством использования иностранных музыкальных инструментов, которым, собственно, для обеих исследуемых стран и является фортепиано. Несмотря на то, что русские и китайские музыканты демонстрируют разные традиции тенденции в создании фортепианной музыки, они преследуют единую цель – создание оригинальных фортепианных произведений с уникальной национальной спецификой, которые будут отражать историю и культуру, народные особенности их страны.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Айзенштадт С.А. Зарождение фортепианного искусства в странах Дальневосточного региона // Идеи и идеалы. Научный журнал. – 2012. - № 4. - Т. 2. - С. 101–109.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дисс. ... к. искусствоведения. – СПб., 1994. – 140 с.
3. Ван Ин. Национальные традиции в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков. - СПб., 2009. - 184 с.
4. Сун Чжунань. Из истории китайской музыки // Фортепианное искусство. - 2015. - № 2. - С. 123–126.
5. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дисс. ... канд. искусств. – СПб., 2011. – 149 с.

### **REFERENCES**

1. Aizenshtadt S.A. Zarozhdenie fortepiannogo iskusstva v stranah Dal'nevostochnogo regiona // Idei i idealy. Nauchnyĭ zhurnal. – 2012. - № 4. - Т. 2. - Pp. 101–109.
2. Bjan' Mjen. Ocherki stanovlenija i razvitija kitajskoj fortepiannoĭ kul'tury: diss. ... k. iskusstvovedenija. – SPb., 1994. – 140 p.
3. Van In. Nacional'nye tradicii v fortepiannoĭ muzyke kitaĭskih kompozitorov XX–XXI vekov. - SPb., 2009. - 184 p.
4. Sun Chzhunan'. Iz istorii kitaĭskoj muzyki // Fortepiannoe iskusstvo. - 2015. - № 2. - Pp. 123–126.
5. Sjuj Bo. Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX–XXI vekov: diss. ... kand. iskusstv. – SPb., 2011. – 149 p.



**Ван Чжэн**

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 663999601@qq.com

**Wang Zheng**

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

## **ХОРОВАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ**

Настоящая статья посвящена исследованию актуального состояния и проблем хорового музыкального искусства в современном Китае. Основное внимание сосредотачивается на том, что в этой сфере все еще существует три основных нерешенных задачи: проблема недостаточного творческого проявления хоровых композиторов, дирижеров и исполнительских коллективов; серьезный дефицит теоретических исследований и научных разработок; проблема обучения хоровому искусству и исполнительству в базовом музыкальном образовании Китая. Исследуются ключевые факторы, которые привели к текущему состоянию китайского хорового исполнительского искусства. Предлагаются некоторые меры решения заявленных проблем и актуальные направления развития хоровой музыки в современной культуре Китая: создание прочной основы научных исследований; развитие национального репертуара; культивация продуктивности и творчества хорового исполнительства и т. д.

Ключевые слова: хоровая музыка, хоровое искусство, хоровая культура Китая, хоровое исполнительство, китайские хоровые коллективы.

## **CHORAL MUSIC IN CHINA'S MODERN CULTURE**

This article is devoted to the study of the current state and problems of choral musical art in modern China. The main attention is focused on the fact that there are still three main unsolved problems in this area: the problem of insufficient creative manifestation of choral composers, conductors and performing groups; a serious lack of theoretical research and scientific developments; the problem of teaching choral art and performance in basic musical education in China. The key factors that led to the current state of Chinese choral performing arts are explored. Some measures are proposed for solving the stated problems and current directions for the development of choral music in modern Chinese culture: creating a solid foundation for scientific research; development of the national repertoire; cultivation of productivity and creativity of choral performance, etc.

Keywords: choral music, choral art, choral culture of China, choral performance, Chinese choral groups.

Достижения китайского хорового искусства по состоянию на начало третьего десятилетия XXI века являются очевидными для всех. Речь идет о наличии обширной базы национального репертуара, его популярности не только в своей стране, но и далеко за ее пределами, о сформированности высоких профессиональных стандартов для исполнителей, хоровых-вокалистов, а также об уникальной неповторимой атмосфере, создаваемой хоровыми коллективами на театральной сцене [1]. Ученые и культурологи признают, что сейчас хоровая культура Китая переживает один из лучших периодов развития с момента своего зарождения.

Тем не менее исследователи признают, что для совершения прорыва в развитии, а также в обеспечении стабильного прогресса китайского хорового искусства, важно решить три наиболее важные и серьезные проблемы, существующие в этой области [7].

Во-первых, хоровая культура Китая сегодня сталкивается с проблемой недостаточности творческих способностей, которые, как известно, играют основополагающую роль в развитии музыкального искусства [4]. Например, известно, что сегодня в стране ежегодно проводится большое количество конкурсов и выступлений, организуемых на разных уровнях и в разных формах, однако, хоровые коллективы, принимающие участие в них, по-прежнему в качестве своего основного репертуара используют хоровые произведения Хуан Цзы, Сянь Синхая и творчество других китайских композиторов XX века. Несомненно, что их музыка наделена «вечной ценностью» и излучает уникальное национальное очарование, но, в то же время, она не отражает и не соответствует потребностям современной музыкальной практики, не способна удовлетворить эстетические предпочтения аудитории нынешнего поколения [2]. Музыковеды выражают опасения относительно того, что в творчестве нынешних хоровых коллективов в Китае очень мало произведений, которые отвечают современным требованиям музыкальной индустрии [6].

В то же время, отсутствие должного количества новых хоровых произведений, которые отражали бы историко-культурные особенности нынешнего времени – это лишь очевидная проблема, глубокие корни которой лежат в отсутствии соответствующих талантов для создания и продвижения национального китайского хорового наследия. Дело в том, что для написания новой хоровой музыки необходимы специальные музыкальные таланты, включающие мастерство применения технической теории композиции, знание человеческого голоса, чувствительность к многочастному мышлению и т. д. В этом контексте если сравнивать с талантами общего музыкального творчества (сочинением монофонической песни или созданием чисто инструментальной музыки), развитие талантов хорового творчества гораздо сложнее, а цикл – более продолжительный. Кроме того, в современном Китае также наблюдается тенденция того, что даже те композиторы, которые еще 10–20 лет назад работали в жанре хоровой музыки, теперь же сосредотачивают свою творческую энергию преимущественно на написании коммерческих легко продаваемых песен.

В конце 2014 года Комитет по теоретической композиции Ассоциации китайских музыкантов провел семинар, посвященный актуальным проблемам хоровой музыки. Тогда представители индустрии выразили глубокую озабоченность вышеобозначенными проблемами и отметили, что китайская хоровая культура вступила в беспрецедентно «суровый период» своего развития. Члены Ассоциации отметили, что если не предпринять специальных мер, то проблема нехватки творческих талантов имеет тенденцию к дальнейшему сохранению и даже усугублению, что в свою очередь способно кардинальным образом повлиять на качество китайской хоровой музыки [7].

Во-вторых, большие опасения вызывает серьезный дефицит теоретических исследований и научных разработок в области хорового искусства Китая. Бесспорно, что искусство хорового дирижирования является сугубо практическим видом деятельности. Интерпретация содержания хорового произведения, реализация художественного стиля, воплощение соответствующего вокального мастерства, все это должно быть представлено слушателям (зрителям) в рамках сценического выступления. Для того, чтобы иметь возможность полноценно осуществлять все это дирижер нуждается в теоретическом руководстве.

Современные исследователи отмечают, что чем более практичной является категория искусства, тем более высокими будут требования к научности, систематичности

и актуальности теории [4; 5]. Тем не менее, общеизвестно, что теоретические исследования китайского хорового искусства достаточно сильно отстают от современной художественной практики. Это приводит к резкому дисбалансу и контрасту, расширению практической деятельности с одной стороны и к ограниченности теоретических исследований – с другой.

Мы также не считаем правомерным утверждать, что теоретические исследования в этой отрасли китайского искусства вообще отсутствуют. Ведь в научной литературе достаточно примеров всевозможных руководств и введений в хоровые дирижерские знания, объяснений китайского хорового репертуара, обобщений опыта и рассуждений разных специалистов на эти темы. Помимо этого, в современном Китае существуют также и профессиональные эксперты, проводящие относительно систематические исследования и разработки в области хоровой музыкальной культуры. В их числе можно назвать в первую очередь работы Ма Гешуня «Хор», Ян Хунняня «Тренировка хора». Каждое из этих теоретических достижений, безусловно, имеет свою ценность и позволяет решать многие практические задачи в деятельности хоровых коллективов.

Однако, если посмотреть на теоретические достижения в области китайского хорового искусства в целом, то обнаруживается, что его теоретическое построение, как художественной дисциплины, имеющей большое общественное влияние, все еще находится на стадии «эмпиризма». Речь идет о том, что количество и качество проводимых академических исследований не соответствует текущему социальному статусу и востребованности хоровой музыки в китайском обществе.

По состоянию на сегодняшний день в области хорового искусства Китая существует большое количество неразрешимых теоретических проблем, среди которых: дискуссия о понятии хорового звучания, художественного стиля; крайняя утилитарность и поверхностность хоровой эстетики; низкоуровневая повторность хоровой деятельности; целевое позиционирование и характеристика китайского хорового искусства и т. д. На самом деле причиной этих и многих других проблем является отставание или отсутствие соответствующих теоретических исследований в данной области. До сих пор в китайской музыкальной культуре остаются не определенными важнейшие понятия в рассматриваемой предметной области художественного искусства, отношения между ними. Отсутствуют также и исследования, в которых была бы продемонстрирована уникальная роль китайской хоровой музыки в культивировании и руководстве духовным миром людей.

Следует отметить, что несколько лет назад вопрос о недостаточности качества и количества теоретических исследований в области хорового искусства Китая, поднимался профессором Чэнь Цзяхай – директором хорового академического комитета Китайской ассоциации музыкального образования. Тогда в рамках очередного собрания профессор отметил, что теоретический фундамент и аргументация практической дисциплины хорового искусства является недостаточным. Чэнь настаивал на том, чтобы проводить более систематические исследования по научному обоснованию дисциплинарных объектов, дисциплинарных характеристик и методологии. Благодаря расширению теоретических исследований в области хорового дирижирования может быть достигнут выход за рамки введения общих знаний и обобщения опыта, что в свою очередь предоставит полноценную возможность формировать всеобъемлющую дисциплину [7].

Такое понимание, на наш взгляд, и является возможным ключом к решению заявленной проблемы. Однако, как показывает практика, момента провозглашения речи Чэнь Цзяхай прошло уже несколько лет, а ситуация в этой области по-прежнему остается неизменной. Причиной этого является то, что большинство людей, занимающихся данной дисциплиной, по всей видимости еще не до конца осознали вред отсутствия

теоретического фундамента, а также то, что китайская художественная хоровая практика в течение достаточно длительного времени находилась в условиях отсутствия теории, когда композиторы и дирижеры вынуждены были действовать буквально «вслепую».

Для того, чтобы изменить ситуацию и расширить качество и количество проводимых теоретических исследований в области хорового искусства Китая, необходимой мерой видится формирование собственной системы профессионального обучения хоровых дирижеров и исполнителей, выработки собственного стиля обучения талантов, которые должны находиться в неотъемлемой логической связи с китайскими теоретическими эстетико-художественными и музыкально-исполнительскими концепциями. Однако, очевидно, что для этого китайскому хоровому искусству следует пройти еще долгий путь развития.

В-третьих, из двух предыдущих указанных проблем вытекает проблема обучения хоровому искусству и исполнительству в современном базовом музыкальном образовании Китая. Дело в том, что в системе базового китайского музыкального образования хор в течение длительного времени входил в состав классного обучения. Воспитание навыка восприятия музыки посредством хора, повышение художественной грамотности учащихся и продвижение их творческой индивидуальности – это именно те задачи, которые ставит перед собой современная система музыкального образования в Китае [3]. С точки зрения развития личности хоровое обучение является одним из наиболее эффективных способов и средств содействия совершенствованию молодого поколения. К тому же высокий статус хорового искусства в Китае подтверждается и соответствующими официальными документами, постановлениями о хоровом образовании.

Однако, если отстраниться от существующих документов и провозглашаемой политики, то выясняется, что хоровое образование в Китае за последние 20 лет фактически не изменилось с точки зрения своего качества. В большинстве учебных заведений страны при обучении хоровому искусству за основу принимается концепция экзаменационно-ориентированного образования, а хоровое обучение проводится не более чем в половине городских школ [4]. Современные педагоги по музыкальному искусству отмечают, что хор в нынешнее время не играет возложенной на него роли в процессе обучения и развития учащихся. Даже в крупных городах с относительно богатыми образовательными ресурсами только малая часть школ может осуществлять по-настоящему красочную хоровую педагогическую и исполнительскую деятельность [7]. Но на практике ситуация во многом усложняется еще и тем, что большинство современных учащихся не обладает установленной эмоциональной связью и близкими отношениями с китайским хоровым искусством. Даже если современные студенты и знакомы с художественной формой и концепцией хора, то в глубине души они очень далеки от нее.

Вышесказанное позволяет подытожить, что для достижения новых прорывов в области хорового искусства в Китае необходимо создать действительно прочную и стабильную основу, состоящую из качественных теоретических исследований, национального хорового репертуара, что позволит культивировать и укреплять силу внутри этой основы и развивать по-настоящему ценные творческие таланты, развивать продуктивность и творчество и обеспечить международную конкурентоспособность китайских хоровых коллективов. Базовое музыкальное образование может стать первым шагом на пути реализации этой задачи. Что касается реальности музыкального образования в современном Китае, то для хорового искусства фактически немислимым является полный отказ от принятой традиционной системы обучения и формирования своей уникальной образовательной траектории. Такой путь видится сложным и менее эффективным с учетом нынешней социально-культурной ситуации, складывающейся в стране, а также с учетом глобализации музыкальной индустрии. Тем не менее, нынешняя

базовая форма музыкального образования, реализуемая в Китае, может быть повергнута некоторым изменениям и совершенствованиям в сторону того, чтобы более продуктивно распространять и популяризировать китайскую хоровую музыку, стимулировать развитие талантов и открывать сердца учеников для познания эстетики и продвижения, развития национального хорового музыкального наследия.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Ван Чжэн. Акустические и перцепционные особенности хорового исполнительства в Китае // Искусство и образование. – 2021. – № 6 (134). – С. 145–153.
2. Ли Мин. Исследования по развитию хорового искусства в «Харбинском городе музыки» // Харбинский педагогический университет. – 2013.
3. Ли Юйцян. Анализ проблем, существующих в развитии современного китайского хорового искусства // Журнал Педагогического университета Чжанчжоу (издание философии и социальных наук). – 2005. – № 2.
4. Лю Хуан. Товарная стоимость и развитие рынка хорового исполнительского искусства // Хунаньский педагогический университет. - 2016.
5. Хуан Дудоу. Музыкальная культура и искусство Китая: антропологический и этномузыкологический анализ // Искусство и образование. – 2021. – № 4 (132). – С. 90–96.
6. Цао Цзиньцин. Исследование национализации современного китайского хорового искусства // Шэньсийский педагогический университет. – 2016.
7. Ян Фан. Исследование состояния развития массового хора в районе Цзинин // Педагогический университет Цюйфу. – 2015.

### **REFERENCES**

1. Van Chzhen. Akusticheskie i pertseptsiionnye osobennosti khorovogo ispolnitel'stva v Kitae // Iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – № 6 (134). – Pp. 145–153.
2. Li Min. Issledovaniya po razvitiyu khorovogo iskusstva v «Kharbinskom gorode muzyki» // Kharbinskii pedagogicheskii universitet. – 2013.
3. Li Yuitsyan. Analiz problem, sushchestvuyushchikh v razvitii sovremennogo kitaiskogo khorovogo iskusstva // Zhurnal Pedagogicheskogo universiteta Chzhanchzhou (izdanie filosofii i sotsial'nykh nauk). – 2005. – № 2.
4. Lyu Khuan. Tovarnaya stoimost' i razvitie rynka khorovogo ispolnitel'skogo iskusstva // Khunan'skii pedagogicheskii universitet. - 2016.
5. Khuan Doudou. Muzykal'naya kul'tura i iskusstvo Kitaya: antropologicheskii i etnomuzykologicheskii analiz // Iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – № 4 (132). – Pp. 90–96.
6. Tsao Tszin'tszin. Issledovanie natsionalizatsii sovremennogo kitaiskogo khorovogo iskusstva // Shen'siiskii pedagogicheskii universitet. – 2016.
7. Yan Fan. Issledovanie sostoyaniya razvitiya massovogo khora v raione Tszinin // Pedagogicheskii universitet Tsyuifu. – 2015.

**Вэй Цзе**

аспирант

ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет»

e-mail: 237934983@qq.com

**Wei Jie**

graduate student

Far Eastern Federal University

## **ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ**

Аннотация. Актуальность выбранной темы обоснована тем, что в настоящее время искусствоведы, художники, дизайнеры всего мира оценивают театральную живопись как перспективное, самобытное и интересное направление, заслуживающее дальнейшего изучения и развития. Объектом работы выступает китайское традиционное оперное искусство. Предметом является воплощение образных элементов китайской традиционной оперы в масляной живописи. Цель работы заключается в изучении ключевых особенностей воплощения образных элементов китайской традиционной оперы в масляной живописи. В статье с помощью метода теоретического анализа литературы рассмотрены особенности развития оперного искусства в Китае, традиции масляной живописи и охарактеризовано отражение оперного искусства в произведениях живописи. В китайской опере, являющейся самой древней в мире и третьей по общему количеству драматических произведений, за длительную историю развития сложилось значительное разнообразие сюжетов, которые также отражают мастера масляной живописи в своих полотнах. В заключении обоснована важность дальнейших исследований по данной теме.

Ключевые слова: китайская опера, оперное искусство, китайская живопись, масляная живопись, вокальное искусство Китая.

## **EMBODIMENTS OF IMAGINATIVE ELEMENTS OF THE CHINESE TRADITIONAL OPERA IN OIL PAINTING**

Annotation. The relevance of the chosen topic is justified by the fact that at present, art historians, artists, designers around the world evaluate theater painting as a promising, original and interesting direction that deserves further study and development. The object of the work is Chinese traditional opera art. The subject is the embodiment of figurative elements of Chinese traditional opera in oil painting. The purpose of the work is to study the key features of the embodiment of figurative elements of Chinese traditional opera in oil painting. In the article, using the method of theoretical analysis of literature, the features of the development of opera art in China, the traditions of oil painting are considered, and the reflection of opera art in paintings is characterized. In Chinese opera, which is the oldest in the world and the third in terms of the total number of dramatic works, a significant variety of plots has developed over a long history of development, which also reflect the masters of oil painting in their canvases. In conclusion, the importance of further research on this topic is substantiated.

Keywords: Chinese opera, opera art, Chinese painting, oil painting, vocal art of China.

Актуальность выбранной темы определяется тем, что отражение образных элементов китайской оперы в масляном искусстве находит свое отражение еще в древних фресках разных династий и остается популярным направлением и сегодня.

История китайской оперы столь же сложна, как и ее традиции. Понять это - значит также кое-что понять в истории китайского искусства и в истории страны в целом. Здесь мы собрали краткую историю этого давнего вида искусства.

Зарождение китайской оперы уходит корнями в глубь веков, во времена династии Цинь, когда первая в истории китайская оперная труппа гастролировала по стране. Хотя в те времена искусство и близко не было таким развитым, как сегодня, уже существовала пара узнаваемых традиций. Например, с самого начала китайская опера использовала тропы, архетипические персонажи, которые возвращались в каждой отдельной постановке. Среди них были мужчина, женщина, клоун и таинственное раскрашенное лицо, или «хуа». Эти персонажи, а также костюмы, которые к ним прилагались, и сегодня являются одним из основных элементов китайских опер.

Именно император Сюаньцзун создал первую официальную национальную кинокомпанию «Грушевый сад» в начале 700-х годов. Так началась долгая история дружбы между китайским руководством и этим любимым видом искусства. Только в коммунистический период отношения между государством и оперой значительно изменились.

Хотя коммунистическая эпоха ознаменовала ужасный сдвиг в развитии китайской оперы, в самом начале новообразованный коммунистический режим поощрял народные формы китайской оперы. Можно даже утверждать, что этот вид искусства был обновлен и добился некоторых из своих величайших успехов в эту историческую эпоху. Однако по мере того, как политический климат становился все более враждебным по отношению к любым артистам, обвиняемым в подрывной деятельности, китайская опера начала страдать.

Культурная революция, длившаяся с 1966 по 1976 год, оставила свой кровавый след в китайской опере. В течение этого времени действующий коммунистический режим пытался уничтожить любые остатки китайских традиций в стране, от одежды и суеверий до искусства и литературы [1].

В ту эпоху сотни композиторов, сценаристов и исполнителей были уволены, а постановки китайских опер прекратились. За все это десятилетие было разрешено сыграть только восемь опер, что, по сути, подавило творческий потенциал и изобретательность китайских оперных исполнителей по всей стране. Когда самые кровавые дни культурной революции миновали, китайская опера потихоньку начала набирать обороты. Старые мастера снова смогли передать свое ремесло молодым артистам, и спектакли снова стали легальными.

В современном Китае нельзя сказать, что китайская опера полностью бесплатна. Например, многие оперы по-прежнему запрещены, а многим новым постановкам даже не дают увидеть свет из-за правительственной цензуры. Однако, богатая своим многовековым наследием, китайская опера остается мощной силой в современном мире китайского исполнительского искусства. Любителям китайской оперы сегодня предлагается полюбоваться последними постановками Пекинской оперы, Национальной кантонской оперы или Шанхайской оперы Худжу [4].

Прошло более тысячелетия после рождения первой китайской оперы, прежде чем она стала доступна широким массам. Действительно, только в 13 веке использование народного мандаринского языка стало популярным в качестве оперного языка, вытеснив более изученную форму классического китайского. Это сделало китайскую оперу действительно популярной формой, способной говорить с людьми, которые, возможно, были не образованны, и с теми, кто говорил на других местных языках. Например, кантонская опера - одно из основных направлений традиционной китайской оперы, где труппы выступают на кантонском диалекте, а не на мандаринском.

Со времени появления западной масляной живописи в Китае она прошла через многолетний этап эволюции и интеграции и в конце концов стала одной из значимых техник в истории китайского искусства. Некоторые выдающиеся деятели живописи маслом, основываясь на своем уникальном эстетическом сознании, воображении и креативности, активизировали развитие данной сферы. Благодаря изысканиям и усилиям нескольких поколений художников и педагогов масляная живопись сегодня вступила в период бурного развития и стала основной научной дисциплиной в многочисленных художественных высших учебных заведениях по всей стране. Этот успех неотделим от развития всего художественного образования Китая и подкреплён плодотворной работой нескольких поколений педагогов по искусству [7].

Современный успех развития данной области в Китае неотделим от развития художественного образования в университетах и бескорыстной работы нескольких поколений педагогов по искусству. Тем не менее в реальном преподавании масляной живописи по-прежнему существует множество проблем, которые нельзя игнорировать. Например, эстетический опыт в рамках технического образования вытесняет самостоятельное эстетическое образование и опыт обучающихся [2]. Проводниками этой техники были западные художники-миссионеры (в большинстве своем иезуиты). Это был период активного культурного сближения Запада и Востока и в этом свете их деятельность при маньчжурском дворе считалась интеллектуальной данью Западу Поднебесным властителям [3].

Отражение элементов китайской оперы в масляной живописи является уникальной формой искусства в Китае и имеет неясное происхождение. Хотя нет четких письменных свидетельств о его происхождении, некоторые обнаруженные культурные реликвии дают ключ к разгадке его эволюции. На одном из ранних цветных горшков, обнаруженном в провинции Цинхай, на внутренней стенке горшка изображены три набора танцевальных рисунков в виде четких форм. Пять танцоров в каждом из трех наборов держатся за руки и смотрят вправо, танцуя с раскачивающимися волосами и аксессуарами. Параллельные узоры у ног танцоров похожи на рябь воды, создавая впечатление танца вокруг пруда. Это культурное достояние может быть одним из самых ранних оперных произведений, вдохновленных музыкальными и танцевальными сценами [5].

Фреска «Сто пьес», выполненная во времена династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), была обнаружена в провинции Шаньдун. Она показывает серию танцев, включающих танец с мечами, танец с палками и танец феникса. На нем также изображены три лошади, тянущие повозку, где играют музыканты, а женщины исполняют акробатические трюки (рисунок 1).



Рисунок 1 - Фреска «Сто пьес»

Книга времен династии Сун, хранящаяся в коллекции Пекинского дворца-музея, включает в себя две оперные картины. Одна, «Оперная картина Дзадзю», изображает мужчину и женщину, рассказывающих анекдоты в пьесе, а другая, «Лекарство для глаз»,



была написана для продвижения оперы «Глазные капли» примерно за 200 лет до появления западного плакатного искусства. При династии Юань (1271-1368) китайская опера достигла своего расцвета и породила оперу Юаньцзюй. Было более 80 художников юаньцзюй, которые создали более 500 работ. Известные имена включают Гуань Ханьцин, Бай Пу, Ма Чжюань и Чжэн Гуанцзу с такими шедеврами, как «Снег в середине лета», «Дождь на дереве с зонтиком», «Осень во дворце Хань» и «Душа юной леди». Фреска, найденная в храме Шуйшэнь в провинции Шаньси, изображает артистов юаньцзюй, выступающих на сцене. Баннер в верхней части картины гласит: «Здесь выступают артисты».



Рисунок 2 - Фреска найдена в храме Шуйшен в провинции Шаньси

В более современные времена оперная живопись достигла еще одного пика. К 1840 году пекинская опера распространилась по всему Китаю. Многие газеты публиковали зарисовки из опер, ярко изображающие выступления звездных артистов. Шанхай был первым городом, в котором издавалась профессиональная оперная газета под названием «Картины и оперы». В календарях также использовались традиционные оперы в качестве изобразительных предметов, и их вешали во многих домах. Среди известных художников были Гуань Лян, Линь Фэнмянь, Дин Яньюн, Е Цяньюй и Гао Маде. После образования Китайской Народной Республики в 1949 году художественная среда изменилась. Оперные картины выдержали множество испытаний. Художник из Шанхая Чжу Ган получил признание благодаря сочетанию традиций, реализма и работы кистью от руки. Поклонник традиционной оперы, он никогда не рисует со сценических фотографий. Вместо этого он смотрит в прямом эфире драмы и оперы, а затем за кулисами беседует с артистами, чтобы понять сюжеты и познакомиться с персонажами (рисунок 3).



Рисунок 3 - «Чжаоцзюнь выходит за пределы Великой стены», Чжу Ган

«Чжаоцзюнь Чу Сай» или «Чжаоцзюнь выходит за пределы Великой стены» – это картина, нарисованная на основе известной истории, которая на протяжении веков была экранизирована в различных операх, романах и драмах. В нем рассказывается история Ван Чжаоцзюнь, одной из четырех великих красавиц Китая, которая была выбрана наложницей императора династии Хань. «Чжаоцзюнь выходит за пределы Великой стены» воссоздает классическую сцену, когда Ван начинает свое путешествие в северное царство кочевников. На картине Чжу Гана Ван смотрит далеко вдаль, с кнутом в руке на лошади, ее галстук и юбка развеваются на ветру. Но ее ноги направлены в ту сторону, откуда она пришла. Используя это устройство, Чжу позволяет зрителям проникнуть в мысли Ван, которая полна печали, когда она собирается пересечь границу.

Инновационные средства и методы оперного искусства должны быть научными. Учителя должны быть мотивированы преподавательскими исследованиями и научными изысканиями, а взаимосвязь между живописью и наследованием, развитием и распространением оперного искусства должна быть глубоко изучена, чтобы рассматривать драматическую дисциплину как ноумен. В последние годы люди изучали содержание, связанное с оперным искусством, с точки зрения обширного изобразительного искусства и изучали оперные картины с восточным эстетическим духом и художественной высотой

Распространение оперного искусства неотделимо от искусства в целом. История оперной живописи неотделима от развития оперы и живописи как самостоятельных видов искусства. С этой точки зрения имеет большое значение рассмотрение художественных

форм традиционной китайской оперы и поиск источников отражения оперного искусства в китайском живописном наследии. Кроме того, опера – это не только исполнительское искусство, но и традиция, тесно связанная с изобразительным искусством. Сочетание традиционной формы оперы с современными традициями китайского искусства и превращение ее в художественную форму и творческий продукт, который может быть принят современными людьми, является отличным способом продолжить жизненную силу оперного искусства.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Анчуков С.В. Пекинская опера: история, традиции, визуальные символы в дизайне и пластическом искусстве. – Санкт-Петербург: Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2020. – 474 с.
2. Будаева Т.Б. Пекинская опера цзинцзюй в старинных театрах китайской столицы. – Музыкаведение. – 2017. – № 12. – С. 22-33.
3. Линь Юнчао. Развитие масляной живописи и история становления жанра натюрморт в Китае // Университетский научный журнал. Санкт-Петербург, 2016. – №25. – С. 122–131.
4. Лю Чунь. История китайской масляной живописи. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2005. – 462 с.
5. Никитенко О.Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1. – С. 48-52.
6. Сиз В. Особенности становления и развития китайской оперы // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Материалы V Международной научной конференции, Москва, 23 апреля 2021 года. – Москва: Учреждение высшего образования "Московский художественно-промышленный институт", 2021. – С. 779-784.
7. Чжао Мэн. Процесс развития китайской оперы // Университетский научный журнал. – 2017. – № 29. – С. 160-165.

### **REFERENCES**

1. Anchukov S.V. Pekinskaya opera: istoriya, traditsii, vizual'nye simvol'y v dizaine i plasticheskom iskusstve, Sankt-Peterburg, Tsentr nauchno-proizvodstvennykh tekhnologii "Asterion", 2020. - 474 p.
2. Budaeva T.B. Pekinskaya opera tszintszyui v starinnykh teatrakh kitaiskoi stolitsy, Muzykovedenie, 2017, No. 12. - Pp. 22-33.
3. Lin' Yunchao. Razvitie maslyanoi zhivopisi i istoriya stanovleniya zhanra natyurmort v Kitae // Universitetskii nauchnyi zhurnal, Sankt-Peterburg, 2016, No. 25. P. 122–131.
4. Lyu Chun'. Istoriya kitaiskoi maslyanoi zhivopisi, Pekin, Kitaiskoe molodezhnoe izdatel'stvo, 2005. - 462 p.
5. Nikitenko O.B. Pekinskaya opera kak zhanrovaya paradigma kitaiskogo natsional'nogo teatra // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2018, No. 1. - Pp. 48-52.
6. Sie V. Osobennosti stanovleniya i razvitiya kitaiskoi opery // Obraz Rodiny: sodержание, formirovanie, aktualizatsiya: Materialy V Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Moskva, 23 aprelya 2021 goda, Moskva: Uchrezhdenie vysshego obrazovaniya "Moskovskii khudozhestvenno-promyshlennyi institut", 2021. - Pp. 779-784.
7. Chzhao Men. Protsess razvitiya kitaiskoi opery // Universitetskii nauchnyi zhurnal, 2017, No. 29. - Pp. 160-165.

**Грачева Вероника Алексеевна**  
аспирант кафедры теории музыки  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова»,  
ведущая редакции художественных программ радио «Петербург»  
e-mail: veronika-vatagina@yandex.ru

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова»  
П. А. Чернобривец

**Gracheva Veronika A.**  
postgraduate student of the Department of Music Theory  
St. Petersburg State Conservatory them. N. A. Rimsky-Korsakov,  
host of the editorial board of the art programs of radio "Petersburg"  
Supervisor - Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory  
of the St. Petersburg State Conservatory them. N. A. Rimsky-Korsakov  
P. A. Chernobrivets

## **БАЛЕТ Э.САТИ «МЕРКУРИЙ».**

### **ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ. ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

Аннотация. Ныне малоизвестный балет Эрика Сати «Меркурий» был создан в содружестве с Пабло Пикассо и Леонидом Мясиним. В данной статье осуществляется музыкально-исторический анализ творческого процесса, на основе музыковедческих трудов, корреспонденции композитора, а также воспоминаний его современников.

В работе исследуются факты, которые раскрывают историю создания рассматриваемого произведения, принципы его структурной организации. Несмотря на оригинальность замысла, до настоящего времени балет «Меркурий» не изучался подробно в работах отечественных музыковедов. Это обуславливает актуальность настоящей статьи и её новизну.

В заключении автор предпринимает попытку дать ответы на следующие вопросы: насколько исторически справедлив тот факт, что данное сочинение не приобрело такой широкой известности, как другие балеты Э. Сати – «Парад», «Relâche»; возможно ли возрождение интереса к данному произведению?

Ключевые слова: балет, «Меркурий», принципы структурной организации, Эрик Сати, Пабло Пикассо, Леонид Мясин.

## **BALLET E. SATIE «MERCURY».**

### **HISTORY OF CREATION. PRINCIPLES OF STRUCTURAL ORGANIZATION**

Annotation. Eric Satie's now little-known ballet Mercury was created in collaboration with Pablo Picasso and Leonid Myasin. This article provides a musical and historical analysis of the creative process, based on musicology works, correspondence of the composer, as well as memoirs of his contemporaries.

The work examines the facts that reveal the history of the creation of the work in question, the principles of its structural organization. Despite the originality of the idea, until now the ballet Mercury has not been studied in detail in the works of domestic musicologists. This determines the relevance of this article and its novelty.

In conclusion, the author attempts to answer the following questions: how historically true is the fact that this work has not become as widely known as other ballets by E. Satie – «Parade», «Relâche»; is it possible to revive interest in this work?

Keywords: ballet, «Mercury», principles of structural organization, Erik Satie, Pablo Picasso, Leonid Myasin.

«Я признаю лишь одного судью: публику.  
Разве ей чуждо все “человеческое”?».  
Эрик Сати

#### *История создания*

Летом 1924-го года граф Этьенн де Бомон стал автором знаменательного творческого проекта, воплощенного на сцене театра «Cigale». Этот проект получил название «Soirées de Paris» («Парижские вечера»). В программу «Парижских вечеров» вошли благотворительные концерты, целью которых была материальная поддержка семей солдат, погибших в Первую мировую войну, и комитета по оказанию помощи беженцам из России [7, с. 138].

«Парижские вечера» успешно конкурировали с прославленной балетной антрепризой С. Дягилева, гастролировавшей в различных странах Европы.

Среди участников этого «музыкального сезона» были Эрик Сати, Пабло Пикассо и хореограф Леонид Мясин. Результатом их совместных творческих исканий стал балет «Меркурий»<sup>1</sup>, с необычной жанровой характеристикой — «poses plastique», что в переводе с французского означает «пластические позы». В знак благодарности композитор посвятил его жене Этьенна — графине де Бомон.

Письма композитора, адресованные семье де Бомон, близкому другу Полю Колеру, Леониду Мясину и Рожеру Дезормье, который принимал участие в постановке в качестве дирижера, позволяют установить основные этапы работы над балетом. Сати приступил к его созданию в начале апреля 1924-го года<sup>2</sup> и уже через месяц полностью закончил сочинение, оркестровал его [5, с. 607].

В основе либретто, написанного Л. Мясиним, — сплетение «искаженных» мифологических сюжетов. Они объединены в три картины — три самостоятельные замкнутые сцены с участием главного героя, Меркурия<sup>3</sup>. Вот как их описывает Е. Суриц: «В начальном эпизоде Аполлон и Венера предавались любви, окруженные знаками Зодиака; Меркурий из ревности убивал Аполлона, но тут же возвращал к жизни с помощью чар. Во второй картине три Грации плавали в ванне, появившийся Меркурий похищал у них жемчужное ожерелье и убежал, преследуемый Цербером. Далее следовала третья картина — празднество Вакха. Здесь Меркурий появлялся с Полишинелем, он изобретал алфавит и развлекал танцами гостей, в числе которых была Прозерпина. Плутон похищал Прозерпину и с помощью Хаоса увлекал ее в ад» [8].

По неведомым причинам композитор решил не присутствовать на премьере, о чем накануне сообщил в письмах Рожеру Дезормье и Дариусу Мийо [5, с. 617-618].

Первое исполнение произведения состоялось 17 июня 1924-го года и моментально вызвало ответную реакцию, прежде всего, со стороны поклонников творчества Сати — Жоржа Орика и Франсиса Пикабиа. Наиболее агрессивная критика исходила от представителей «лагеря сюрреалистов»: Андре Бретона, Луи Арагона и Филиппа Супо и др.

<sup>1</sup>Второе название балета, вошедшее в музыкальную практику, звучит несколько иначе — «Приключения Меркурия».

<sup>2</sup>См. письмо графине Этьенн де Бомон от 9-го апреля 1924 г.

<sup>3</sup>Его образ воплотил на сцене Леонид Мясин.

Вскоре после премьеры Луи Арагон и Андре Бретон, совместно со своими единомышленниками, выпустили манифест «Хвала Пикассо»: «Мы выражаем глубокое и искреннее восхищение Пикассо, который, отступая от традиционности, продолжает воспитывать современную “истерию” и мастерски её выражает. Проявив в “Меркурии” свой дерзкий гений, он вновь наткнулся на полное непонимание со стороны окружающих. Именно поэтому Пикассо олицетворяет вечную молодость и является бесспорным мастером своего дела» [6, с. 105-106]. Манифест поддержали и подписали Франсис Пуленк, Филипп Супо, Макс Эрнст.

Однако музыка Сати вызвала с их стороны скорее негативную реакцию. Любопытное свидетельство об этом оставил Франсис Пикабия. Он писал: «[...] двое присутствовавших на концерте псевдодадаистов, Луи Арагон и Андре Бретон, отличились скандальным выступлением против автора “Парада”! Почему? Возможно, это — часть политической игры, дешевый розыгрыш, обычное мелкое лицедейство! [...] К чему это внезапное и рьяное преклонение перед Пикассо? Ведь крики “долой Сати!” перемежались криками “да здравствует Пикассо!”» [2, с. 271]. Многочисленные критики утверждали, что Сати внес «скромный» вклад в процесс создания этого музыкально-сценического произведения. — Можно ли считать такую оценку справедливой; имеет ли она веские основания?..

После нашумевшей премьеры «Меркурий» был в шутку назван «балетом художника» [6, с. 61]: об этом говорили даже его создатели. Исследователь творчества Пикассо В. А. Крючкова пишет о том, что «по признанию Мясина, ведущая роль в работе над балетом принадлежала Пикассо, который создал не только эскизы костюмов, но и ряд персонажей в виде пратикаблей — перемещающихся планшетов с раздвижными элементами и нанесенными на них рисунками проволокой. Эти подобию картонных кукол игрушечного театра составляли контраст живым актерам, одетым в светлые туники и хитоны» [8]. Искусные и смелые декорации покорили зрителей и «затмили» музыку композитора.

#### *Принципы структурной организации*

Балет «Меркурий» состоит из трех картин — трех самостоятельных замкнутых сцен с участием главного героя, Меркурия. Композитор нередко использует названия, описывающие конкретную сценическую ситуацию (*Бегство Меркурия, Купание Граций, Гнев Цербера, Похищение Прозерпины*), или «декларирующие» выход определенного персонажа.

#### Марш-увертюра

##### ПЕРВАЯ КАРТИНА

1. Ночь
2. Танец нежности (Аполлон и Венера)
3. Знаки зодиака
4. Выход Меркурия

##### ВТОРАЯ КАРТИНА

5. Танец Граций
6. Купание Граций
7. Бегство Меркурия
8. Гнев Цербера

##### ТРЕТЬЯ КАРТИНА

9. Польшка букв
10. Новый танец
11. Хаос
12. Похищение Прозерпины

Анализируя соотношение картин, отметим, что первая из них — откровенно *экспозиционная*. В ней представлена основная, наиболее значимая *тема Меркурия*, которая звучит несколько раз (в Увертюре, Выходе Меркурия и Финале); ее проведения способствуют созданию эффекта обрамления на уровне отдельной картины.

В музыкальных номерах второй картины, напротив, явно выражено *развивающее* начало. Она состоит из двух контрастирующих в ритмическом, темповом и жанровом отношениях эпизодов. Первый раздел — Танец Граций. Это самый протяженный музыкальный номер внутри картины. Второй раздел, который включает в себя эпизоды купания Граций, бегства Меркурия и гнева Цербера, с явным ускорением движения, производит впечатление несколько хаотичного завершения. Причина тому — малое количество времени, которое отводится на каждый фрагмент и отсутствие утверждающего, стабильного финала.

В третьей картине особо значим эпизод похищения Прозерпины. В данном случае, он, напротив, располагается в самом конце. Это — финал всего балета; благодаря действию тематического фактора, образуется явная переключка с музыкальным материалом из первой картины. Одновременно, Финал создает эффект некой сюжетной «недосказанности». С одной стороны, мы видим логичное в музыкальном отношении заключение, с другой стороны, «смысловой прерванный каданс». Ему предшествуют три фрагмента — *Полька букв*, *Хаос*, построенные на идентичном музыкальном материале, а также номер, который находится между ними и является связующим — *Новый танец*.

В балете не действуют законы традиционной драматургии: нарушена фабула, по сути, отсутствует завязка сюжета, в принципе, не обладающего единством, остается «открытым» финал и т.д. Необычно и то, что появления главного героя происходит лишь в завершающем первую картину эпизоде (максимально приближенном к центру общей композиции). В каждой сцене выделяются местные кульминационными «точками», не однозначно связанные между собой.

«Меркурий» — это единственный балет Сати, в котором музыкальные номера однозначно организуются согласно сюитному принципу. Это обусловлено не только внешним фактором — их последовательностью, но и внутренним строением, чаще всего абсолютно замкнутым, с установлением четких границ.

Протяженность номеров, чаще всего, невелика. В результате, характерными являются следующие структуры: простая одночастная форма (*Выход Меркурия*, *Купание Граций*, *Гнев Цербера*), простая двухчастная форма (*Новый танец*)<sup>4</sup>, простая трехчастная форма (*Ночь*)<sup>5</sup>.

Достаточно специфический вариант двухчастной структуры мы видим в номере «Танец Граций». Пожалуй, эту форму можно определить следующим образом: сложная двухчастная. Каждый подраздел представляет собой простую двухчастную форму, при этом в развивающем участке первого формируется тот материал, который станет основой второго. Особую роль играет вступительный фрагмент. С одной стороны, он настраивает на *иную* тональность (D-dur, при общей тональности B-dur). С другой стороны, в первый момент он воспринимается в качестве основного.

В финале третьей картины (*Похищение Прозерпины*) выстраиваются соотношения, характерные для сложной трехчастной формы. Однако внутри каждого раздела — простые построения.

Достаточно оригинален, с композиционной точки зрения, начальный номер *Марш-Увертюра*. Здесь выделяются четыре раздела. Если рассматривать первый в качестве

<sup>4</sup>Данный номер также имеет черты строфической структуры, подобно эпизоду раздевания мужчин из балета «Relâche».

<sup>5</sup>В данном случае — простая трехчастная безрепризная форма.

вступительного (что вполне закономерно), то дальше образуется простая трехчастная форма. Однако можно воспринимать данные соотношения и более цельно: первый раздел — при его явной вступительной роли — является значимым и естественным образом координируется с остальными. В таком случае можно говорить о составной структуре, близкой той, которая реализована в номере *Танцор водружает венок на голову зрительницы* из балета «Relâche»: А—В—С—В.

Сходная идея — в *Финале* первого акта. Казалось бы, речь идет о простой трехчастной безрепризной форме. Но она не представляется традиционной, в результате тональной разомкнутости, а также слишком сильного «отстранения» друг от друга первого и второго разделов. Однако замысел становится более логичным, если рассматривать единую форму на протяжении следующего фрагмента балета: *Выход Меркурия — Финал (Танец Меркурия)*. В таком случае можно говорить об образовании составной структуры, с тональным и тематическим замыканием: А—В—С—А<sup>1</sup>.

Достаточно своеобразный вариант рондальной композиции мы видим в номере *Танец Нежности*. Она обладает следующими особенностями: 1. Отсутствует последнее проведение рефрена; 2. Второй и третий (завершающий) эпизоды — монотематические, противопоставленные в тональном отношении; 3. В результате, во второй половине, образуется местная структура АВ—АВ<sup>1</sup> (при этом рефрен А также представлен в разных тональностях); 4. Внутри проведений и при соотношении различных вариантов рефрена систематически возникают производные соединения в двойном контрапункте октавы.

Наверное, самый оригинальный, но очень характерный для Сати, принцип формообразования — в номере *Знаки Зодиака*. Данная структура близка к составной, однако здесь соотносятся друг с другом *минимальные по протяженности* единицы: четырехтакты (иногда трехтакты). При этом возникают постоянные (и подчас несистематические) тематические переключки — на уровне *соотнесения разных фактурных планов*. В определенной степени здесь можно говорить о чередовании и взаимодействии структурных и тематических *ячеек*. Близкие по типу номера — *Полька букв* и *Хаос*. Однако в них выстраиваются более простые и более традиционные отношения. Несомненно, присутствует обрамление, а также — в тематическом плане — подчеркнут центр.

В балете «Меркурий» особо выделяются вступительные и завершающие участки. Однако в ряде случаев выявляется связующая, переходная роль отдельных номеров (Эпизоды *Ночь* и *Знаки Зодиака* из балета «Меркурий»). В результате повторяемости отдельных фрагментов нередко возникают обрамления, на разных уровнях.

Некоторые музыкальные формы, в рамках отдельных номеров, представляются наиболее характерными: они используются неоднократно. Зачастую композитор обращается к строфической, рондальной структуре, а также к простой двухчастной, трехчастной. И даже конкретные (подчас индивидуальные) их разновидности мы не раз «встречаем» в разных ситуациях.

На первый взгляд, музыка Сати кажется простой и даже безыскусной. Но это впечатление *обманчиво*. В ряде случаев возникает такое ощущение (нередко, лишь «слуховое»), что форма отдельных номеров весьма примитивна. Действительно, здесь присутствуют традиционные структуры. Но, одновременно, мы наблюдаем претворение оригинальных формообразующих принципов: нередко нестандартные, и не самые элементарные решения. Велика роль конструктивного начала. Этот обманчивый эффект внешней кажущейся «простоты» в целом свойственен для музыки Сати. Детальный анализ — доказывает обратное.

Несмотря на оригинальность и «свежесть» замысла, балет «Меркурий» не приобрел такой широкой известности, как «Парад» или «Relâche». По-видимому, причина кроется в изначальной, заведомо необъективной оценке данного сочинения современниками.



Однако его жизнеспособность подтверждается тем фактом, что балет неоднократно ставился в 20-е годы прошлого столетия. И, несмотря на непростую сценическую судьбу, сейчас уже можно говорить о процессе его возрождения. В 2007-ом году Тьерри Маландена осуществила его постановку на сцене Europa Danse. Думается, что новое «открытие» балета «Меркурий» (равно как и многих других произведений Сати) ещё впереди.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Дэвис М. Э. Эрик Сати : монография / М. Э. Дэвис. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. — 184 с.
2. Сати Э. Заметки млекопитающего / Э. Сати. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. — 416 с.
3. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века / Г. Т. Филенко. — Л. : Музыка, 1983. — 232 с.
4. Филенко Г. Т. Эрик Сати / Г. Т. Филенко // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. — Л. : Музыка, 1983. — С. 100–141.
5. Erik Satie: Correspondance Presque complète / E. Satie. — Paris : Fayard-Musique. 1994. — 1234 p.
6. Myers R. H. Erik Satie / R. H. Myers. New York : Dover Publications. 1948. — 150 p. (51).
7. Rey A. Èrik Satie / A. Rey. — Paris : Èditions du Seui — Collection Solfèges, 1974. — № 35. — 192 p.
8. Крючкова В. А. Сценические завесы Пикассо к балетным спектаклям [Электронный ресурс] / URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-i-okrestnosti16.html>. (дата обращения: 15.04.2020).

### **REFERENCES**

1. Devis M. E. Erik Sati : monografiya / M. E. Devis. — M. : Ad Marginem Press, 2017. — 184 p.
2. Sati E. Zametki mlekopitayushchego / E. Sati. — SPb. : Izd-vo Ivana Limbaha, 2015. — 416 p.
3. Filenko G. T. Francuzskaya muzyka pervoj poloviny XX veka / G. T. Filenko. — L. : Muzyka, 1983. — 232 p.
4. Filenko G. T. Erik Sati / G. T. Filenko // Voprosy teorii i estetiki muzyki. Vyp. 5. — L. : Muzyka, 1983. — Pp. 100–141.
5. Erik Satie: Correspondance Presque complète / E. Satie. — Paris : Fayard-Musique. 1994. — 1234 p.
6. Myers R. H. Erik Satie / R. H. Myers. New York : Dover Publications. 1948. — 150 p. (51).
7. Rey A. Èrik Satie / A. Rey. — Paris : Èditions du Seui — Collection Solfèges, 1974. — № 35. — 192 p.
8. Kryuchkova V. A. Scenicheskie zavesy Pikasso k baletnym spektaklyam [Elektronnyj resurs] / URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-i-okrestnosti16.html>. (data obrashcheniya: 15.04.2020).

**Грибкова Ольга Владимировна**

доктор педагогических наук,  
профессор департамента музыкального искусства

Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: Groli@mail.ru

**Ушакова Ольга Борисовна**

доцент департамента музыкального искусства

Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: ushakovaob@mgpu.ru

**Gribkova Olga V.**

doctor of Sciences Pedagogy,

Professor of the Department of music  
of Moscow City Pedagogical University

**Ushakova Olga B.**

assistant professor of the department of music  
of Moscow City Pedagogical University

## **ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНО – ХОРОВОЙ ШКОЛЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

В статье анализируется раскрытие в творчестве ряда русских композиторов (П.И. Чайковского, С.И. Танеева, А.Н. Скрябина, А.Т. Гречанинова, П.Г. Чеснокова) идей русской философии, синтеза веры и искусства, этического, духовного и светского начала.

Ключевые слова: хоровые школы, историческое развитие, культурные традиции, музыкальное искусство, песенное творчество, хоровое творчество.

## **TRADITIONS OF RUSSIAN VOCAL - CHORAL SCHOOL IN THE MUSICAL CREATIVITY OF RUSSIAN COMPOSERS XIX - BEGINNING XX CENTURIES**

The article analyzes the disclosure in the work of a number of Russian composers (P.I. Tchaikovsky, S.I. Taneyev, A.N. Skryabin, A.T. Grechaninov, P.G. , spiritual and secular principles.

Keywords: choral schools, historical development, cultural traditions, musical art, song creativity, choral creativity.

Российское вокально-хоровое творчество является одной из самых ярких страниц мировой музыкальной культуры. Своим необыкновенным богатством звучания, особой стилистикой оно обязано уникальным синтезом исконного песенного творчества с традициями вокально-хорового исполнительства множества зарубежных школ. В первую очередь, стоит отметить весьма серьёзное влияние византийской певческой традиции, которое, на заре становления профессиональной певческой школы на Руси, способствовало формированию определённых канонов в области песенных форм и способов исполнения. К сожалению, древнейшая русская певческая традиция, существовавшая до прихода христианства практически не изучена, и научные

музыковедческие труды рассматривают, в основном, пути развития хорового искусства именно со времён усвоения русскими певцами византийской традиции.

Русское народное музыкальное искусство, прежде всего, представлено песенной формой, которая передавалась «из уст в уста» на протяжении всей истории развития нации. «Исключительная поэтико-музыкальная одаренность русского человека находила свое выражение в образах песенного творчества, а наиболее излюбленной, органически присущей народу формой музыкального исполнительства стало хоровое пение. Именно в этой области создавались... те художественные ценности, которые принесли народу всемирное признание в области музыкального искусства и утвердили за ним славу народа-песнетворца» [2, с. 3].

Эта сильная традиция определила специфику русского хорового искусства в сравнении с хоровым творчеством в других странах и его влияние на развитие других национальных школ.

Справочная литература определяет понятие «традиция» (термин, который происходит от латинского слова «traditio», что означает передача) как «элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению... в течение длительного времени. ... Жизнеспособность традиции коренится в её дальнейшем развитии последующими поколениями в новых исторических условиях» [3, с. 692].

Со времени образования централизованного государства центром музыкально-хорового искусства становится Москва. Однако, по-прежнему, развитие отечественной хоровой музыки тесно связано с церковно-певческой культурой. В разные временные периоды складывались хоровые школы богослужебного пения в различных русских городах – Владимире, Суздале, Новгороде, Пскове, Рязани. Весьма солидное влияние на развитие профессиональной отечественной хоровой школы оказали певческие традиции Юго-Западных областей Руси, главным достоинством которых стало многоголосное пение. Уже к концу XVII века партесная техника достигла очень высокого уровня, о чем свидетельствуют сохранившиеся и не так давно расшифрованные образцы песнопений. Появляются выдающиеся произведения композиторов так называемого «русского барокко» В. Титова и Н. Дилецкого.

Подлинный расцвет русского хорового искусства связан с коренными изменениями в жизни общества в XVIII веке. Тогда во второй половине столетия создаются совершенные духовные концерты, не утратившие своего значения и в наши дни. Самые известные из них – творения Д.С. Бортнянского и М.С. Березовского. Важной вехой в развитии отечественного хорового искусства становится появление отечественной оперы, где хоровым номерам уделялось весьма значительное место. И хотя в первой половине XIX века хоровая музыка ещё не обрела своей роли самостоятельного жанра в композиторском творчестве, появляются великолепные хоры из опер М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского. Чуть позднее хоровые жанры появляются в творчестве отечественных авторов как самостоятельные произведения.

В связи с этим, нельзя не затронуть творчество Петра Ильича Чайковского (1840-1893), которое тесным образом связано с его мироощущением и религиозной позицией. Он был одним из немногих композиторов, проявивших инициативу в области церковной музыки в России до начала 80-х годов XIX столетия. Петр Ильич стремился внести свой вклад в наследие церковной музыки, которую он называл «обширным и неиспользованным полем деятельности». Согласно многим свидетельствам в его письмах и дневниках, он вступил на это поприще благодаря религиозному осознанию собственного характера. Чайковский оказал большое влияние на развитие и возникновение «новой русской хоровой школы», движения в России конца XIX века, которое подняло искусство хорового сочинения и исполнения на невиданную высоту.

Чайковский написал ряд произведений для главных богослужений православной церкви - Литургии св. Иоанна Златоуста (1878) и Всенощной (1882), а также сочинил 9 духовных композиций и положил на музыку текст «Ангел вопияше». К сожалению, реакция на духовные и религиозные произведения композитора была неоднозначной. Его композиция «Литургия св. Иоанна Златоуста», которая стала первым произведением духовной музыки, исполненным в светской концертной обстановке, вызвала горячие споры. Прошло более 20 лет, прежде чем это произведение стало исполняться на церковных службах, а вклад Петра Ильича в развитие церковной музыки был отмечен на Поместном Соборе РПЦ. Некоторые элементы Божественной литургии и ночных служб стали частью повседневной жизни Церкви, несмотря на сложность их исполнения (например «Трисвятое»).

Еще одно имя, тесно связанное с развитием отечественной композиторской традиции в области хоровой музыки – Сергей Иванович Танеев. Его хоровые циклы на ст. Я. Полонского и К.Бальмонта стоят в ряду наиболее значимых произведений. Помимо высокохудожественной ценности, данные сочинения являются непревзойденным образцом русской полифонической музыкальной мысли. Для Танеева искусство активизирует духовные устремления, где в качестве абсолютных ориентиров выступают христианские идеалы. В своих записях Танеев пишет, что искусство как духовная деятельность должна приносить людям благо, то доброе, нравственное, что соединяет людей не насилем, а любовью». [3, с.299] Что касается произведений композитора, то следует признать, что моралистический тон является для него наиболее характерным. Произведения Танеева содержат идею вечной любви, начиная с его первого произведения «Иоанн Дамаскин» и заканчивая «По прочтении псалма». Кстати сказать, духовная музыка Сергея Ивановича Танеева (1856-1915) — одна из наименее известных в его творчестве. Практически созданные Танеевым песнопения в этой области — это переложения и обработки древних церковных распевов. Композитор верил, что, обратившись к древним образцам народного искусства, оно сможет освободиться от тупика «разности». Подобно русским религиозным философам своего времени, Танеев выступал против парадигмы, сводившей человеческие явления к власти и обладанию, и воплощал свое искусство в теме внутреннего развития доброго человека. Для Танеева Человекомир не мыслим бездуховного – без Богомира. [1, с.287]

К этому же периоду можно отнести становление отечественной дирижерско-хоровой школы. Искусство руководством хора представлено выдающимися мастерами, сохранявшими исконные традиции и развивавшими хоровое исполнительство не только в процессе работы с лучшими хорами страны, но и в процессе создания произведений для хора, ставших основой хорового репертуара сегодня.

В этом ряду значимое место занимает П.Г. Чесноков (1877-1944), который получил профессиональное образование и в Синодальном училище, окончив его с Золотой медалью, и в Московской консерватории (серебряная медаль по окончании), где его учителями были С.В. Смоленский, С.И. Танеев, С.Н. Василенко, М.М. Ипполитов-Иванов.

Важно отметить, что в Синодальном училище «воспитывали специалистов, готовых функционировать в различных областях знаний. По окончании данного учебного заведения они становились регентами, учителями, композиторами, музыковедами-исследователями в области церковно-музыкального наследия» [1, с. 16].

П.Г. Чесноков в своем педагогическом творчестве – как руководитель хоровых коллективов – по отзывам современников и воспоминаниям учеников обладал важными качествами, необходимыми для достижения успеха в организации, подготовке и творческой деятельности хора.

Наиболее серьезным из данных качеств, без сомнения, является то, что Чесноков относился к своей работе с хором как к важнейшему процессу, без малейшего оттенка

обыденности и скучного ремесленничества. По мнению К.Б. Птицы, «он принадлежал к славной плеяде замечательных артистов – русских хоровых дирижеров... для которых художественная деятельность в каждый момент являлась своеобразным “священнодействием”» [2, с. 6].

Музыковеды едины в своем мнении о том, что Чесноков был одним из лучших мастеров по настройке хора. Чистота интонации в искусстве хорового пения стоит на первом месте среди требований к исполнению хоровых произведений, среди которых наибольшую сложность представляют хоры *a cappella*, то есть, исполняемые без сопровождения фортепиано или оркестра. Отметим, что такое исполнение хоровых произведений наиболее соответствует древнейшей русской традиции, когда в храме звучал только человеческий голос, а звучание музыкальных инструментов было недопустимо. Для достижения верного тона необходима кропотливая работа хормейстера, в результате которой все участники хорового коллектива смогут со - настроиться и достигнуть слитного, единого во всех отношениях звучания.

Павел Григорьевич является автором великолепных композиций для хора, уникальный стиль письма которых не сравним ни одними другими. Вершинами хорового авторского творчества являются светские произведения: «Альпы», «Август», «Ночь», «Теплится зорька», мировую славу снискали духовные сочинения Чеснокова. Его ранние произведения, вдохновлённые старинными песнопениями, строгими и довольно простыми по своей музыкальной структуре, исполнялись Синодальным хором в Кремлевском соборе, а его более поздние работы, основанные на тех же песнопениях, но предстающие в совершенно новой форме благодаря различным гармоническим приёмам, позволяют легко принять слова этих молитв как верующим, так и скептикам. Произведения П.Г. Чеснокова очень националистичны и индивидуальны. Обращался он и к народным песням, осуществлял их переложения для хора *a cappella*, а кроме того, включал эти переложения в концертный репертуар. Нередко во время исполнения таких произведений («Дубинушка», «Канавка») «дав тональную настройку, отходил в сторону от хора и следил, не управляя им. Хор свободно и легко пел. Интонация была безукоризненна. После окончания произведения Павел Григорьевич проверял для публики тон на фортепьяно. Строй удерживался хором совершенно точно» [2, с. 8].

Интересной методической находкой Павла Григорьевича является так называемый «мозаичный разбор сочинения», который заключается в следующем: во время работы с хором по разбору нового произведения дирижер не останавливается подолгу на каком-либо фрагменте, а быстро проходит его составляющие – отдельные части партий, голоса с разными группами участников, пробует исполнение этих фрагментов всем хором сразу, возвращается к уже рассмотренным фразам и т. п. В этом заключается «мозаичность» данной работы. Постепенно эта мозаика складывается в целостную музыкальную картину. «При общем мозаичном разборе сочинения хор работает с возрастающим интересом, наблюдая и познавая развитие нового для него произведения. Предварительное ознакомление с сочинением путем исполнения на рояле, мало помогая делу, ослабляет интерес к работе» [5, с. 163]. Подробно этот метод представлен П.Г. Чесноковым в его книге «Хор и управление им».

Мы видим, что в творчестве П.Г. Чеснокова сконцентрировались и отразились традиции хорового исполнения, заложенные в исторически далекие времена и сохранявшиеся силами хоровых исполнителей, композиторов и хормейстеров. Это, прежде всего, серьезнейшее отношении к исполняемому музыкальному материалу, обращение к народному творчеству, высокий уровень тональной настройки и постоянное сохранение интереса к изучаемому и исполняемому материалу.

Особняком в передаче философских и мировоззренческих идей русской музыки конца XIX – начала XX века стоит творчество Александра Скрябина (1871-1915). Творческий путь композитора является ярким примером того, как развитие его идейно-философских взглядов непосредственно влияло на содержание его музыкальных произведений. Идеологическая ориентация Скрябина ясно свидетельствует о его оппозиции традиционному искусству русской музыкальной культуры. Н. Бердяев писал о Скрябине: «Я не знаю никого в современном искусстве, у кого был бы такой страстный творческий порыв разрушить старый мир и создать новый» [2, с.299]. Скрябин рассматривал историю Вселенной как тайну, конечной целью которой является преображение человеческого духа и создание нового мира. Отправной точкой философской концепции Скрябина является утверждение духа как основы и важнейшего принципа мироздания.

Великий музыкальный новатор, Скрябин был также первым композитором, исследовавшим космические темы в современном смысле. В его синтетическом произведении «Поэме огня» композитор являет миру образ Вселенной, в которой неизменные гармонии создают ощущение проникновения в огромную и целеустремленную интенсивность застывшего, немого космоса. Он охватывает Вселенную в общем смысле, как мыслитель и творец, широкими мазками. Хор здесь представлен *ad libitum*, как некая космическая субстанция, вплетающаяся в общую вселенскую партитуру.

Значительное место среди композиторов, внесших существенный вклад в отечественную хоровую культуру, занимает Александр Тихонович Гречанинов (1864-1956). Духовная музыка занимает огромный пласт в творческом наследии композитора. Им было написано Всенощное бдение (1902 г.), цикл «Страстная седмица», четыре Литургии (в т.ч. «Св. Иоанна Златоуста» (1897 г.)). В области церковной музыки он является новатором, склонным в своём творчестве к примирению христианских церквей. Более древний стиль хоровой музыки соединил в духовном хоре Гречанинов с народными песнями (включая прямые заимствования из народной традиции) с профессиональной академической культурой. Большая часть хоровой музыки, написанной Гречаниновым, стала неотъемлемой частью современных концертов религиозной музыки. Наиболее известны его восьмигласные обработки «Волной морскою» и «Верую». Он также написал множество отдельных хоровых произведений, духовные произведения в свободном стиле с использованием органа, который был совершенно чужд русской духовной музыке («Демественная литургия»). Он писал «латинские» мессы, «духовные хоры» на английских текстах и т.д.

Говоря о композиторском наследии в области отечественной хоровой музыки, нельзя не упомянуть имя выдающегося музыканта Сергея Васильевича Рахманинова. Любое его произведение, где звучит хор – это непревзойдённый шедевр, уникальное воплощение великих певческих традиций внутри музыкальной палитры мастера, идеальное слияние простой мелодии с грандиозной гармонической и полифонической фактурой. Начиная с раннего хорового творчества композитора прослеживается тесная связь музыкального языка с русскими народными истоками. Бережное отношение к литургической стилистике проявилось во всех духовных сочинениях Рахманинова. Знаменитое Всенощное бдение (1915) наполнено каноническими традициями, но отнюдь не ограничивалось гармонизацией знаменных мелодий. Ориентируясь на стиль старинного знаменного пения, Рахманинов создал свои оригинальные темы. Отдавая дань «символическим» приёмам, характерным для композиторского творчества той эпохи, Сергей Васильевич использовал так называемую «колокольную фактуру» для передачи целой палитры духовных переживаний и эмоций человека. Интонации колокольных

перезвонов можно услышать не только в хоровой музыке, но и во многих инструментальных сочинениях Рахманинова. Красочность и сочность хоровой фактуры во многом определяет и уровень исполнительской сложности духовных сочинений композитора.

Обобщая роль хорового творчества отечественных композиторов на рубеже XIX-XX веков, следует отметить, что оно, безусловно, во многом стало определяющим вектором для дальнейшего развития всей отечественной музыкальной культуры. Укрепившиеся традиции хорового письма и стилистики способствовали в дальнейшем появлению гениальных произведений С.Прокофьева, Н. Голованова, Г.Свиридова, А.Шнитке, Р. Леденёва и многих других авторов. Современная хоровая школа в России символизирует высочайший уровень музыкальной культуры нашей Родины в целом.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Асафьев, Б. С.И. Танеев: К 30-летию со дня смерти // Асафьев Б.В. Избранные труды: В 4т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. - т.2. -287 с.
2. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры, искусства: Т. 2. М., 1994. -76 с.
3. Ганенко, Н.С. С.И. Танеев о духовной музыке (по его переписке с Я. П. Полонским) // Древнерусские песнопения. Пути во времени: По материалам конф. «Бражниковские чтения – 2002». – СПб., 2004. -299 с.
4. Грибкова, О. В., Ушакова, О. Б. Опыт реализации дистантных технологий обучения в системе дирижёрско-хоровой подготовки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 233-243.
5. Красников, А. Н., Гаврилина Л.М. Проблемы философии религии и религиоведения - Калининград: КГУ, 2003. - 184 с.
6. Кудринская, И. В., Уколова, Л. И. Психолого-физиологические особенности обучения пению детей младшего школьного возраста на занятиях вокалом // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 3-4. С. 72-79.
7. Металлов, В. М., протоиерей. Очерк истории православного церковного пения в России. 3-е изд / В. М. Металлов. - М.: 1900. - 159 с.
8. Низамутдинова, С. М. История педагогики и музыкального искусства // Вопросы истории. 2021. № 11-3. С. 159-165.
9. Птица, К.Б. П.Г. Чесноков и его книга «Хор и управление им» / К.Б. Птица / Чесноков П.Г. Хор и управление им / ред. и автор вступительной статьи К.Б. Птица. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 241 с.
10. Рупакова, Л.Н. Русская музыкальная культура: философско-антропологический анализ. Диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук. ВАК 09.00.13. / Л. Н. Рупакова. - СПб.: 2000. – 342 с.
11. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал). / Афанасьев В.В., Бирич И.А., Бодина Е.А., Буровкина Л.А., Галкина М.В., Грибкова О.В., Уколова Л.И., Кабкова Е.П., Малащенко В.О., Рошин С.П., Сергеева В.П., Низамутдинова С.М., Кудринская И.В., Шиповская Л.П. Коллективная монография. – М., 2021.
12. Синичкина, М. В. Отображение духовного мира в музыке / М. В. Синичкина. - М.: Молодой ученый, 2014. №5. - 222 с.
13. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. Т. 2/М.; Л., 1928. С.96-119.

14. Уколова, Л.И., Хань, Б., Кудринская, И.В. Особенности развития певческой культуры у детей младшего школьного возраста // Искусство и образование. 2021. № 5 (133). С. 108-113.
15. Чесноков, П.Г. Хор и управление им. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961 / ред. и автор вступительной статьи К.Б. Птица. – 241 с.

## **REFERENCES**

1. Asaf'ev, B. S.I. Taneev: K 30-letiju so dnja smerti // Asaf'ev B.V. Izbrannye trudy: V 4t. M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1954. - t.2. -287 p.
2. Berdjaev, N. A. Filosofija tvorcestva, kul'tury, iskusstva: T. 2. M., 1994. -76 p.
3. Ganenko, N.S. S.I. Taneev o duhovnoj muzyke (po ego perepiske s Ja. P. Polonskim) // Drevnerusskie pesnopenija. Puti vo vremeni: Po materialam konf. «Brazhnikovskie chtenija – 2002». – SPb., 2004. -299 p.
4. Gribkova, O. V., Ushakova, O. B. Opyt realizatsii distantnykh tekhnologii obucheniya v sisteme dirizhersko-khorovoi podgotovki // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. Pp. 233-243.
5. Krasnikov, A. N., Gavrilina L.M. Problemy filosofii religii i religiovedeniya - Kaliningrad: KGU, 2003. - 184 p.
6. Kudrinskaya, I. V., Ukolova, L. I. Psikhologo-fiziologicheskie osobennosti obucheniyu peniyu detei mladshego shkol'nogo vozrasta na zanyatiyakh vokalom // Iskusstvo i obrazovanie: metodologiya, teoriya, praktika. 2019. T. 2. № 3-4. Pp. 72-79.
7. Metallov, V. M., protoierej. Oчерk istorii pravoslavnogo cerkovnogo penija v Rossii. 3-e izd / V. M. Metallov. - M.: 1900. - 159 p.
8. Nizamutdinova, S. M. Istoriya pedagogiki i muzykal'nogo iskusstva // Voprosy istorii. 2021. № 11-3. Pp. 159-165.
9. Ptica, K.B. P.G. Chesnokov i ego kniga «Hor i upravlenie im» / K.B. Ptica / Chesnokov P.G. Hor i upravlenie im / red. i avtor vstupil'noj stat'i K.B. Ptica. – M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. – 241 p.
10. Rupakova, L.N. Russkaja muzykal'naja kul'tura: filosofsko-antropologicheskij analiz. Dissertacija na soiskanie uchjonoj stepeni kandidata filosofskih nauk. VAK 09.00.13. / L. N. Rupakova. - SPb.: 2000. – 342 p.
11. Sovremennye tendentsii obrazovaniya v kul'ture i iskusstve (kharakteristika, struktura, razvivayushchii potentsial). / Afanas'ev V.V., Birich I.A., Bodina E.A., Burovkina L.A., Galkina M.V., Gribkova O.V., Ukolova L.I., Kabkova E.P., Malashchenko V.O., Roshchin S.P., Sergeeva V.P., Nizamutdinova S.M., Kudrinskaya I.V., Shipovskaya L.P. Kollektivnaya monografiya. – M., 2021.
12. Sinichkina, M. V. Otobrazhenie duhovnogo mira v muzyke / M. V. Sinichkina. - M.: Molodoj uchenyj, 2014. №5. - 222 p.
13. Findejzen, N. F. Oчерki po istorii muzyki v Rossii. T. 2/M.; L., 1928. Pp.96-119.
14. Ukolova, L.I., Khan', B., Kudrinskaya, I.V. Osobennosti razvitiya pevcheskoi kul'tury u detei mladshego shkol'nogo vozrasta // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. № 5 (133). Pp. 108-113.
15. Chesnokov, P.G. Hor i upravlenie im. – M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961 / red. i avtor vstupil'noj stat'i K.B. Ptica. – 241 p.



**Дин Боли**

аспирант

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

**Лян Сюсюэ**

аспирант

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

**Ding Boli**

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

**Liang Xiaoxue**

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

## **ФОРТЕПИАННЫЕ ПАРТИИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ГУГО ВОЛЬФА)**

Аннотация. Статья посвящена особенностям трактовки фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве австрийского композитора Гуго Вольфа (1860-1903). На примере песен «Der Freund», «Die Zigeunerin», «Der schreckenberger» (Эйхендорф), «Storchenbotschaft», «Abschied» (Мёрике) рассмотрены типы взаимодействия фортепианной партии с вокалом и вербальным текстом, принципы работы композитора с изобразительным началом стихотворения, место инструментального сопровождения в театрализации песенного жанра.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, фортепианная партия, камерный ансамбль, Гуго Вольф, стихотворения для голоса и фортепиано, Эдуард Мёрике, Йозеф фон Эйхендорф.

## **PIANO PARTS IN CHAMBER AND VOCAL MUSIC (ON THE EXAMPLE OF HUGO WOLF'S WORK)**

Annotation: The article is devoted to the peculiarities of the interpretation of the piano part in the chamber-vocal works of the Austrian composer Hugo Wolf (1860-1903). Using the example of the songs "Der Freund", "Die Zigeunerin", "Der schreckenberger" (Eichendorf), "Storchenbotschaft", "Abschied" (Merike), the types of interaction of the piano part with vocals and verbal text, the principles of the composer's work with the pictorial beginning of the poem, the place of instrumental accompaniment in the dramatization of the song genre are considered.

Keywords: chamber and vocal music, piano part, chamber ensemble, Hugo Wolf, poems for voice and piano, Eduard Mörike, Joseph von Eichendorff.

Важность фортепианной партии как участника вокально-инструментального ансамбля — популярная область исследования. Чаще всего рассматриваются стилевые особенности аккомпанемента в рамках определенной эпохи, теоретико-методологические аспекты преподавания камерного ансамбля как учебной дисциплины, реже — специфика инструментального сопровождения в творчестве конкретного композитора. А вместе с тем, последняя ветвь представляется авторам статьи одной из самых благодатных и полезных в практическом применении.

Камерно-вокальные жанры, занимающие центральное место в наследии Гуго Вольфа, по сей день вызывают неугасающий интерес у современных исследователей. В числе наиболее свежих работ — диссертация и статьи Т. Б. Резницкой [7],[8],[10], статьи А. Х. Барышниковой [1], [2] и др. Трудami В. П. Коннова [5],[6], П. Вульфуса [3] представлена классическая литература о жизни и творчестве Вольфа. Вместе с тем, вопросы трактовки фортепианной партии как значимого компонента камерно-вокального ансамбля в песнях композитора зачастую затрагиваются вскользь, поверхностно, «на словах», без погружения в нотный материал. Этим обусловлена актуальность выбранной темы и новизна исследования.

В жанрах камерно-вокальной музыки задачи пианиста заключаются с одной стороны — в высвечивании нюансов партитуры, с другой — в подчеркивании выразительных аспектов вокальной партии, с третьей — в создании «объема» текстовой и содержательной нагрузке, рождая, совместно с вокалистом, многогранную и художественно убедительную концепцию. В целом взаимодействие вокальной и фортепианной партии можно условно разделить на три типа — с превалированием вокальной партии; с приоритетом инструментальной партии; с гармоничным равноценным сочетанием инструментальной и вокальной партии.

Примером чуткости композитора ко всем компонентам камерно-вокального жанра является творчество Гуго Вольфа (1860-1903). В наследии австрийского композитора более трёхсот романсов и песен, названных им самим «стихотворениями для голоса и фортепиано» — тем самым подчеркивая важность слова в композициях. Основной массив камерно-вокальных произведений Вольф создал в течение двух лет (1888-1890).

Композитор обращается к творчеству представителей немецкой романтической школы — Эдуарда Мёрике, Готфрида Келлера, Йозефа фон Эйхендорфа, Генриха Гейне, а также Иоганна Вольфганга фон Гёте, Микеланджело Буонаротти, испанской и итальянкой народной поэзии. Именно поэзия, как уточняет В. П. Коннов, стала для композитора той «божественной искрой», сыгравшей роль катализатора его творческой фантазии [5, с. 5].

В каждом песенном опусе Вольфа именно стихотворный текст становится ведущим компонентом, вокруг которой «обрастает» музыкальная ткань. В соответствии с поэтическим содержанием и необходимыми автору смысловыми акцентами выстраивается тот или иной принцип взаимоотношения вокальной и инструментальной партии.

Независимо от роли инструментального аккомпанемента в каждом конкретном случае, в целом композитор в значительной мере усилил драматургическую нагрузку сопровождения: «Фортепианная составляющая <...> отличается в определенной степени равноправной смысловой нагрузкой с вокальной», — отмечает В. В. Калицкий [4, с. 81]. Подобного мнения придерживается и Коннов, отмечая, что инструментальная партия в песнях Вольфа — «совершенно равноправный партнер ансамбля, нередко играющий ведущую роль» [6, с. 67]. «Вокальная и фортепианная партии в <...> песнях совершенно равноправны, подчас независимы друг от друга и создают то единое, цельное здание, в котором все компоненты сцементированы, нерасторжимы», — подтверждает озвученный тезис В. Тимохин [11, с. 4]. Интересную мысль о месте фортепианного аккомпанемента в вокальном творчестве Вольфа обозначил Р. Роллан. О песнях композитора исследователь пишет: «Он не перекладывал на музыку никогда ничего, кроме того, что ему становилось настолько близким в произведениях великих поэтов, словно бы он сам это сочинил. Поражает в его песнях значение, приобретаемое в них фортепианным аккомпанементом, и независимость этого последнего от голоса. Потому ли, что голос и фортепиано выражают контраст, так часто существующий между словами и мыслью» [9, с. 130].

Стоит еще раз обозначить, что равноправие партий в контексте творчества Вольфа реализуется множеством способов, и тип взаимоотношений вокала и фортепиано зависит от общей затеи композитора относительно каждой конкретной песни. Для Вольфа главной творческой целью становится создание близкой к поэтическому первоисточнику действительности, достижение психологической точности в обрисовке героев, настроений, антуража, мельчайших смысловых нюансов. Выбор выразительных средств всегда не случаен и художественно оправдан.

Умению композитора видеть окружающий мир как неразрывное целое музыки, поэзии и изобразительного начала П. Вульфус дал определение «интонационная наглядность» [3, с. 51]. Как отмечает музыковед, «именно в способности Вольфа сделать видимое слышимым, а в слышимом улавливать очертания зримого и заложен секрет той многогранной наглядности, которая превращает каждую его песню в точно очерченное обособленное явление» [там же, с. 66]. Упомянутая «интонационная наглядность» свидетельствует о синтетическом характере песенного жанра, в который проникают элементы и принципы театральности.

В большинстве песен Вольфа широко представлена изобразительность — через конкретизацию пейзажных элементов; путем «омузыкаливания» сопутствующего по сюжету действия; с помощью звукоизобразительности (приближенной к звукописи).

Пейзажная изобразительность рельефно представлена в песне «Друг» из первой тетради на стихи Эйхендорфа. В балладе ведется рассказ от первого лица.

Красной линией проходит тема моря — то убаюкивающего волнами ребенка, то штормящего, символизирующего жизненные невзгоды взрослого

Он на волне уснувший,  
сбаюканный дитя,  
не знает жизни гущи —  
лишь сны ему твердят.

Но только бури грянут  
припустят в дикий пляс,  
кто улок фальшь оставит,  
собою мир скрепя,

рулить начнёт отважно,  
минуя ночь и риф,  
по цели не промажет,  
умом приговорит <...>. <sup>6</sup>

Стихию, поначалу дружелюбную и ласковую, «рисует» триольная фактура, «бурлящая» в низком регистре и решенная в динамике *p* (Илл.1). Начиная со второй строфы образ моря предстает в новом свете — об этом свидетельствует резкая динамическая смена (*ff*), хроматическое восходящее движение триолей в басовой партии, которые воплощают картину стихии (Илл. 2).

Илл.1. Der Freund (Друг). Т.т. 1-2.

<sup>6</sup> Подстрочный перевод на русский язык Т. Кырымлы.



Илл. 2. Der Freund (Друг). Т.т. 12-13.



Второй тип изобразительности наиболее ярко представлен в другом номере тетради — песне «Цыганка». Все средства выразительности направлены на создание явственного образа танцующей девушки. Как заметил П. Вульфус, «Центральный образ выписан Вольфом с мастерством подлинного портретиста <...> вот почему цыганка предстает перед слушателем как действующее лицо в собственном значении этого понятия» [3, с.40]:

На перекрестке, там, я услышу, как звёзды  
и пожары в лесах уймутся,  
и первая собака залает вдали,  
оттуда придёт мой жених.  
Ла-ла-ла-ла<sup>7</sup>.

Особенно рельефно выписана фортепианная партия: в фактуре отчетливо ощущается имитация звуков бубна; острая угловатая ритмика «следует» танцевальным движениям цыганки. (Илл.3).

Илл. 3. Die Zigeunerin (Цыганка). Т.т. 3-4.

<sup>7</sup> Подстрочный перевод на русский язык М. М. Фельдштейна.



Примечательно и мелодическое движение нисходящими сектаккордами в инструментальном сопровождении, продолжающее «взрывной» смех цыганки в вокальной партии (т.т. 29-30). Таким образом, наблюдается полное равноправие всех компонентов ткани, направленное на усиление выразительного начала стихотворного текста.

Третий тип изобразительности представлен в песне «Разбойник». Открывают ее фортепианные тираты: мощные росчерки аккомпанемента придают номеру оркестровое звучание.

Тост за мою даму,  
 Флюгер - её знамя,  
 Фортуна - её имя,  
 и обитель её – казарма!<sup>8</sup>

Характер речи главного героя, как и его музыкальное воплощение, отсылают к жанру героической арии. Фактура чутко реагирует на перемены настроения персонажа: пейзаж безлюдных улиц и заброшенных домов сопровождают арпеджио, напоминающие гитарные переборы — тем самым подчеркивая ощущения одиночества, пустоты, безысходности (Илл.4):

И если она уедет куда-нибудь,  
 Я не буду беспокоиться.  
 Без кавалеристов,  
 мир – скучное место<sup>9</sup>.

Илл. 4. Разбойник (Der schreckenberger). Т.т. 11-17.



<sup>8</sup> Подстрочный перевод на русский язык М. М. Фельдштейна.

<sup>9</sup> Подстрочный перевод на русский язык М. М. Фельдштейна.

Иным образом, нежели в перечисленных выше примерах, взаимодействуют вокальная и фортепианная партия в ряде песен, которые характеризуется наличием двух и более персонажей, и строятся на принципах диалогичности. Действующее лицо в ходе развертывания песни «выходит из безмолвия» — но его образ не содержит словесного описания: его обрисовка полностью доверяется фортепианной партии.

Подобное можно наблюдать в песне «Послание аистов» на слова Мёрике. Сюжет повествует о двух аистах — супругах, принесших пастуху весть о рождении двойни. Его общение с птицами, попытки «расшифровать» движения и жесты вестников, колоритно переданы в вокальной и инструментальной партиях песни.

Картину беспокойной ночи пастуха рисуют нисходящие хроматические интонации в верхнем голосе фортепианного сопровождения, острые акцентированные терции в басу, символизирующие стук в дверь и вой встревоженной собаки (Илл. 5).

Илл. 5. Послание аистов (Storchenbotschaft). Т.т. 13-14.

mal doch, da ward es ihm wirklich zu bunt: es knopert am La - den, es winselt der Hund; nun  
*etwas lebhafter*

*pp*

Появление аистов на пороге дома сопровождается кардинальной сменой настроения: галантные птицы «отвешивают добрый поклон» — аккомпанемент приобретает изящную и одновременно игривую танцевальность (т.т. 18-19).

Пара отвешивает добрый поклон,  
и желают говорить, ах, если б они только могли!  
Что им надо от меня? Кто-нибудь слышал об этом?  
Но они приносят мне радостное послание <...>.

Постойте! Отчего оба вы сюда пришли?  
Может статься, надеюсь, это не двойники?  
Аисты громко и весело всплескивают крыльями,  
кивают, кланяются, и улетают.<sup>10</sup>

Развернутая постлюдия строится на звукоподражании всплеску крыльев довольных выполненной миссией и улетающих птиц (Илл. 6). Большое значение в песне приобретают и инструментальные интермедии, связывающие стихотворные строфы и выполняющие функцию «смены декораций».

Илл. 6. Послание аистов (Storchenbotschaft). Т.т. 41-42

<sup>10</sup> Подстрочный перевод на русский язык М. М. Фельдштейна.



Другой тип диалога с «реально существующим», т. е. имеющим словесную обрисовку, героем, можно наблюдать в песне «Прощание» на стихи Мёрике. События разворачиваются на основе диалога автора и непрошеного гостя — рецензента: критике с его стороны подвергается не столько творчество, сколько внешний вид автора. Сатирическая сценка содержит два контрастных интонационных пласта. Образу рецензента присущи поначалу вкрадчивые интонации в вокальной партии. Фортепианное сопровождение создает в воображении слушателей его нервную походку и осторожные шаги — посредством развитого мелодического движения в басу (т.т.8-13). Суевливой, а в дальнейшем еще более настойчивой речи критика противопоставляется размеренная и ироничная речь автора.

Без стука господин заходит вечером ко мне:  
«Имею честь быть вашим рецензентом»!  
Сразу же берёт лампу в руку,  
долго глядит на мою тень на стене,  
подошёл ближе, затем отступил:  
«Теперь, мой добрый молодой человек,  
любезно полюбопытствуйте,  
как ваш нос смотрится со стороны!  
Вам следует признаться, что у вас простуда».  
Что? Хорошенькое дельце – так оно и есть!  
В самом деле! Я никогда не думал, всю мою жизнь,  
что самый огромный нос в мире ношу на лице!<sup>11</sup>

Кульминация сюжета приходится на предпоследнюю строфу, повествующую о расставании автора и рецензента. Шутливый удар, искрометно отраженный в инструментальной партии через октавные дублировки и звонкий форшлаг, обернулся падением с лестницы незадачливого критика, также выразительно прописанного Вольфом в сопровождении (Илл. 7).

Я в шутку нанёс ему:  
небольшой удар  
просто так, сзади, по ягодицам,  
Упал он градом! от толчка,  
покатился и заковылял!<sup>12</sup>

Илл. 7. Прощание (Abschied). Т.т. 77-81.

<sup>11</sup> Подстрочный перевод на русский язык М. М. Фельдштейна.

<sup>12</sup> Подстрочный перевод на русский язык М. М. Фельдштейна



Завершающий песню «разнузданный» вальс, начавшийся в партии вокалиста (т. 84), а в последующем перешедший в инструментальную постлюдю, становится своеобразным концентратом сатиричности произошедшей ситуации и отражением душевного состояния главного героя.

Рассмотренные опусы — лишь малая доля в наследии австрийского композитора. Однако отобранные песни оказались наиболее показательными с точки зрения работы Вольфа над инструментальным компонентом композиции, а также продемонстрировали разнообразие принципов воплощения аккомпанемента и богатство фантазии композитора. Фортепианное сопровождение становится поистине полноценным участником театрального действия, разыгрываемого внутри песни-сценки. Как уже было отмечено, вербальный текст — «костяк», на основе которого формируется музыкальная ткань. Поэтому первым пунктом работы пианиста над камерно-вокальным наследием Вольфа является анализ стихотворения (его перевода) с точки зрения поэтического содержания, смысловых и сюжетных нюансов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барышникова, А. Х. Интонационная драматургия вокального цикла Х. Вольфа «Liederstraus» / А. Х. Барышникова // Искусство концертмейстера: традиции и современность : Сборник статей / Отв. редактор и составитель Е.А. Спист. – СПб : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2022. – С. 175-180.
2. Барышникова, А. Х. Принципы интонационной драматургии в вокальном цикле Хуго Вольфа «Liederstraus» («букет песен») на стихи Генриха Гейне / А. Х. Барышникова // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность : Материалы Международной научно-практической конференции / Составители Ю.С. Карпов, В. И. Яковлев. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2020. – С. 303-310.
3. Вульфийус, П. Гуго Вольф и его Стихотворения Эйхендорфа / П. Вульфийус. – М. : Музыка. – 1974. – 72 с.
4. Калицкий, В. В. Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе : учебно-методическое пособие / В. В. Калицкий. — 2-е изд., стер. — СПб. : Планета музыки, 2022. — 336 с.
5. Коннов, В. П. Гуго Вольф. Жизнь и творчество / В. П. Коннов. – СПб. : Петербург XXI век, 2005. – 324 с.
6. Коннов, В. П. Песни Гуго Вольфа / В. Коннов. – М. : Музыка, 1988. – 94 с.
7. Резницкая, Т. Б. Камерно-вокальное творчество Хуго Вольфа (проблемы интонационной драматургии) : специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Резницкая Татьяна Борисовна. – Саратов, 2013. – 30 с.



8. Резницкая, Т. Б. Песни Хуго Вольфа: к проблеме композиторского стиля и исполнительской интерпретации / Т. Б. Резницкая // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 9-1(35). – С. 137-143.
9. Роллан, Р. Музыкально-историческое наследие: в восьми выпусках / Р. Роллан. Вып. 4. – М. : Музыка, 1989. – 256 с.
10. Русанова, Н. А. Претворение поэтического текста в песнях Хуго Вольфа / Н. А. Русанова, Т. Б. Резницкая // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2013. – № 1(150). – С. 71-74.
11. Тимохин, В. В. Высокая гармония / В. В. Тимохин // Музыкальная жизнь. 1977. – № 23. – С. 4–5.

## REFERENCES

1. Baryshnikova, A. H. Intonacionnaja dramaturgija vokal'nogo cikla H. Vol'fa «Liederstraus» / A. H. Baryshnikova // Iskusstvo koncertmejestera: tradicii i sovremennost' : Sbornik statej / Otv. redaktor i sostavitel' E.A. Spist. – SPb : Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja konservatorija im. N.A. Rimskogo-Korsakova, 2022. – Pp. 175-180.
2. Baryshnikova, A. H. Principy intonacionnoj dramaturgii v vokal'nom cikle Hugo Vol'fa «Liederstraus» («buket pesen») na stihy Genriha Gejne / A. H. Baryshnikova // Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Istorija i sovremennost' : Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii / Sostaviteli Ju.S. Karpov, V. I. Jakovlev. – Kazan': Kazanskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni N. G. Zhiganova, 2020. – Pp. 303-310.
3. Vul'fius, P. Gugo Vol'f i ego Stihotvorenija Jehendorfa / P. Vul'fius. – M. : Muzyka. – 1974. – 72 p.
4. Kalickij, V. V. Metodika prepodavanija discipliny «Koncertmejesterskij klass» v vuze : uchebno-metodicheskoe posobie / V. V. Kalickij. — 2-e izd., ster. — SPb. : Planeta muzyki, 2022. — 336 p.
5. Konnov, V. P. Gugo Vol'f. Zhizn' i tvorcestvo / V. P. Konnov. – SPb. : Peterburg XXI vek, 2005. – 324 p.
6. Konnov, V. P. Pesni Gugo Vol'fa / V. Konnov. – M. : Muzyka, 1988. – 94 p.
7. Reznickaja, T. B. Kamerno-vokal'noe tvorcestvo Hugo Vol'fa (problemy intonacionnoj dramaturgii) : special'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija / Reznickaja Tat'jana Borisovna. – Saratov, 2013. – 30 p.
8. Reznickaja, T. B. Pesni Hugo Vol'fa: k probleme kompozitorskogo stilja i ispolnitel'skoj interpretacii / T. B. Reznickaja // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – 2013. – № 9-1(35). – Pp. 137-143.
9. Rollan, R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v vos'mi vypuskah / R. Rollan. Vyp. 4. – M. : Muzyka, 1989. – 256 p.
10. Rusanova, N. A. Pretvorenje pojeticheskogo teksta v pesnjah Hugo Vol'fa / N. A. Rusanova, T. B. Reznickaja // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2013. – № 1(150). – Pp. 71-74.
11. Timohin, V. V. Vysokaja garmonija / V. V. Timohin // Muzykal'naja zhizn'. 1977. – № 23. – Pp. 4–5.

Ду Вэньтин

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный университет

им. М. В. Ломоносова»

e-mail: wenting@internet.ru

**Du Wenting**

PhD student

Moscow State University them. M. V. Lomonosov

## АНАЛИЗ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В КИТАЙСКОМ СТИЛЕ

Аннотация. С момента учреждения А. Н. Черепниным в Шанхае конкурса «В поисках фортепианного концерта в китайском стиле» (1934 г.) все больше композиторов начали брать за основу «китайский стиль» при создании значительного числа превосходных фортепианных произведений с китайскими национальными особенностями. Некоторые из этих произведений не только получили распространение в Китае, но и часто исполняются в концертном репертуаре на международном уровне. Данная статья посвящена анализу исполнения фортепианной музыки в китайском стиле с точки зрения ритма, мелодии, тембра и художественной концепции на примере нескольких произведений.

Ключевые слова: китайский стиль, фортепианная музыка, исполнение, ритм, мелодия, тембр, художественный замысел.

## ANALYSIS OF THE PERFORMANCE OF PIANO MUSIC IN THE CHINESE STYLE

Abstract. Since A. N. Cherepnin established the competition "In Search of Piano Concerto in Chinese Style" in Shanghai (1934) more and more composers began to take the "Chinese style" as the basis for a considerable number of excellent piano works with Chinese national characteristics. Some of these works are not only popular in China, but are also frequently performed in the concert repertoire internationally. This paper examines the performance of Chinese-style piano music in terms of rhythm, melody, timbre and artistic conception, using several works as examples.

Keywords: Chinese style, piano music, performance, rhythm, melody, timbre, artistic intention.

За более чем 100 лет истории игры на фортепиано в Китае под влиянием китайской национальной культуры и традиционного мышления постепенно сформировалась уникальная фортепианная музыка в китайском стиле. Поэтому для исполнения фортепианных произведений в китайском стиле исполнителю необходимо корректировать технику в соответствии с особенностями ритма, мелодии, тембра и художественной концепции произведения. Только точно уловив и поняв внутреннее содержание произведения, можно в полной мере проявить его изящество.

### 1. Ритм

В фортепианных произведениях в китайском стиле общая музыкальная форма состоит из свободной, медленной, быстрой и свободной частей. Такая разворачиваемая структура называется *саньбань* (散板, букв. «расхлябанный», «недисциплинированный»).

Ритм этого вида музыкальной структуры относительно свободен и не имеет четких границ между фрагментами, что очень характерно для китайской оперной музыки и народных инструментальных музыкальных произведений. Поэтому при исполнении фортепианных произведений такой формы особенно важно следить за ритмом и связью между разделами [1, с. 53–55].

Например, в фортепианном концерте «Песня о цветах сливы в трёх куплетах» используется ритм *саньбань*, обладающий типичными характеристиками китайской народной музыки. Произведение содержит много синкопированных ритмов и частую смену тактов, что требует от исполнителей отойти от механического обращения с ритмом, обращать внимание на связь смены тактов между фрагментами, овладеть гибкой сменой ритма [2, с. 57–58].

В отличие от стандартизированного управления ритмом в западных фортепианных произведениях, исполнение фортепианной музыки в китайском стиле больше сосредоточено на выражении художественной концепции. Несмотря на то, что существуют определенные требования к ритму и такту музыки, исполнитель может вносить соответствующие изменения в соответствии с развитием музыкальных эмоций и в определенных пределах играть в свободной манере, чтобы все исполнение оставалось гибким [3, с. 126–128].

## **2. Мелодия**

Линейное развитие мелодии – одна из характеристик фортепианной музыки в китайском стиле. Это в основном проявляется в акценте на горизонтальном течении и изменении музыки. Тем самым через мелодические приоритеты, модуляции тона и изменения тембра выражаются богатые эмоции. Во время игры следует обращать внимание на ритм музыки (особенно при исполнении некоторых произведений, где основной темой являются народные песни), на связность музыкальных фраз и плавность мелодических линий, чтобы музыка была певучей [4, с. 25–27.]

К особенностям китайских народных песен можно отнести изысканность мелодии и длинное певческое дыхание. Выражение эмоций в них также очень нежное и наполненное, поэтому народные песни в обработке для фортепиано также сознательно демонстрируют эти характеристики [5, с. 68–72.]. Например, фортепианная пьеса «Река Люян» Ван Цзяньчжуна – это адаптация народной песни провинции Хунань «Река Люян». В аранжировке мелодия народной песни полностью сохранена как тема фортепианного произведения, поэтому при игре следует улавливать подъемы и спады мелодии в соответствии с особенностями местного диалекта и модуляциями тона исполняемого произведения. Следует отметить, что при воспроизведении певческих пассажей необходимо увеличивать площадь соприкосновения пальцев с клавишами, а скорость касания должна быть медленной, чтобы связь между звуками была плотной и не имела разрывов. Рука должна приводить пальцы в движение и вести их за направлением мелодии для того, чтобы обеспечить плавность и связность последней.

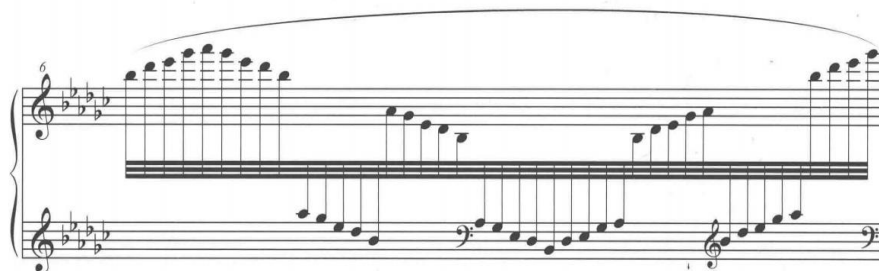
## **3. Тембр**

Если проследить историю развития фортепианной музыки в китайском стиле до сегодняшнего дня, то можно заметить, что большая часть композиций является переложением произведений традиционной китайской инструментальной музыки. Например, таковыми являются аранжировка произведений «Отражение луны в двух родниках» (эрху), «Сяо и барабаны в сумерках» (пипа), «Сотни птиц поклоняются фениксу» (сона). При обработке таких произведений для фортепиано композиторы, как правило, сохраняют содержащиеся в оригинальной музыке приемы игры на национальных музыкальных инструментах, такие как пиццикато гучжэна и тремоло пипы. Поскольку тембр фортепиано относительно монотонный и не обладает яркими контрастами,

исполнители должны хорошо себе представлять и применять исполнительские характеристики традиционных китайских музыкальных инструментов при исполнении этих произведений. За счет применения техники прикосновения к клавишам и педалям можно в полной мере воспроизвести требуемый звуковой эффект от произведения.

Например, в произведении «Сяо и барабаны в сумерках» Ли Инхай использовал быстроту длинного арпеджио, чтобы имитировать глissандо гучжэна (пример 3-1), форшлаг, чтобы имитировать глissандо сяо (пример 3-2), и повторяющиеся унисоны, чтобы имитировать тремоло пипы (пример 3-3).

Пример 3-1



Пример 3-2



Пример 3-3



Поэтому при воспроизведении фрагмента, имитирующего тембр народного музыкального инструмента, необходимо адаптировать прикосновение пальцев к клавишам для имитации различных звуков. Например, при исполнении глissандо, имитирующего гучжэн, левая и правая руки должны быть очень тесно соединены, чтобы все ноты находились на одной линии для обеспечения связности и плавности музыкальной фразы [6, с. 82–83]. При исполнении тремоло, имитирующего игру на пипе, пальцы должны концентрировать свою силу на кончиках, быстро касаться клавиш и быстро отпускать их, чтобы сделать звук более четким и «зернистым». При игре тембром, имитирующим сяо, пальцы должны замедляться и «прилипать» к клавишам. Так как сяо – духовой инструмент, его звук долгий и мягкий, что требует от исполнителя устойчиво держать запястья и обеспечивать максимальную плавность движений [7, с. 25–27].

#### 4. Выражение художественного замысла

Традиционная музыкальная эстетика Китая базируется на конфуцианстве, преклонении перед природой и стремлении к «единству Неба и человека». Композиторы находятся под сильным влиянием этих идей и уделяют большое внимание выражению художественной концепции в своих произведениях. Например, такие произведения как «Песня о цветах сливы в трёх куплетах» и «Разноцветные облака, преследующие луну» Ван Цзяньчжуна, «Картины Башу» Хуан Хувэя и «Осенняя луна в Пинху» Чэнь Пэйсюня в полной мере отражают эстетическую концепцию традиционной китайской мысли, уделяющей большое внимание воплощению художественного замысла [8, с. 39–40]. Поэтому при исполнении фортепианных произведений в китайском стиле исполнитель должен не только правильно улавливать общий стиль произведения, но и отталкиваться от воплощения основного замысла, формировать художественный образ музыки в соответствии с эстетическими потребностями слушателей и культурно-духовным стержнем, содержащимся в произведениях, показывать красоту контекста, логики и культуры музыки.

Стремление к выражению художественной концепции в фортепианной музыке в китайском стиле в основном выражается в мягкости, спокойствии и глубине тембра. Наполненная художественной концепцией игра на фортепиано подобна китайской живописи тушью в стиле «се-и» (写意, буквально «писать идею»), в которой нужно обращать внимание на плотность, оттенок и светотеневые отношения цветов для создания туманного и эстетически прекрасного образа [9, с. 133–134, 141]. Например, в прелюдии «Осенней луны в Пинху» Чэнь Пэйсюня используются непрерывные тридцать вторые ноты для передачи художественной концепции бриза, легко обдувающего водную гладь под лунным светом. Чтобы создать загадочную и спокойную атмосферу, в этом разделе исполнитель должен максимально «прилипнуть» пальцами к клавишам и запястьями доводить пальцы до касания клавиш. Это поможет сделать звук более округлым и мягким, а также лучше выразить художественную концепцию произведения [10, с. 29–30].

### **Заключение**

В данной статье через анализ ритма, мелодии, тембра и воплощения художественного замысла при исполнении фортепианной музыки в китайском стиле делается вывод о том, что, если исполнитель хочет хорошо исполнять этот вид произведений, он должен не только обладать прекрасными исполнительскими навыками, но и иметь представление о китайской традиционной культуре и идеологии. Необходимо постоянно повышать свою музыкальную грамотность и точно улавливать стиль, чтобы лучше интерпретировать внутреннее содержание произведений.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Хань Шаша. Понимание национального стиля в исполнении китайских фортепианных произведений). Журнал Цинчунь Суйюэ (Юношеские годы). 2022(10). С. 53–55.
2. Бао Хуэйцин, Ло Сялэй. Имитация музыкальных инструментов и «национальный» тембр в фортепианных обработках. Энциклопедия Байкэ Чжиши (Энциклопедия знаний). 2022(27). С. 57–58.
3. Фу Сычао. Анализ художественных особенностей и исполнительского мастерства фортепианной пьесы «Пихуан» Чжан Чао. Журнал Хуанхэ Чжи Шэн (Голос Желтой реки). 2022 (10). С. 126–128.
4. Ван Хуа. Техники выражения национального стиля и стилевые приемы в исполнении китайских фортепианных произведений. Журнал Ишу Дагуань (Большой обзор искусства). 2023 (01). С. 25–27.
5. Хуан Яюнь. Повышение сознательности относительно фортепианных

- произведений в китайском стиле. Журнал Иньюэ Таньсо (Музыкальное исследование). 2007(01). С. 68–72.
6. Ян Ичао, Ли Сяоянь. Об имитации тембра китайских музыкальных инструментов в фортепианной пьесе «Сяо и барабаны в сумерках». Журнал Бэйфан Иньюэ (Северная музыка) 2019, 39(20). С. 82–83.
  7. Сун Ян. Предварительное исследование тембровой обработки китайских фортепианных произведений. Журнал Хуанхэ Чжи Шэн (Голос Желтой реки). 2011 (15). С. 25–27.
  8. Ван Жоси. О красоте художественного замысла китайской фортепианной музыки). Журнал Сицзюй Чжи Цзя (Дом драмы). 2021(06). С. 39–40.
  9. Ли Цзинхун. Журнал Чжунго Миньцзу Болань (Китайская национальная выставка). 2020 (16). С.133–134, 141.
  10. Юань Я. Художественная характеристика и исполнительский анализ фортепианной пьесы «Осенняя луна в Пинху». Журнал Ишу Дагуань (Большой обзор искусства). 2020 (26). С. 29-30.

## **REFERENCE**

1. Han Shasha. Understanding National Style in the Performance of Chinese Piano Works). Qingchun Suyue Journal (Youth Years). 2022(10). Pp. 53-55.
2. Bao Huiqin, Luo Xilai. Imitation of musical instruments and 'national' timbre in piano arrangements. Baike Zhishi Encyclopedia (Encyclopedia of knowledge). 2022(27). Pp. 57-58.
3. Fu Sichao. Analysis of artistic features and performance of Zhang Chao's Pihuang piano piece. Huanghe Zhi Sheng Journal (Voice of the Yellow River). 2022 (10). С. 126-128.
4. Wang Hua. Techniques of national style expression and style techniques in the performance of Chinese piano works. Journal of Yishu Daguan (Great Art Review). 2023 (01). Pp. 25-27.
5. Huang Yayun. Raising awareness about piano works in Chinese style. Journal Yinyue Tanso (Musical Studies). 2007(01). Pp. 68-72.
6. Yang Yichao, Li Xiaoyan. On the imitation of the timbre of Chinese musical instruments in the piano piece "Xiao and drums at dusk". Beifang Yinyue Journal (Northern Music) 2019, 39(20). Pp. 82-83.
7. Song Yang. A preliminary study on the timbral treatment of Chinese piano works. Journal of Huanghe Zhi Sheng (The Voice of Yellow River). 2011 (15). Pp. 25-27.
8. Wang Zhosi. On the Beauty of Artistic Conception of Chinese Piano Music). Xizhu Zhi Jia Journal (House of Drama). 2021(06). Pp. 39-40.
9. Li Jinghong. Zhongguo Mingzu Bolan Journal (China National Exhibition). 2020 (16). Pp.133-134, 141.
10. Yuan Y. Artistic characterization and performance analysis of the piano piece "Autumn Moon in Pinghu". Yishu Daguan Journal (Great Art Review). 2020 (26). Pp. 29-30.

**Лю Пэнчун**

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный университет

им. М.В. Ломоносова»

e-mail: liupengchong@yandex.ru

**Liu Pengchong**

postgraduate student

Lomonosov Moscow State University

## **РОЛЬ ПОРОХА В ТВОРЧЕСТВЕ ЦАЙ ГОЦЯНА**

Аннотация. Предметом исследования является творчество Цай Гоцяна, а объектом – обозначение роли пороха в его творчестве. Научная новизна работы заключается в предметном анализе роли пороха в творчестве Цай Гоцяна. Основным результатом исследования является вывод: «пороховые» работы являются пространством, в котором порох становится посредником между искусством и зрителем, что делают Цай Гоцяна одним из самых выдающихся современных китайских художников. Использование пороха в качестве средства для живописи позволяет переосмыслить данное древнее китайское изобретение с помощью современных технологий. В статье обозначается значимая роль пороховой живописи, которая формирует у зрителей целостное переживание. Художник обозначает ценность мультикультурного подхода к искусству и продемонстрирует возможность сочетания в творчестве традиционного (восточного) и новаторского типов искусств, нахождения новых выразительных средств.

Ключевые слова: Цай Гоцян, пороховая живопись, культурный контекст, перформанс.

## **THE ROLE OF GUNPOWDER IN THE WORK OF CAI GUOQIANG**

Abstract. The subject of the research is the work of Cai Guoqiang. The object of the research is the task of the roller of gunpowder in his work. The scientific novelty of the study is found in the subject analysis of gunpowder rollers in the work of Cai Guoqiang. it turns out that the «powder» is a space that in the powder becomes an intermediary between art and the viewer, which makes Cai Guoqiang one of the most prominent contemporary artists. The use of gunpowder as a medium for painting allows us to rethink the use of an ancient Chinese invention with the use of modern technology. The article notes the significant role of gunpowder painting, which forms the appearance of a relic. Artists highlight multicultural ownership of art and demonstrate the possibility of having hereditary (oriental) and innovative types of art in their work, finding new allocated funds.

Keywords: Cai guo-qiang, gunpowder painting, cultural context, performance.

Развитие современного искусства в Китае, как и в других странах, отличается различным числом направлений, внутри которых взаимодействуют разные концепции, которые могут противоречить друг другу или быть взаимодополняющими. Комплекс концепций в китайской живописи представляет собой гармоничное многообразие, при этом можно выделить три основных вектора, которые определили развития живописи Китая второй половины XX – начала XXI века: «смысл-образ», «образ-смысл», «понимание-смысл» [9].

Значимой составляющей китайской живописи является национальная традиция, которая в разном объеме присутствует в живописи Китая: художники могут

противопоставлять ей нечто новое или использовать как базисную идею, но она присутствует в работах большинства художников. Художник Цай Гоцянь является представителем направления «культурный поп-арт», в котором важно стремление автора к бескомпромиссному выражению своего понимания происходящего посредством использования различных средств [5]. Таким средством для художника выступила пороховая живопись.

Эстетизм «пороховой живописи» и ориентированность автора на гуманистические идеалы позволяют считать её искусством, которые позволяют решать различные задачи, которые должен решать современный художник:

- эстетические;
- политические;
- экономические.

Цай Гоцянь осуществляет право современного художника предлагать эстетические и этические решения экзистенциальных противоречий. Перформансы Цай Гоцяня с порохом позволяют всем «услышать» изображение опознать звук, который демонстрирует путь аудитории к раздельному переживанию мира, что лежит в основе медитации мастеров Чань-буддизма. В то же время его искусство современно, поскольку является частью массового искусства.

Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский обращали внимание на то, что «неоднородность внутренней организации составляет закон существования культуры» — ведь цель «островков "другой" организации в общем культурном массиве — повышение величины структурного разнообразия, преодоление энтропии структурного автоматизма» [2, с. 501]. Каждая культура взаимодействует с иными культурами, чтоб образует общее «структурное поле», в котором появляется пространство для новых данных. Так происходит их обновление, взаимообогащение и поощряется их самость [10]. Ларс Ниттве, один из исследователей творчества Цай Гоцяня, указывает на свойственный для него «инстинкт преодоления собственного происхождения без сожжения мостов», что приводит к «свободе оставаться между границами» [2, с. 71].

Цай Гоцянь прославился созданием картин, при изготовлении которых происходит воспламенение на холсте (бумаге) пороха или частиц металла. Порох становится символом движения, изменения, достаточно яркого, чтобы произвести неизгладимое впечатление и значимого, поскольку результат творчества остается не запечатлённым — исчезает в воздухе. Использование пороха позволяет обнажить сущность творчества, выделить его ключевые черты:

- влияние на людей, оставление отпечатка в психике человека;
- озарение;
- неповторимость результата;
- спонтанность [3].

Цай Гоцянь представляет в пороховой живописи всплески творчества, которые как вспышки возникают, действуют на определённом радиусе и оставляют зримый след [6]. Пороховая живопись выходит лаконична и показывает новые границы восприятия. Цай Гоцянь указывает, что его пороховая живопись предлагает «людям возможность пережить неожиданное», если «звук, свет и сила шокового воздействия поразят прямо в сердце». В интервью художник отмечает, что часто такие «звуки взрывов связаны с войной и революцией», но и обнаруживаются «эстетические связи <...> между звуками и цветами»: «одновременно видишь что-то очень красивое и настолько же ужасающее. Это, несомненно, очень современный и тонкий опыт» [7, с 76-78].



Пороховые изображения требуют достаточного количества зрителей, которые наблюдают, как расположенные предметы, порох на холсте или бумаге воспламеняются и трансформируются в перформанс — процесс, результатом которого, становится картина на ткани или бумаге.

М.А. Неглинская отмечает, что «главное — перенести акцент с художественного произведения на его восприятие, то есть менять не мир, а только наше осознание мира. Подобный ход творческой мысли совпадает с концепцией как буддийского, так и архаического искусства; он же лежит в основе неоархаики — современного направления, близкого по духу искусству доисторическому, жившему во «вневременном» культурном пространстве. Такое искусство характеризуется приоритетом процесса над результатом — в нём произведение существует лишь до тех пор, пока оно воспринимается и переживается зрителем» [4, с. 46].

Использование пороха является новым приемом, в то же время практиковалось в буддийской и китайской традиции. Впервые порох появился в Китае и стал неотъемлемым атрибутом праздников и торжеств: Новый год, наступление весны и т.д.[8]. Художник создает реакции зрителей от применения пороха, используя прием контраста эмоций: возникают спонтанные радость, удивление, испуг, что отсылает к архаичному искусству, которое формирует внутреннее целостное переживание. В современном мире Цай Гоцянь демонстрирует возобновление такого типа искусства и сохранение китайской национальной школы, что позволяет обеспечить неоднородность мировой культуры [1, с. 32].

В период реформ и открытости Китай стал подвергаться иностранным влияниям, претерпевал процесс глобализации разных областей жизни, в том числе и культурной, в которой произошли кардинальные изменения концепций и норм. Наблюдался переход от традиционных типов искусства к новым, в том числе и в художественной сфере. В 1995 году Цай Гоцянь переезжает в Нью-Йорк и экспериментирует с применением пороха в творчестве. В это время техника исполнения его работ трансформируется, вдали от родины происходит переосмысление фундаментальных идей, художник возвращается к истокам монументальной живописи Китая. В этот период средствами выразительности выступают элементы традиционной живописи гохуа – «горы и воды». В 2008 году он создает «Необитаемую природу» в честь погибших в Хиросиме при атомном взрыве в 1945 году, рис. 1.

В работе Цай Гоцяня с помощью пороха представлена гора, а вода включает «искусственный пруд», в котором отражается вершина «пороховой» горы, что демонстрирует взаимодействие человека и природы. Цай Гоцянь ак обозначает характеристики художественной мысли Китая: «Традиционная китайская эстетика сосредотачивается не на пространстве, а на времени. Акценты в ней направлены больше на поэтичность и выразительность идей. На Западе же эстетическая мысль традиционно развивается вокруг идей пространства и серьезно подходит к проблемам композиции, в то время как в Китае особенно ценят многоточечную и рассеянную перспективу» [3, с. 193]. В данной работе художника представлены оба указанных компонента. Художественное произведение рассказывает историю, которая передана от лица природы, которая потеряла первоначальную гармонию. Контраст природа и огненного шара на холсте придает картине драматизм, человек воспринимается незначительным перед могущественными силами.



Рис. 1. Необитаемая природа

Итак, Цай Гоцян продемонстрировал возможность сочетания в творчестве традиционного (восточного) и новаторского типов искусств, нахождения новых выразительных средств. Художник обозначает ценность мультикультурного подхода к искусству. В его творчестве прослеживается личная карьера Цай Гоцяна: выросший в социалистическом Китае, переехавший в Японию, поселившийся в США, он сочетает в себе несколько художественных модусов. Его работы продолжают его художественные концепции и методологии общения и сотрудничества с различными этническими группами по всему миру. Социальное измерение является важной частью искусства Цай Гоцяна, и публика часто участвует в личном и углубленном диалоге с его работами.

Освоение творческих методов в Японии побудило Цай Гоцяна искать методы применения древних культурных традиций. Так, ключевая особенность творчества художника – обращение к национальной культуре, частью которой является использование пороха. «Пороховые» работы являются пространством, в котором порох становится посредником между искусством и зрителем, что делает Цай Гоцяна одним из самых выдающихся современных китайских художников. Уникальность творческого почерка Гоцяна определяются синтетичностью его творчества, в котором сочетаются Запад и Восток, использованием средств китайской культуры с ее значимым духовным началом.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Ли Хуаджи. Детальный обзор исторических процессов в сфере современной китайской монументальной живописи // (Экскурсия по выставке). 2004. № 10. С. 33-39.
2. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры// Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. СПб. «Искусство: СПб», 2010, С. 485- 503.

3. Ма Ин, Цян Мо. Заглянув в мир Цай Гоцяна // Вестник Северо-Западного университета. Издание Общества философских наук. 2010. № 4. С. 191-194.
4. Неглинская М.А. «Пороховая живопись» Цай Гоцяна: китайская художественная традиция в эпоху постмодернизма// Культура и искусство, №. 2, 2020. С. 44-50.
5. Рыков А.В. Проблемы формы и материала в современном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2012. Сер. 2. Вып. 3. С. 115-122.
6. Фу Ин. К вопросу о современном характере творчества Цай Гоцяна. Ханчжоу: Чжэцзянский университет, 2012. 53 с.
7. Цай Гоцян. Октябрь (каталог выставки). ГМИИ им. А.С. Пушкина. 13 сентября –12 ноября 2017. М.: ABCdesign, 2017. 192 с.
8. Чжан Чжаохуэй. Культурное перерождение. Сравнительное изучение творчества Сю Бина и Цай Гоцяна. 1-я часть // МЖ® (Галерея). 2003. № 3. С. 51-53.
9. Черникова В. Е. Диалог культур как способ социокультурного взаимодействия в условиях глобализации // Науч. проблемы гуманитар. исслед. 2012. № 4. С. 279-287.
10. Чэнь Вэньхуа. Выставки русской живописи в Китае: история и современность: дис.. канд. искусствоведения. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2008. 185 с.

## **REFERENCES**

1. Li Huadzhi. Detal'nyj obzor istoricheskikh processov v sfere sovremennoj kitajskoj monumental'noj zhivopisi // (Jekskursija po vystavke). 2004. № 10. Pp. 33-39.
2. Lotman Ju.M., Uspenskij B.A. O semioticheskom mehanizme kul'tury// Lotman Ju.M. Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysljashhих mirov. Stat'i, issledovanija, zametki. SPb. «Iskusstvo: SPB», 2010, Pp. 485- 503.
3. Ma In, Cjan Mo. Zagljanuv v mir Caj Gocjana // Vestnik Severo-Zapadnogo universiteta. Izdanie Obshhestva filosofskih nauk. 2010. № 4. Pp. 191-194.
4. Neglinskaja M.A. «Porohovaja zhivopis'» Caj Gocjana: kitajskaja hudozhestvennaja tradicija v jepohu postmodernizma// Kul'tura i iskusstvo, №. 2, 2020. Pp. 44-50.
5. Rykov A.V. Problemy formy i materiala v sovremennom iskusstve // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. 2012. Ser. 2. Vyp. 3. Pp. 115-122.
6. Fu In. K voprosu o sovremennom haraktere tvorcestva Caj Gocjana. Hanchzhou: Chzhjeczjanskij universitet, 2012. 53 p.
7. Caj Gocjan. Oktjabr' (katalog vystavki). GMII im. A.S. Pushkina. 13 sentjabrja –12 nojabrja 2017. M.: ABCdesign, 2017. 192 p.
8. Chzhan Chzhaohujej. Kul'turnoe pererozhdenie. Sravnitel'noe izuchenie tvorcestva Sju Bina i Caj Gocjana. 1-ja chast') // MZh® (Galereja). 2003. № 3. Pp. 51-53.
9. Chernikova V. E. Dialog kul'tur kak sposob socikul'turnogo vzaimodejstvija v uslovijah globalizacii // Nauch. problemy gumanitar. issled. 2012. № 4. Pp. 279-287.
10. Chjen' Vjen'hua. Vystavki russkoj zhivopisi v Kitae: istorija i sovremennost': dis.. kand. iskusstvovedenija. SPb.: Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gercena, 2008. 185 p.

**Лю Юйхань**

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования  
Институт музыки, театра и хореографии  
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет  
им. А.И. Герцена»  
e-mail: 1065075693@qq.com

**Liu Yuhan**

postgraduate student of the Department of Musical Education and Education  
Institute of Music, Theater and Choreography  
The Herzen State Pedagogical University of Russia

## **ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС СИБЕЛИУСА**

### **ОР.101, ОР.103, ОР.114**

Аннотация. В статье анализируются фортепианные циклы позднего периода творчества финского композитора Яна Сибелиуса. Среди них циклы op.101, op.103 и op.114. Циклы были созданы в период с 1923-1929 годы. Сборник op.101 состоит из 5 романтических пьес для фортепиано. Op.103 представляет собой 5 характерных впечатлений для фортепиано, а последний цикл - 5 эскизов op.114 завершает большой путь развития фортепианного творчества Я. Сибелиуса. Автор статьи отмечает, что в поздний период творчества композитора наблюдается отход от миниатюрного строения пьес, к более крупным формам произведений.

Актуальность обращения к анализу этих сочинений обусловлена тем, что в научно – исследовательской литературе на русском и китайском языке они до настоящего времени не были исследованы. Между тем в этих циклах можно выявить особенности финской национальной школы, ярким представителем которой был Ян Сибелиус, определить особенности стилистического почерка выдающегося композитора. Автор настоящей статьи раскрывает некоторые характерные черты этой музыки в образном содержании этих пьес.

Ключевые слова: Ян Сибелиус, композитор, музыка, искусство, творчество, миниатюра, образ, стиль, фортепианный цикл, поздний период творчества, национальные черты.

## **FEATURES OF THE STYLE OF SIBELIUS' PIANO PIECES**

### **OP.101, OP.103, OP.114**

Annotation. The article analyzes the piano cycles of the late period of the work of the Finnish composer Jan Sibelius. Among them are the cycles Op.101, Op.103 and Op.114. The cycles were created in the period from 1923-1929. The pieces of Op.101 consist of 5 romantic pieces for piano. Op.103 represents 5 characteristic impressions for piano, and the last cycle of 5 sketches Op.114 completes a long way of development of piano creativity of J. Sibelius. The author of the article notes that in the late period of the composer's work, there is a departure from the miniature structure of the plays, to larger forms of works.

The relevance of the appeal to the analysis of these works is due to the fact that they have not been studied in the scientific research literature in Russian and Chinese until now. Meanwhile, in this cycle, it is possible to identify the peculiarities of the Finnish national school, of which Jan Sibelius was a prominent representative, to determine the peculiarities of the

stylistic handwriting of the outstanding composer. The author of this article reveals some characteristic features of this music in the figurative content of these pieces.

Keywords: Jan Sibelius, composer, music, art, creativity, miniature, image, style, piano cycle, late period of creativity, national traits.

Цикл **ор.101** композитор назвал *5 романтических пьес для фортепиано* (1923) [4, 5]. Названия пьес – Романс, Вечерняя песнь, Лирическая сцена и другие отсылают к известным жанрам и произведениям эпохи романтизма. Здесь вновь мы видим Юмореску и Романтическую сцену.

Стиль этих пьес также принадлежит к эпохе прошлого, несмотря на некоторые гармонические детали, освежающие в целом довольно традиционную гармонию. С другой стороны Сибелиус остался верен себе в выборе типов композиции, в фактурном оформлении, применении вариантности в качестве основного принципа развития. Нельзя не заметить и определенные недостатки, которые показывают, на наш взгляд, ограниченность потенциала избранного композиторского решения. Так, в «Романсе» на протяжении почти всего произведения тема представлена в одном и том же ритмическом рисунке, заданном в начале (пример 1). Это вносит однообразие и статику.

Пример 1. Ор.101 №1 «Романс»

*Poco con moto*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked 'Poco con moto'. The first system starts with a dynamic marking of 'mf'. The right-hand part of the score is characterized by a repetitive rhythmic pattern of eighth notes, which is highlighted by red rectangular boxes in both systems. The left-hand part provides a steady accompaniment with a similar rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#).

Наиболее интересной в этом цикле представляется последняя пьеса – «Романтическая сцена», в которой композитор применил увеличенные септаккорды в гармонии в качестве устойчивого сопровождения (пример 2).



аккордовое изложение чередуется, а затем и сменяется свободным изложением и активным фактурным преобразованием (пример №4)

Пример № 4. Лист. Vexilla Regis Prodeunt (тт. 44-48)

The image shows a musical score for the piece 'Vexilla Regis Prodeunt' by Franz Liszt, measures 44-48. It is a piano accompaniment for a vocal line. The score is in G major and 4/4 time. Measures 44-46 show a vocal line with lyrics 'Regna - vit a li- gno' and piano accompaniment with dynamics 'sf' and 'ff'. Measures 47-48 show a vocal line with lyrics 'Deus' and piano accompaniment with dynamics 'sf'. There are '8.' markings above and below the piano part, indicating an octave shift. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

С определённой долей юмора обрисован менестрель в №2 «Spilmann». Наряду с любимым Сибелиусом вальсом в этой пьесе есть элементы скерцо, создаваемые короткими staccato, переменной регистров, использованием высокого регистра, быстрыми пробегами арпеджио.

В пьесе «Гребец» (№3) композитор обратился к жанру сицилианы. Фактурно-ритмический рисунок точно передаёт движение волны. Столь же выразительно изображение бури в №4. Словно по контрасту с предыдущей пьесой, где вода спокойна, в пьесе «Буря» водная стихия представлена во всей ее мощи и непредсказуемости. Для передачи энергии стихийного движения композитор использовал прием martellato в сочетании с широкими арпеджио.

Завершением цикла стала пьеса «В скорбном настроении». Для Сибелиуса, по словам его биографов, скорбные мрачные мысли были очень характерны. Образ смерти постоянно присутствовал в его размышлениях, особенно после смерти его двухлетней дочери. Подобные тяжелые мысли отражены в финале цикла в характере траурного марша (пример 5).

Пример № 5. Op.103 №5 «В скорбном настроении»

The image shows a musical score for the piece 'Op.103 №5 «В скорбном настроении»' by J.S. Bach. It is a piano piece in G minor and 3/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The score is in G minor and 3/4 time. It features a prominent bass line with a triplet of eighth notes in the first measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В какой-то мере такой финал закономерен, так как отражает отношение автора через «характерные впечатления» к его собственной жизни, метафорически воплощая мысль о быстротечности жизни вообще.

Последним циклом для фортепиано стали *5 эскизов op.114* (1929) [7]. В нем запечатлены впечатления и воспоминания композитора о родных местах и прекрасной природы Финляндии: Пейзаж, Зимняя сцена, Лесное озеро, Лесная песня, Весеннее видение. Связь с родной природой обусловила использование в качестве тематической основы «Эскизов» материала, близкого финским народным песням, и вариационного принципа их развития (примеры 6).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for 'Andantino' (Jean Sibelius, op. 114 n:o 1) in a minor key, starting with a *poco f* dynamic. The bottom staff is for 'Allegretto' (Jean Sibelius, op. 114 n:o 2) in a major key, starting with a *mp* dynamic and ending with a *rallent.* marking.

Пример № 6. op.114, №4 «Лесная песня»

The image shows two staves of musical notation for 'Лесная песня' (Forest Song). The top staff features a *diminuendo* marking and a *mezza voce* instruction. The bottom staff features a *poco a poco crescendo* marking.

Сибелиус и в этом цикле остается верен себе. Он не покидает пределы классико-романтической тональности, внося лишь некоторые ладовые краски, придерживается ясной классической формы, принципа периодичности, классичности голосоведения. Допуская некоторое разнообразие в гармонической фактуре, композитор стремится сохранить стилистическое единство и цельность финской музыки, какой она ему представлялась. Этим объясняется его последовательная приверженность романтическим принципам письма. Вероятно, новые техники представлялись композитору нивелирующими национальную характерность, что и заставляло его не включать их в свой композиторский арсенал.



В **заключении** можно отметить, что Сибелиус писал фортепианные сочинения на протяжении всей жизни. В большинстве они представляют собой сборники коротких характерных пьес. Они не всегда составляют единый цикл и не предназначены для последовательного исполнения. В стилистике многих из них можно увидеть сходство и обнаружить близость к романтическим опусам И.Брамса и Э. Грига, которые объединяются лишь фигурой автора и характером авторского высказывания.

Названия фортепианных циклов также отличаются оригинальным и характерным содержанием: это «впечатления», «багатели», «лирические мысли», «романтические пьесы», «эскизы» и др [1, с .151].

Фортепианная музыка Сибелиуса стилистически наполнена отражением картин родной композитору природы, человеческих чувств и эмоций, красоты и размеренной сдержанности. Произведение часто начинается с простого мотива, повторяющегося с небольшими изменениями. Это создает ощущение неподвижности. В то же время в кульминационных моментах Сибелиус часто использует широкий диапазон фортепиано для достижения впечатления грандиозного простора. Из краткого и простого мотива выстраивается масштабное произведение.

Большинство фортепианных пьес композитора могут быть названы умеренно трудными, так как при довольно ясной фактуре и форме они содержат определенные технические задачи: часто используются многозвучные аккорды в широком расположении, разнообразные арпеджио и мелкая техника в причудливых пассажах.

Очень многое связывает Сибелиуса с романтическим пианизмом великих романтиков, вызывая аллюзии, говорящие о глубоком знании произведений Фр. Шуберта, Ф. Шопена, И.Брамса, Р.Шумана и даже П.И.Чайковского [2, с. 3-26]. Вместе с чертами романтических фортепианных миниатюр в фортепианных произведениях Сибелиуса запечатлелось желание сохранения опоры на национальные традиции и активное использование финского фольклора [3, с 210]. Я. Сибелиус в своих фортепианных циклах остался верен романтическим традициям XIX века, остался верен духу своей национальной природы.

В XXI веке его творчество можно причислить к направлению, сохранившим культурные традиции своей страны. В этом историческое значение всего творчества Сибелиуса и фортепианной музыки, как неотъемлемой его части. В многочисленных фортепианных миниатюрах Я.Сибелиус создал целый калейдоскоп тончайших психологических состояний и мгновений о финской жизни, о людях этой страны, о величественной и суровой северной природе - в музыке полной гармонии и красоты. В этих бесконечно прекрасных миниатюрах нашла отражение особая пантеистическая философия композитора.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Александрова В. П. Ян Сибелиус: очерк жизни и творчества / В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин. — М.: Музгиз, 1963. — 151 с.
2. Григорьев В.Ю. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации / Проблемы романтизма в исполнительском искусстве / Науч.тр. Московской государственной консерватории. – М.,1994. — С. 3-26.
3. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: учебник для вузов. – 2-е изд. – М. : Издательство Юрайт, 2019. – 410с.
4. Лирический букет фортепианной музыки Яна Сибелиуса [электронный ресурс]. URL: [iskusstvo-svuka livejournal.com/211204.html](http://iskusstvo-svuka.livejournal.com/211204.html). Denis Matsuev-Sibelius-Piece fo... (дата обращения 28.12.2022).
5. Ян Сибелиус. Ноты для фортепиано. Каталог. [электронный ресурс]//URL:

- <https://yandex.ru/images/search?p=&text&/сибелиус+ноты+для фортепиано&pos=33D&rpt=simage&img=h...>(дата обращения 28.12.2022).
6. Ян Сибелиус. Полное собрание сочинений для фортепиано. Восемь CD. Исполняет Эрик Тавастшерн. [электронный ресурс]. URL: <https://page.ligaudio.ru/mp3/ян%20сибелиус%20%28эрик%20тавастсьерна%20%28фортепиано%29...>(дата обращения 28.12.2022).
  7. Ян Сибелиус - Полное собрание сочинений для фортепиано, 8 CD. Исполняет Эрик Тавастшерн [электронный ресурс] <http://www.intoclassics.net/news/2011-05-13-23140> (дата обращения 28.12.2022).

## REFERENCES

1. Aleksandrova V. P. Jan Sibelius: ocherk zhizni i tvorchestva / V. N. Aleksandrova, E. F. Bronfin. — М.: Muzgiz, 1963. — 151 p.
2. Grigor'ev V. Ju. Muzykal'nyj romantizm. Sushhnost' stilja i problemy interpretacii / Problemy romantizma v ispolnitel'skom iskusstve / Nauch.tr. Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii. — М., 1994. — Pp. 3-26.
3. Zenkin K. V. Fortepiannaja miniatjura i puti muzykal'nogo romantizma: uchebnik dlja vuzov. — 2-e izd. — М. : Izdatel'stvo Jurajt, 2019. — 410 p.
4. Liricheskij bukiet fortepiannoj muzyki Jana Sibeliusa [jelektronnyj resurs]. URL: [iskusstvo-svuka livejournal.com/211204.html](https://iskusstvo-svuka.livejournal.com/211204.html). Denis Matsuev-Sibelius-Piece fo...(data obrashhenija 28.12.2022).
5. Jan Sibelius. Noty dlja fortepiano. Katalog. [jelektronnyj resurs]//URL: <https://yandex.ru/images/search?r=&text&/sibelius+noty+dlja fortepiano&pos=33D&rpt=simage&img=h...>(data obrashhenija 28.12.2022).
6. Jan Sibelius. Polnoe sobranie sochinenij dlja fortepiano. Vosem' SD. Ispolnjaet Jerik Tavastshern. [jelektronnyj resurs]. URL: <https://page.ligaudio.ru/mp3/jan%20sibelius%20%28jerik%20tavastst'erna%20%28forte piano%29...>(data obrashhenija 28.12.2022).
7. Jan Sibelius - Polnoe sobranie sochinenij dlja fortepiano, 8 CD. Ispolnjaet Jerik Tavastsherna [jelektronnyj resurs] <http://www.intoclassics.net/news/2011-05-13-23140> (data obrashhenija 28.12.2022).

**Лифинцева Ольга Владимировна**  
преподаватель кафедры дирижирование академическим хором  
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально педагогический институт  
им. М.М. Ипполитова-Иванова»,  
аспирант  
ГБОУ ВО «Оренбургский государственный институт искусств  
им. Леопольда и Мстислава Ростроповичей»  
e-mail: olga.lifintseva@vk.com

**Lifintseva Olga V.**  
Lecturer department "Academic choir conducting"  
State Musical Pedagogical Institute them. MM. Ippolitova-Ivanova,  
graduate student  
Orenburg State Institute of Arts them. Leopold and Mstislav Rostropovich

## **«ВЕРЕСКОВЫЙ МЁД» М. БРОННЕРА: ОТ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА К СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРОВОЙ КОМПОЗИЦИИ**

Аннотация. Статья посвящена исследованию стилистических особенностей хорового письма московского композитора Михаила Броннера. М. Броннер - истинный наследник лучших классических традиций русской композиторской школы, сумел проявить в своем творчестве яркую художественную индивидуальность и высокий профессионализм, автор уникальных сочинений для хора.

Для репрезентации формирования основных аспектов хорового письма композитора автор статьи проводит анализ хорового концерта на стихи английских и шотландских поэтов в переводе С. Маршака «Вересковый мёд» (1980). Концерт трактуется автором исследования как «точка отсчёта», исток всего хорового наследия композитора, которое пополняется и по сей день. Хоровая композиция рассматривается с точки зрения образно-смысловой драматургии и строения композиционных приемов. Автор анализирует поэтические источники, приводит их сравнительную характеристику, рассматривает музыкально-драматургические и музыкально-композиционные принципы жанра хорового концерта в видении композитора, раскрывает авторскую интерпретацию хоровых голосов с точки зрения образной функциональности в контексте хорового действия и архитектоники хоровой композиции в целом.

По результатам исследования сделаны выводы о художественных идеях и тенденциях хорового письма композитора, имеющих развитие в последующих хоровых произведениях М. Броннера.

Ключевые слова: М. Броннер, современная музыка, хоровая музыка, английская поэзия, хоровой концерт, хоровая композиция.

## **"HEATHER HONEY" BY M. BRONNER: FROM A POETIC TEXT TO A STAGE CHORAL COMPOSITION**

Annotation. The article is devoted to the study of the stylistic features of the choral writing of the Moscow composer Mikhail Bronner (1952). M. Bronner is a true heir to the best classical traditions; his creative work is the manifestation of bright artistic individuality and high professionalism, author of unique compositions for the choir.

To represent the formation of the main aspects of the composer's choral writing, the author of the article analyzes the choral concerto on the verses of English and Scottish poets translated

by S. Marshak "Heather Honey" (1980). The concerto is interpreted by the author of the study as a "starting point", the source of the composer's entire choral heritage, which is being replenished to this day. The choral composition is considered from the point of view of figurative and semantic dramaturgy and the structure of compositional techniques. The author analyzes poetic sources, gives their comparative characteristics, examines the musical-dramatic and musical-compositional principles of the choral concert genre in the composer's vision, reveals the author's interpretation of choral voices in terms of figurative functionality in the context of choral action and architectonics of choral composition as a whole.

Based on the results of the study, conclusions were drawn about the artistic ideas and trends in the composer's choral writing, which were developed in the subsequent choral works of M. Bronner.

Keywords: M. Bronner, modern music, choral music, English poetry, choral concert, choral composition.

Произведения, написанные нашими современниками, не отделены той временной дистанцией, которая важна для их объективного восприятия и оценки. Однако необходимость осмысления явлений современного искусства становится все более явной. Изучение творчества композиторов восьмидесятых годов прошлого столетия, во многом определяющих нынешнюю ситуацию в русской музыкальной культуре, позволяет восполнить пробел в общей картине современного искусства. Музыка второй половины XX века приобретает новые черты: радикальный уход от традиционных стилевых ориентиров отмечается многими исследователями: «Взгляд на мир с высокой моральной и провиденциальной точки зрения – черта новая для многих композиторов "бывшего" государственного устройства. Отойдя от идеологических лозунгов и общественных призывов, они открыто заинтересовались вечными проблемами. Эсхатологическая тематика стала волновать современных творцов, может быть, и не менее, чем в начале века, особенно в других видах искусств (Вл. Соловьев, С. Булгаков, В. Васнецов)» [1, с. 304].

Общественный запрос на сакральность находит свое отражение и в музыке композиторов второй половины XX века, приведем несколько ярких примеров: Реквием из музыки к драме Шиллера «Дон Карлос» для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (1975) Альфреда Шнитке, «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных (1982) Софии Губайдуллиной, «Литургическое песнопение» – камерная кантата № 6 для хора и оркестра на канонические церковнославянские тексты (1982) Юрия Буцко, «Апокалипсис» (1991) и «Литания Девы Марии» для трёх голосов и струнного ансамбля (1999) Владимира Мартынова, «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для баса, тенора, хора и оркестра (1992) Эдисона Денисова, «Русские страсти» Алексея Ларина – произведение, названное композитором ораторией для солистов, хора и ударных на евангельские православные канонические и народные тексты (1993), «Еврейский реквием» (1992) Михаила Броннера. Безусловно, приверженность религиозному началу в искусстве XX века не является характерной чертой лишь конца века. Опираясь на духовную музыку композиторов предшественников (таких, как П. Чайковский, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, С. Танеев) религиозность их последователей приобретает новые формы и черты сакральности, претворяет и переосмысливает уже знакомые нам канонические жанры, а также синтезирует новые. Таким образом рождается явление, которое в современном музыкознании называют *nova musica sacra* (термин Н.С. Гуляницкой).

Кроме того, изучая музыку отечественных композиторов XX века нельзя не отметить её фольклорного начала, не только как базы для цитирования, – прием,

известный нам благодаря наследию упомянутых ранее композиторов, но и в отношении преемственности композиторов современности к фольклору, как к художественному истоку стилевого новаторства. Тенденции фольклоризации музыки отечественных композиторов в 60-е годы прошлого века по мере развития привели к практике широкого использования фольклорных и околофольклорных материалов в музыке композиторов постсоветского времени: «Сегодня сохраняется стойкий интерес композиторов к региональным, областным и фольклорным стилям, доселе не освоенным профессиональной музыкой (В. Кикта, В. Беляев, Вл. Агафонников, В. Калистратов). Продолжают расширяться историко-временные рамки базы фольклорных заимствований. Композиторы обращаются к архаическим обрядовым жанрам, связанным с календарно-годовым циклом (А. Киселев), [...] Активно осваиваются авторами пласты городского фольклора и музыки городского быта (А. Ларин, В. Калистратов, В. Беляев), жанры цыганского фольклора (Р. Щедрин, А. Ларин)» [2, с. 8]. Композиторский интерес прослеживается во всех жанрах: от детского игрового до религиозного фольклора, на который необходимо обратить особое внимание в контексте данной работы, как на одну из наиболее значимых тенденций современного композиторского фольклоризма, охарактеризованным слиянием фольклорного и религиозного в хоровых опусах последних десятилетий XX века.

Переходя к проблематике данной работы приведем несколько примеров сочинений Михаила Броннера, имеющих своей идеей явно духовное наклонение: «Псалтырь» для детского хора *a cappella* (1991), «Еврейский рекем» для четырех солистов, смешанного хора, детского хора и симфонического оркестра (1992), «Stabat mater» для детского хора, голоса и камерного оркестра (1993), «Dona nobis pacem» для смешанного хора и органа (1995), «Из книги пророка Исаии» для детского хора и фортепиано в четыре руки (1998), «Молитва святого Франциска Ассизского» (Памяти матери) для смешанного хора *a cappella* (2004), «Крестовый поход детей» для детского хора, органа и камерного оркестра (2009), «Весенняя месса» для смешанного хора и камерного оркестра (2021), «Дети пишут богу» для детского хора и камерного оркестра (2021). Отметим стойкий интерес и приверженность композитора к религиозной тематике, которая прослеживается так же и во многих сочинениях «светского» характера. Важной является проблема истоков композиторского интереса к сакральным темам, и ввиду всё же хоровой направленности научных интересов автора данной работы, обратимся к первому хоровому сочинению крупной формы композитора.

Интерес Михаила Броннера к хоровой музыке проявился еще во время его обучения в Московской консерватории, которую он окончил в 1977 году по классу В.Я. Шебалина. Хоровая музыка, по словам Броннера, «открылась» ему вместе с творчеством эстонского композитора Вельо Тормиса (1930-2017) – выдающегося мастера хорового искусства XX века. С его сочинениями Броннера познакомил Ю.А. Фортунатов (1911-1998) – крупный деятель музыкального искусства, лекции которого по истории оркестровых стилей оказали существенное влияние не только на Броннера, но и на становление многих поколений молодых музыкантов. В том числе, и на творчество В. Тормиса, который учился в Московской консерватории в начале 1950-х годов и посвятил своему учителю хоровой цикл «Осенние пейзажи» (1964).

Как вспоминает М. Броннер, именно благодаря талантливой и своеобразной хоровой музыке Тормиса, с ее сложной жанровой основой и приемами театрализации, он ощутил желание и потребность обратиться к хоровой партитуре: «Жада работы в хоровом жанре была как “болезнь”, как лихорадка»<sup>13</sup>. Тогда же, обучаясь в консерватории, он написал несколько хоровых сочинений, в числе которых были месса, хоры на стихи Алексея

<sup>13</sup> Из беседы автора с М. Броннером в ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова.

Кольцова. Однако, особенно важным и интересным, по словам композитора, оказался для него опыт работы над хоровым концертом «Вересковый мед», премьера которого в начале 1980-х годов принесла ему большой успех<sup>14</sup>. Хотя композитор скромно оценивает эту работу в хоровой сфере, подчеркивая, что произведение так и не стало репертуарным, все же нельзя не отметить главное: уже в первой крупной хоровой партитуре Броннера, представленной на большом музыкальном форуме, проявились многие существенные черты его таланта как хорового мастера и музыкального драматурга, использующего все средства для воссоздания ярких, характеристичных образов и донесения смыслового содержания текста. Здесь композитор дифференцирует хоровые партии, включает игровые элементы, подчеркивает метроритмические «перебои», терпкие гармонии, обращается к приемам фольклорной стилизации, при этом хоровая композиция предстает как многосложное и глубокое по замыслу и воплощению произведение.

Название направляет к получившей широкую известность шотландской балладе «Вересковый мед» Роберта Стивенсона (1850-1944)<sup>15</sup> в переводе С. Маршака. Возможно, истоки содержания «Верескового меда» восходят еще к средневековому эпосу «Песнь о Нибелунгах» и имеют своей основой мотив запрета, тему сакральной тайны и сюжет о том, как принимает смерть последний из бургундов – Хаген, но не открывает тайну клада<sup>16</sup>. Шотландская баллада могла иметь своим прообразом и историю малого народа пикты, которые исчезли, будучи ассимилированы скоттами.

В балладе Стивенсона речь идет о тайне изготовления особого медового напитка из вереска, которой обладали пикты. Шотландский король истребил почти всех представителей этого малого народа, остались только двое: отец и сын. Под страхом смерти отец готов открыть тайну, но просит, чтобы воины короля сначала расправились с его сыном, поскольку ему стыдно перед ним за свое предательство. Его просьбу выполняют, сбрасывая юношу с высокой скалы в море. И только после этого отец открыто говорит, что не выдаст тайны и, боясь, что сын не выдержит пыток и все расскажет, предпочел смерть сына предательству.

«Вересковый мед» – одна из центральных составляющих сюжета произведения. В развернутом тексте баллады важное место занимают диалоги, до конца не раскрывается суть интриги. Да и после трагического завершения остается не проясненным смысл тайны верескового меда, если не понимать, что это – сакральный символ, знак, за которым скрыто многое (один из возможных ассоциативных вариантов - расправа язычников с христианами, которые несли в мир свет истины). И даже возникает намек на евангельский мотив: жестокая расправа со Спасителем, которого Бог послал в мир во имя спасения человечества. Вероятно, поэтому инсказательный текст баллады и обрел известность, в нем чувствовалась духовная сила истины, правды, самого святого, что есть в жизни и за что стоит идти на смерть.

Другой источник сочинения композитора – стихи Уильяма Блейка (1757-1827). Поэтические строки Блейка из первого номера его 19-частной книги «Песни невинности», созданной во второй половине 80-х годов XVIII века и изданной в 1789 году, открывают

<sup>14</sup> Сочинение прозвучало 16 октября 1983 года на Пятом Фестивале советской музыки «Московская осень» в Новом зале Московской консерватории (ныне – Рахманиновский зал) в исполнении Государственного камерного хора Министерства культуры СССР п/у Валерия Полянского.

<sup>15</sup> Баллада была создана в 1880 году, впервые издана в 1890 году («Баллады») и переведена на русский язык в 1935 году Н. Чуковским. Композитор обратился к более позднему и более известному переводу этой баллады С.Я. Маршака (1887 – 1964), первое издание которого датируется 1941 годом.

<sup>16</sup> Напомним, что в последней *авентюре* эпического сказания «Песнь Нибелунгов» говорится о том, что из бургундов остались в живых двое – Хаген и Гунтер. Голову убитого Гунтера показывают Хагену. Понимая, что его ждет такая же смерть, если он не выдаст тайну клада, Хаген открыто говорит о том, что тайна останется с ним.

Хоровой концерт Броннера. Не случайно композитор выбрал именно текст «Вступления». Исследователь творчества Блейка Джозеф Х. Уикстид называет «Вступление» к «Песням невинности» Блейка микрокосмосом всей книги [3].

Действительно, здесь кратко и емко раскрыта главная идея-тема композиции: все, что существует и происходит в мире имеет Божественное начало и Божественное предназначение, как и поэзия, рождаемая из звуков музыки. Иллюстрация самого автора к этому стихотворному тексту обращает к образу Пастыря, который пасет овец, играет на свирели и смотрит на парящего в небе Младенца (явная связь с библейскими образами).

В поэтическом тексте Блейка соединились духовная основа и вечная тема искусства, детского открытия мира и особого предназначения художника. И в дальнейшем, через всю книгу проходят духовные образы (Пастырь добрый, ангелы, Агнец (Христос) и раскрывается тема детства: радостного, или сиротливого, беспечного («Веселая песня») или трудного, обездоленного («Черный мальчик», «Маленький трубочист»). Как будто единым взором автор охватывает разные картины жизни и везде замечает присутствие Бога и святых ангелов: «Предстал Господь, сияя!» («Обретенный сон»), «Взгляни на Солнце – то Господь сияет!» («Черный мальчик»), «И кружит [...] Кроткий ангел на крылах» («Колыбельная»), «Ангел явился надо мной» («Сон»).

Вряд ли композитор изначально думал о создании хорового концерта, близкого к духовному жанру. Но все же важно, что с самого начала произведения открывалась одна из вечных тем искусства, связанная с Божественным присутствием и особым предназначением музыки. Броннер выходит к религиозной теме, которая с течением времени станет сверхтемой его зрелого творчества (упомянутые ранее сочинения «Еврейский реквием», «Stabat mater», «Псалтырь», «Dona nobis pacem», «Из книги пророка Исаии» и другие).

Вернемся к стихам Блейка. Обращение композитора к переводу Маршака связано с детскими воспоминаниями Броннера об этом произведении (издание 1965 года)<sup>17</sup>. Текст Блейка в данном переводе, однако, не совсем точно передает смысл оригинала. Прежде всего, Маршак добавил целую строфу, чтобы наиболее точно раскрыть содержание, но при этом не избежал добавлений от себя: «Я увидел колыбель» — «колыбель» появилась для рифмы, в данном случае необязательной; «Молвил мальчик и пони / Белокурой головой» (цвет волос младенца у Блейка не упомянут, а «поникнуть головой» — это не совсем то, что у Блейка «плакать»); «Я перо из тростника / В то же утро смастерил» («в то же утро» — добавлено Маршаком) и т. д.

В центре Хорового концерта, в его третьей части, композитор использовал одиннадцатую песнь из той же книги Блейка – «Колыбельную»<sup>18</sup>. Здесь вновь возникает «двойное» прочтение сюжета: за бытовой сценкой (мать сидит у колыбели младенца) открывается Образ Младенца-Христа и Богородицы. Радость и печаль словно бы составляют неразделимое целое из этой поэтической картины.

В основе заключительного номера Хорового концерта – известная «Баллада о королевском бутерброде» Алана Александра Милна (1882-1956), автора знаменитой сказки о Винни-Пухе. Финал – ожидаемый, яркий, и абсолютно неожиданный, поскольку переводит содержание в игровое русло и обращает к сказочному сюжету о королевском

<sup>17</sup> Наиболее известный русский перевод «Песен» принадлежит С.Я. Маршаку и был опубликован впервые под названием «Вступление к песням невинности» в «Северных записках» (1916 год). Позже стихи Блейка переводили Константин Бальмонт (1921 год), Виктор Топоров (1982 год), Сергей Степанов (1993 год).

<sup>18</sup> Широко известен русский перевод колыбельной К.Д. Бальмонта (1867 – 1942), опубликованный в 1921 году, но композитор берет за основу перевод Маршака, впервые опубликованный в 1957 году (в 1969 году, как и многие другие переводы Блейка, он войдет в многотомное собрание сочинений Маршака).

бутерброде, который вызвал переполох, заставив суетиться всех, кроме... коровы, спокойно рассуждающей о мармеладе.

Смешная, нелепая ситуация здесь как отображение своеобразного «королевства кривых зеркал», где все, кроме коровы, занимаются тем, что требует для себя король. Интересно, что это сказка названа Милном балладой, что еще более подчеркивает абсурдность всего происходящего этой «веселой драмы».

Обратившись к жанру хорового концерта, Броннер проводит большой монтаж не связанных между собой на первый взгляд литературных источников и выдерживает музыкальную структуру концерта: четыре части композиции соотносятся между собой как пролог, основная драматическая часть, лирическая медленная и искрометный финал.

При этом необходимо отметить явную *нарративность жанра* (термин Н.С. Гуляницкой), она сочетается здесь и с другими соподчинёнными признаками и имеет несколько «повествовательных уровней». Так, на всем протяжении Концерта рельефно выделены образы детства, а в финале они подчеркнуты введением сказочных образов. Каждая из частей имеет свой жанровый облик, в том числе: драматической баллады (2 часть), лирической колыбельной (3 часть), музыкальной сказки со счастливым концом (финал). Показательно, что в первой части композиции объединены черты разных жанров – песни, сказки, притчи, колыбельной.

Поскольку в поэтических текстах преобладают диалогические формы, то и весь музыкальный сюжет преимущественно предстает в виде диалогических структур. Соответственно, композитор обращается к приемам разделения хоровых партий на ведущие и фоновые, причем их закрепленность весьма условна, главное – это живое участие хоровых групп в воплощении образного мира сочинения.

В прочтении композитора поэтического текста «Вступления» каждой хоровой партии отведена своя роль: реплики Младенца, Ангела, Духа поэзии поручены альтам («прямая речь»). Изменчивым и подвижным интонационным рисунком и остинатным ритмом в партии сопрано словно воссоздается в виде «звукового рисунка» облако-колыбель с Божественным Младенцем. Басы представляют Пастыря, поэта и собственно нарратора. Теноровая партия – остинатная гармоническая поддержка – дополняет звуковую картину, на которой яркими красками расцвечены запечатленные образы. Собственно, музыкальное интонирование задано самим текстом «Вступления»: в нем множество ассонансов, которые провоцируют исполнение «нараспев», здесь и внутренние рифмы (четырёхстопный хорей), и полурифмы интонационно выразительны, музыкальны.

В «Шотландской балладе» повествование преобразовано в драматизированный рассказ, воссоздающий действие. Сцена концентрирует в себе композиторскую идею своего рода *балладности* концерта, в его основе идея функциональной переменности голосов фактуры, то, о чем в свое время размышлял А. Шнитке: «Функциональная переменность голосов – явление принципиально антинормативное <...>. При функциональной переменности один реальный голос может последовательно выполнять функции нескольких голосов. <...> Реальное двухголосие может вместить большое количество иллюзорных голосов, представленных краткими отрезками» [4, с. 92]. Раскрытие сюжета достигается благодаря характерности образов, фактурной звукописи и пластичности музыкального материала. Ритмоинтонационные фразы запева альтов («Из вереска напитков...») сразу отсылает к идее стилизации шотландского фольклора, исполнители словно воспроизводят разговорную речь, что подчеркнуто учащенной сменой метрических координат. Моторное начало представляет собой последовательность коротких упругих фраз, обыгрывающих движение (5/8, 4/8, 3/8). В дальнейшем музыкальный материал запева получает развитие в многосложной фактуре, насыщенной



звукоизобразительными элементами баллады, в которых акцентированы свойственные шотландской музыке синкопированные обороты.

Финал предстает в виде развернутой театрализованной сцены, в которой хор разделен на два состава. Первый выступает в роли «рассказчика» и представляет солистов – действующих лиц: Короля, Королевы, Молочницы и... Коровы! Выразительны и характеристичны реплики сказочных персонажей, у каждого из которых свой круг ритмоинтонаций. Через реплики персонажей постепенно раскрывается содержание хорового действия. Помимо остро выразительных музыкально-речевых интонаций композитор достигает высокой степени достоверности, провоцируя исполнителей максимально использовать возможности звукоподражания (членение слов вздохами, шмыганьем носом<sup>19</sup> и тому подобное). Важным качеством этой хоровой сцены является ее невероятная свобода, импровизационность (при точной и четкой организации музыкального материала), чему способствуют ритмические перебои, контрастные динамические переключения, гибкая смена темпа, хоровые диссонантные «пятна», использование разнообразных артикуляционных штрихов. Второй хор наделен оркестровой функцией сопровождения и в первоначальном видении композитора должен был сидеть (!). Этот «режиссерский» замысел автора остался нереализованным, поскольку был и непривычен, и неприемлем в то время.

Безусловно, композитор принципиально по-новому использовал арсенал хоровых средств, предвосхищая открытия хоровой музыки в конце XX – начале XXI века. Говоря словами Т. Левой, «здесь сказался общий дух обновления <...> Эпоха “оттепели” была эпохой смелых исканий и освоения новейших языковых систем» [5, с. 330]. Новые художественные идеи, раскрытые М. Броннером, отвечали игровой основе сюжета, а «игре сопутствует изобретательство и дух эксперимента» [5, с. 330]. Музыкально-театральная хоровая картина написана с неподдельным юмором и даже озорством.

Соединив серьезную духовную тему и почти детский игровой спектакль в хоровом концерте «Вересковый мед», композитор создал яркое и оригинальное сочинение, в котором намечено многое из того, что станет характерным для его дальнейшего творчества. Это касается и хоровой музыки, и жанра детской хоровой оперы, и в целом, стремления мастера к воплощению вечных образов, как сверхзначимых и как сугубо современных, при этом всегда выразительных и характеристичных. Безусловно «Вересковый мёд» представляет собой специфическое композиторское жанрообразование, отражающее сугубо индивидуальный подход композитора, в котором находится место и общим тенденциям времени, так в Концерте сплетаются повествовательность нарративного жанра и идеи расширения музыкального пространства. Таким образом, мы выявили основу художественного интереса и тенденций композиторского письма Михаила Броннера, которые в дальнейшем реализуются во многих сочинениях, не только очевидно направленных на идеи духовного и сакрального, упомянутых ранее, но и в таких, казалось бы, сугубо фольклоризированных сочинениях, как хоровая опера «Долгое возвращение» (2009), концерт для хорового театра с сопровождением инструментального ансамбля «Простодушные песни (2014), «Страсти по Шагалу» для хорового театра (2019) и другие.

Автор выражает признательность композитору М. Броннеру за оказанную помощь при проведении данного исследования, предоставление нотных материалов, отсылку к литературным источникам и проведение интервью.

<sup>19</sup> Ремарки в партитуре.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции : теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
2. Петров, А. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980-2005) : основные тенденции, новые композиторские подходы : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / А. К. Петров ; Академия хорового искусства. – М. , 2007. – 28 с.
3. Wicksteed, Joseph. H. Blake's Innocence and Experience. – London: Dent, 1928.
4. Шнитке, А. Статьи о музыке / А. Шнитке. – М. : «КОМПОЗИТОР», 2004. – 408 с.
5. Левая, Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. – СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2017. – 424 с., ил.
6. Сайт композитора Михаила Броннера. URL: <http://www.bronner.ru/> (дата обращения: 01.03.2023).
7. Броннер М. Монолог свободного художника // Музыкальное обозрение. 2001. № 4 (208). С. 7–8.
8. Власова, М. В. Творчество Михаила Броннера для баяна : дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / М.В. Власова / Российская академия музыки им. Гнесиных. – М., 2013. – 204 с.
9. Кошкарева, Н. В. Современная отечественная хоровая композиция: вопросы теории и исполнения / Н. В. Кошкарева. – М. : ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2012. – 50 с., нот. илл.
10. Кошкарева, Н. В., Красов, В. В. Хоровой театр в современном отечественном музыкальном искусстве: теория и практика: учебное пособие / Н. В. Кошкарева, В. В. Красов. – М. : КОМПОЗИТОР, 2020. – 92 с., илл.

## REFERENCES

1. Gulyanitskaya, N. S. Poetika muzykal'noy kompozitsii : teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka [Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20th Century], N. S. Gulyanitskaya. – Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2002. – 432 p. (In Russ.)
2. Petrov, A. K. Pretvorenje russkogo fol'klora v sovremennoj khorovoy muzyke (1980-2005) : osnovnye tendentsii, novye kompozitorskie podkhody : avtoref. dis. ... kand. isk. : 17.00.02 [The implementation of Russian folklore in modern choral music (1980-2005): main trends, new composer approaches: abstract of dissertation of the candidate of art history : 17.00.02], A.K. Petrov, Akademiya khorovogo iskusstva. – Moscow, 2007. – 28 p. (In Russ.)
3. Wicksteed, Joseph. H. Blake's Innocence and Experience. London, Dent, 1928.
4. Shnitke, A. Stat'i o muzyke [Articles about music], A. Shnitke. – Moscow, KOMPOZITOR Publ., 2004. – 408 p. (In Russ.)
5. Levaya, T. N. Dvadsatyy vek v zerkale russkoy muzyki [The twentieth century in the mirror of Russian music], T. N. Levaya. – St. Petersburg, Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, Izdatel'skiy dom "Galina skripsit" Publ., 2017. – 424 p., il. (In Russ.)

6. Sajt kompozitora Mixaila Bronnera [Website of the Composer Mikhail Bronner]. URL: <http://www.bronner.ru/> (data obrashheniya: 01.03.2023).
7. Bronner, M. Monolog svobodnogo xudozhnika [Monologue of a Free Artist] // Muzykal'noe obozrenie. 2001. № 4 (208). Pp. 7–8. (In Russ.)
8. Vlasova, M. V. Tvorchestvo Mixhaila Bronnera dlya bayana : dis. ... kand. isk. : 17.00.02 [Creativity of Mikhail Bronner for the button accordion : dissertation of the candidate of art history : 17.00.02], M.V. Vlasova, Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh. – Moscow, 2013. – 204 p. (In Russ.)
9. Koshkareva, N. V. Sovremennaya otechestvennaya khorovaya kompozitsiya: voprosy teorii i ispolneniya [Modern domestic choral composition: Theory and performance], N. V. Koshkareva. – Moscow, GMPI imeni M. M. Ippolitova-Ivanova Publ., 2012. – 50 p., not. ill. (In Russ.)
10. Koshkareva, N. V., Krasov, V. V. Khorovoy teatr v sovremennom otechestvennom muzykal'nom iskusstve: teoriya i praktika: uchebnoe posobie [Choral theater in the modern domestic musical art: Theory and Practice: A Training Manual], N. V. Koshkareva, V. V. Krasov. – Moscow, KOMPOZITOR Publ., 2020. – 92 p., ill. (In Russ.)

**Се Цзисянь**

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна»

**Xie Jixian**

postgraduate student

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **КУЛЬТУРНОЕ ВЛИЯНИЕ ЗАПАДА НА КИТАЙ С 1940 ГГ. ПО НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ**

Аннотация. На протяжении своего многовекового развития, как и в настоящее время, у Китая складываются достаточно противоречивые отношения с крупными иностранными державами. Одной из сфер, в которой эти отличия нашли особо яркое проявление, является культурная, поскольку несомненно цивилизационная парадигма востока кардинальным образом отличается по способам мышления, ценностям, кодексам поведения и образу жизни от западной. В данном контексте цель статьи заключается в изучении особенностей культурного влияния Запада на Китай, начиная с середины XX в. и по настоящее время. В процессе исследования влияние западной культуры на Китай рассмотрено в контексте четырех исторических периодов, среди которых выделены следующие: Вторая мировая война и подъем коммунизма, развитие в Китае плановой экономики, политика реформ Дэн Сяопина и современный этап. Полученные результаты позволили сделать вывод, что несмотря на все попытки стать более западными, культура и общество Китая остаются китайскими, опираясь на ценности конфуцианства.

Ключевые слова: культура, запад, Китай, ценности, образование, спорт.

## **CULTURAL INFLUENCE OF THE WEST ON CHINA FROM THE 1940S TO THE PRESENT**

Abstract. Throughout its centuries-long development, as at present, China has developed a rather contradictory relationship with major foreign powers. One of the areas in which these differences are particularly striking is cultural, because undoubtedly the civilizational paradigm of the East differs radically in ways of thinking, values, codes of conduct and way of life from that of the West. In this context, the purpose of this article is to examine the specifics of Western cultural influence on China from the mid-twentieth century to the present. In the course of the study, the influence of Western culture on China is examined in the context of four historical periods, among which the following are highlighted: World War II and the rise of communism, the development of a planned economy in China, Deng Xiaoping's reform policies, and the modern stage. The results allow us to conclude that despite all attempts to become more Western, Chinese culture and society remain Chinese, based on the values of Confucianism.

Keywords: culture, west, China, values, education, sports.

В настоящее время, с развитием информационных технологий, связывающих мир воедино, тенденция культурной глобализации становится непреодолимой. Не подлежит сомнению тот факт, что мировая культура не может развиваться независимо, это в свою очередь формирует ситуацию мультикультурного сосуществования под взаимным влиянием. Общение между различными культурами становится все более частым, а межкультурная коммуникация - веянием времени [1].

В данном контексте особого внимания заслуживает взаимодействие китайской и западной культуры, поскольку за последние несколько десятилетий Китай претерпел огромные экономические, социальные и культурные изменения. КНР всегда был плановой экономикой, где правительство играло большую роль в принятии решений о том, как следует контролировать страну и какое культурное поле наиболее приемлемо для ее граждан. Однако после роста внешней торговли и инвестиций государство открылось для международных людей, компаний и сообществ. С учетом обозначенного, неудивительно, что Китай во многих аспектах сделал поворот к западному образу жизни, западной культуре, что безусловно имеет свои плюсы и минусы, и в тоже время приводит к тому, что культурная среда страны становится более разнообразной [2].

Одним из важных аспектов этих изменений является реабилитация так называемой традиционной китайской культуры. Этот возврат к национальным обычаям и наследию означает радикальный сдвиг от критической оценки китайской культурной парадигмы, которая преобладала на протяжении большей части двадцатого века. После Опиумной войны в XIX веке фундаментальные изменения стали рассматриваться как необходимые для спасения Китая от угрозы, которая исходила от экономически и военно-превосходящих держав. Продвигая тезис о том, что для спасения Китая необходимо отказаться от большей части традиционного культурного наследия, радикальные интеллектуалы начала XX века определили повестку дня для большинства политических и культурных дискуссий вплоть до конца эпохи Мао Цзэдуна. В основе всего этого лежало предположение, что традиционная китайская культура в чем-то существенно отличается от западной и уступает ей. Многие люди в Китае считали отказ от исконных традиций болезненным, но необходимым [3]. Однако, навязанные западные идеалы и ценностные установки оставили неизгладимое впечатление в памяти китайского народа, что привело к движению, когда все, что ассоциировалось с Западом, насильно вычищалось из китайского общества и культуры.

Экономический и политический подъем Китая за последние сорок лет в культурном плане сопровождался обращением к традициям коренных народов как источнику самобытности и национальной гордости. Китай имеет давнюю и богатую культурную традицию, которая является ценной частью культурного наследия всего человечества. Китайская культура насчитывает более 5000 лет, и китайцы разработали свою собственную музыку, музыкальные инструменты, технику живописи, традиционную китайскую медицину, а также способы приготовления пищи и т.д. - совершенно разные и уникальные по сравнению с западной культурой [4].

В связи с этим сегодня культурные различия китайской и западной цивилизации открыты для интерпретации и являются вопросом перспектив, убеждений и ценностей, поскольку не все западные вещи хороши, и не все китайские ценности плохи. В данном контексте понимание особенностей влияния и взаимодействия двух культур является актуальным вопросом в научно-экспертном сообществе, более детальная разработка которого позволит находить и ценить различия между двумя культурами, что очень важно для обеспечения цивилизационного прогресса всего человечества.

Таким образом, вышеприведенные обстоятельства обусловили выбор темы данной статьи, а также predeterminedелили ее концептуальную направленность.

Исследованию различий между китайскими и западными культурными ценностями, а также обоснованию причин интенсивных культурных конфликтов посвящены работы Вороновой Д.В., Касымхана Н., Шумейко А.А., Мусалитиной Е.А., Yijie Tang; Qi, X.; Du, W.; Zhang, J.-s.; Hao, Y.-f.; Chen, X.-y.

Особенности культурных обменов между Западом и Китаем, сферы приложения и развития совместных интересов находят свое отражение в трудах Киселева А.Ф.,

Гирченко Е.А., Huang, L.; Jin, Li; Duan, Shaoming; Edward Ross.

Современная политика формирования и развития культурного пространства Китая, которая отражает стремление Си Цзиньпина принять китайские стандарты в качестве законной альтернативы западным ценностям и институтам, дискусируется в научных кругах такими учеными как Филиндаш Л.В., Васильченко А.В., Козлов Н.И., Fu, Han; Li, Yihan; Lee, Francis L.F.

Высоко оценивая накопленное на сегодняшний день научное наследие, а также наработки отечественных и зарубежных авторов, необходимо отметить, что в изучаемой предметной плоскости существует еще достаточно спорных и не до конца освещенных вопросов, которые требуют отдельного внимания. В частности, в отдельной проработке нуждаются методы, которые будут нацелены не на изменение оригинального образа мышления, поведения и чувств людей, а на уменьшение или устранение неосознанных культурных конфликтов в общении. Также в уточнении и дополнительном обосновании нуждаются преимущества и недостатки вестернизации современного Китая, особенно через призму ценностей развития нового поколения китайцев.

Таким образом, цель статьи заключается в изучении особенностей культурного влияния Запада на Китай, начиная с середины XX века и по настоящее время.

Итак, прежде всего, следует отметить, что за более чем столетие китайская культура вобрала в себя так много элементов из западной культуры, а также изменилась в соответствии со своей внутренней логикой настолько, что достаточно сильно отличается от культуры досовременного Китая. Эти сдвиги и трансформации наглядно доказывают тот факт, что китайская культура не является однородным образованием, которое остается неизменным с самого начала. В культурном отношении китайцы, растущие сегодня, будь то в огромных городах, таких как Пекин и Шанхай, или в маленьких деревнях в сельской местности, очень отличаются от своих предков, живших двести или две тысячи лет назад. Их менталитет сегодня включает в себя представления о поп-музыке, компьютерах, рыночной экономике и т.д. Однако это не делает их менее китайцами, чем их предки [5].

Чтобы проследить влияние западной культуры на культуру Китая, а также понять его связь с западным миром, считаем целесообразным рассмотреть четыре временных периода: Вторая мировая война и подъем коммунизма, развитие в Китае плановой экономики, политика реформ Дэн Сяопина и, наконец, современный Китай.

*Вторая мировая война и подъем коммунизма.* США разработали программу по культурному взаимодействию с Китаем поздней весной 1941 года, когда китайцы, переживающие тяжелые испытания, собирались вступить в пятый год их борьбы против японских захватчиков. Программа была нацелена на то, чтобы помочь Китаю в борьбе с Японией в Азии, благодаря чему США планировали изменить послевоенный мир в соответствии со своими интересами. С 1942 по 1946 год Соединенные Штаты направили в Китай 30 специалистов в области науки, техники, медицины и здравоохранения [6].

Кроме того, отдельный акцент делался на организации радиопрограмм для китайского народа, чтобы воодушевить его на сопротивление Японии и подчеркнуть некоторые аспекты американской жизни, которые могли бы способствовать укреплению его морального духа. Также в Китай отправлялись учебные фильмы, лабораторное оборудование, книги с особым упором на материалы, имеющие ценность в военное время. Цель этих действий было подчеркнуть американскую добрую волю и таким образом способствовать поддержанию морального духа интеллектуальных классов в Китае, чье влияние на участие страны в военных действиях имело огромное значение. В последующие военные годы китайцы научились умело манипулировать помощью США, пустив слух, что, если Америка прекратит поддерживать Китай, правительство будет рассматривать возможность заключения сепаратного мира с Японией.

Все усилия Запада были нацелены на то, чтобы остановить любой ценой распространение коммунизма в Китае. Однако в итоге коммунистическая партия все-таки победила и не рассматривала Америку в качестве союзника из-за, того, что она поддерживала Китайскую националистическую партию во время гражданской войны. Это существенным образом отразилось на отношении китайского правительства к Западу в будущем.

Таким образом, резюмируя итоги данного временного периода следует отметить, что Запад, в силу политических просчетов, потерпел поражение на культурном поле Китая. Это повлекло за собой враждебное отношение к западным идеалам и их лидерам. В подтверждение сказанному можно привести аргумент, что это привело и определенным культурным сдвигам, которые проявились в том, что Мао Цзэдун и коммунистическая партия стремились вернуть «китайские принципы» в общество.

*Развитие в Китае плановой экономики.* В период доминирующего и беспрекословного правления коммунистической партии Китая, которая старалась по принципу и подобию СССР построить плановую экономику Культурная революция была прямым отказом от западных идеалов, направленным на очищение от них всех аспектов жизни общества. В культурном плане Китай вернулся к своим корням практически без влияния Запада. Китайская культура стала всем, что противостояло Западу. Классовые враги и противники революции, которых нужно было нейтрализовать и наказать – все провозглашались пережитками буржуазии и наследниками Запада. Университеты были закрыты, образование заброшено, студенты были отправлены в деревню работать и «учиться у крестьян» [7].

Многие современные исследователи рассматривают данную траекторию культурного развития Китая и особенности его отношений с Западом через призму политики и межгосударственных отношений, а также с точки зрения западного общественного развития, делая при этом некорректные выводы по поводу того, что страна развивалась хаотично, культурные паттерны постоянно менялись, а традиции то и дело утрачивали свою силу.

Однако следует вспомнить тот факт, что Китай руководствуется одним величайшим идеалом: конфуцианством. В конфуцианстве все социальные отношения следуют жесткой иерархии. Семья представляет собой более широкое общество, в семье отец существует как вершина иерархии, а в обществе император стоит на вершине. Императору нужно подчиняться любой ценой, и это убеждение еще больше подкрепляется понятием «мандата небес», который представляет собой веру в то, что императоры назначаются небесами и, следовательно, не могут быть оспорены.

Анализ авторитарного руководства Мао Цзэдуна позволяет идентифицировать параллели с конфуцианской династической структурой досовременного Китая. Правление Мао, по сути, было современным исполнением древних императоров. В связи с этим можно отметить, что выстроенная Мао Цзэдуном плановая коммунистическая экономика, политическая система и в целом культурная сфера являлись продолжением древнего культурного наследия. В любой политической ситуации культура и антропология чрезвычайно важны для рассмотрения, так как они способны формировать психологию населения. Они определяют дух нации, а не только конкретные обстоятельства текущего времени [8].

В связи с этим можно отметить, что этот период развития Китая в культурной плоскости был наиболее лишен влияния Запада. Мао не хотел подражать Западу или Советскому Союзу, скорее он хотел создать общество, которое было бы чисто китайским и уверенно двигался по этому пути.

*Политика реформ Дэн Сяопина.* Для того, чтобы обеспечить экономический рост и

реализовать мощь Китая на международной арене Дэн Сяопин - китайский революционный лидер - в 1978 году запустил свою программу «реформ и открытости», в рамках которой он сделал важный стратегический расчет, а именно: для того, чтобы программа была успешной, она должна была вызвать положительную реакцию со стороны Соединенных Штатов. Данный этап развития характеризуется началом усиления влияния Запада на китайскую культуру.

Первые шаги были сделаны в направлении образовательных обменов, когда китайские студенты при поддержке правительства отправлялись на обучение в США в попытке создать более образованное население для обеспечения роста страны [9]. При этом странами было введено одно важное правило, регулирующее такие обмены, которое заключалось в том, что они должны быть полностью аполитичными: запрещена пропаганда и полемика.

Помимо образовательной сферы Китай стремился приобщиться и получить максимальный эффект от взаимодействия со сферой науки, для чего было создан Комитет по научным связям с КНР, он отвечал за организацию и координацию научно-технических обменов. Также с целью многостороннего взаимодействия начал активную работу Национальный комитет по американо-китайским отношениям, который занимался спортивными и другими видами культурного обмена. Однако несмотря на видимое сближение и расширение контактов партия не ослабляла контроль над влиянием западных ценностей на культурном поле страны, переведя методы прямого надзора в сферу «мягкой силы».

*Современный Китай.* Анализ текущей ситуации цивилизационного развития Китая, несмотря на все изменения, которые произошли за последние годы, возросшую роль страны в глобальном пространстве, позволяет констатировать отдельные элементы и отличительные черты эпохи Мао Цзэдуна.

В частности, рассматривая современную траекторию взаимодействия Китая и США в культурной сфере необходимо акцентировать внимание на следующих ключевых моментах:

1. Нынешняя культурная стратегия развития КНР, продвигаемая Си Цзиньпином, отражает его стремление к тому, чтобы китайские стандарты, ценности и ориентиры были приняты в качестве легитимной альтернативы западным установкам и институтам.
2. Идеологическая кампания, активно реализуемая в стране, которая руководствуется целями сохранить и культивировать китайскую культуру, имеет все признаки антизападной или антиамериканской.

При Си Цзиньпине участились и стали более явными предупреждения китайского правительства о пагубном влиянии «западных ценностей». Бдительность государственных органов по отношению к западному влиянию стала руководящим компонентом его политики в отношении Интернета, традиционных СМИ, культуры и развлечений, университетов, аналитических центров и неправительственных организаций [10].

Китайские власти сегодня ограничивают тип контента, транслируемого в эфире и на веб-сайтах внутри страны, это свидетельствует о том, что цензуре подвергается все большее количество материалов, преследуя цель продвигать китайскую культуру и уменьшать влияние извне. Руководство страны отмечает, что необходимо четко осознавать тот факт, что международные враждебные силы активизируют стратегические попытки вестернизации Китая, а идеологические и культурные области являются центром долгосрочного проникновения.

Несмотря на все схожие черты текущего режима с концепцией, которую развивал Мао Цзэдун, цели современного Китая, которые предусматривают, с одной стороны,



завоевание им статуса мировой державы, а с другой, закрытие собственного культурного поля и ограничение влияния запада, являются взаимоисключающими.

Населения Китая все чаще взаимодействует с остальным миром, особенно с Соединенными Штатами. По данным некоммерческой организации Института международного образования, число китайских студентов, поступивших в колледжи и университеты США в 2019-2020 учебном году, выросло на 36% по сравнению с 2018 гг. Чтобы привлечь внимание своих граждан и тех, кто находится за границей, китайское правительство стремится разрабатывать программы, демонстрирующие собственную культуру. Однако, в тоже время признает, что Китай отстает от США и Европы в успешном экспорте своей культурной продукции.

Таким образом, подводя итоги, отметим, что несмотря на сложную историю взаимодействия китайской цивилизации с западной, периоды сближения и максимального дистанцирования, культура и общество Китая остаются китайскими, опираясь на ценности конфуцианства и «небесный мандат» центрального правителя. Бдительность в отношении западного влияния всегда была одним из компонентов государственной политики в стране.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Хэ Ц. Распространение и развитие китайской и русской культуры в глобальном контексте // Успехи гуманитарных наук. 2022. № 11. С. 29-32.
2. Расшифровка загадки: китайская культура, семейные передачи и споры в западных судах // Международный журнал права, политики. 2022. № 1; С. 15-20.
3. Гэн Б. Конфуцианство и межкультурная интеграция в контексте глобализации // Человек и культура. 2020. № 5. С. 36-44.
4. Дуань, Шаомин. Мост между китайской культурой и западным сознанием // Журнал Юнга: культура и психика. 2022. Том 16: Номер 2. С. 120-126
5. Китайские приобретения в развитых странах: операционные проблемы и возможности / Алессандра Векки, редактор. Швейцария: Springer, 2019. 287 с.
6. Сюн Ц., Макарова Т.Л. Исследование образа китайского современного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021. № 2-2. С. 329-337.
7. Цзяли Ю. Традиционная культура Китая: генезис и особенности формирования // Культура и цивилизация. 2021. Т. 11. № 6-1. С. 194-201.
8. Сравнительное изучение китайской и западной культур на фоне межкультурной коммуникации / Жэнь Юнцзинь, Хэ Читао чжу, Пекин: Чжунго да ди чу бань шэ, 2019. 210 с.
9. Лицом к лицу с китайской и западной культурами / Ицзе Тан, Лондон: Routledge, 2022. 254 с.
10. Лю, Ци Метафоры о взаимоотношениях китайской и западной культур в речах Мао // Критические исследования дискурса, 2021. № 2. С. 207-225.

## **REFERENCES**

1. Hje C. Rasprostranenie i razvitie kitajskoj i russkoj kul'tury v global'nom kontekste // Uspеhi gumanitarnyh nauk. 2022. № 11. Pp. 29-32.
2. Rasshifrovka zagadki: kitajskaja kul'tura, semejnye peredachi i spory v zapadnyh sudah // Mezhdunarodnyj zhurnal prava, politiki. 2022. № 1; Pp. 15-20.
3. Gjen B. Konfucianstvo i mezhkul'turnaja integracija v kontekste globalizacii // Chelovek i kul'tura. 2020. № 5. Pp. 36-44.

4. Duan', Shaomin. Most mezhdru kitajskoj kul'turoj i zapadnym soznaniem // Zhurnal Junga: kul'tura i psihika. 2022. Tom 16: Nomer 2. Pp. 120-126
5. Kitajskie priobretenija v razvityh stranah: operacionnye problemy i vozmozhnosti / Alessandra Vekki, redaktor. Shvejcarija: Springer, 2019. 287 p.
6. Sjun C., Makarova T.L. Issledovanie obraza kitajskogo sovremennogo iskusstva // Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova. 2021. № 2-2. Pp. 329-337.
7. Czjali Ju. Tradicionnaja kul'tura Kitaja: genezis i osobennosti formirovanija // Kul'tura i civilizacija. 2021. T. 11. № 6-1. Pp. 194-201.
8. Sravnitel'noe izuchenie kitajskoj i zapadnoj kul'tur na fone mezhkul'turnoj kommunikacii / Zhjen' Junczin', Hje Chitao chzhu, Pekin: Chzhungo da di chu ban' shje, 2019. 210 p.
9. Licom k licu s kitajskoj i zapadnoj kul'turami / Icze Tan, London: Routledge, 2022. 254 p.
10. Lju, Ci Metafory o vzaimootnoshenijah kitajskoj i zapadnoj kul'tur v rechah Mao // Kriticheskie issledovanija diskursa, 2021. № 2. Pp. 207-225.

**Сун Цун**

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна»

e-mail: sc33202237@yandex.com

**Song Cong**

postgraduate student

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ СТАНЦИЙ КИТАЙСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА НА ПРИМЕРЕ ТРЕХ СТАНЦИЙ «СИЧЖИМЭНЬ», «ЦЗЯНЬГОМЭНЬ» И «ДУНСЫШИТЯО» ПЕКИНСКОГО МЕТРО**

Аннотация. Статья посвящена малоизученной теме: исследованию практик художественного оформления станций китайского метрополитена. В статье определены предпосылки возникновения интереса к включению произведений искусства в декор станций метрополитена в Китае, раскрыты особенности развития и стилистические изменения в их художественном оформлении. Проанализированы декоративные панно, размещенные на станциях «Сичжимэнь», «Цзяньгомэнь» и «Дунсышитяо» Пекинского метро, а также исследованы пути формирования уникального китайского стиля в оформлении станций метрополитена во второй половине XX.

Ключевые слова: синтез искусств, искусство метрополитена, художественное оформление станций метро, дизайн станции метро, метрополитен Китая.

## **"SYNTHESIS OF ARTS IN THE ARTISTIC DESIGN OF THE STATIONS OF THE CHINESE SUBWAY (ON THE EXAMPLE OF THREE STATIONS "XIZHIMEN", "JIANGUOMEN" AND "DONGSISHITIAO" OF THE BEIJING SUBWAY"**

The article is devoted to a little-studied topic: the study of the practices of artistic design of Chinese metro stations. The article defines the prerequisites for the emergence of interest in the inclusion of works of art in the decor of subway stations in China, reveals the features of development and stylistic changes in their artistic design. Decorative panels placed at the stations "Xizhimen", "Jiangomen" and "Dongsishitiao" of the Beijing metro are analyzed, and ways of forming a unique Chinese style in the design of metro stations in the second half of the twentieth century are investigated.

Keywords: synthesis of arts, subway art, subway station decoration, subway station design, Chinese subway stations.

В настоящее время стремительное развитие метрополитена в Китае вызвало большой интерес к китайскому опыту. Художественное оформление современных станций метро нередко представляет собой образец удачного сочетания различных видов искусства. Анализируя эволюцию художественного оформления станций метро в Китае, можно выделить характерные черты, которые проявились уже на раннем этапе: сочетание традиций и современности, художественности и практичности. Представляется научнозначимым проанализировать особенности художественного оформления станций

китайского метрополитена. Для достижения поставленной цели необходимо проследить предысторию эпохи, которая повлияла на использование первых произведений искусства и декоративного оформления на станциях китайского метро, определить наиболее значительные по своим художественным характеристикам станции метрополитена Пекина второй половины XX века, а также выявить стилистические изменения, произошедшие в художественном оформлении станций метрополитена Пекина во второй половине XX века.

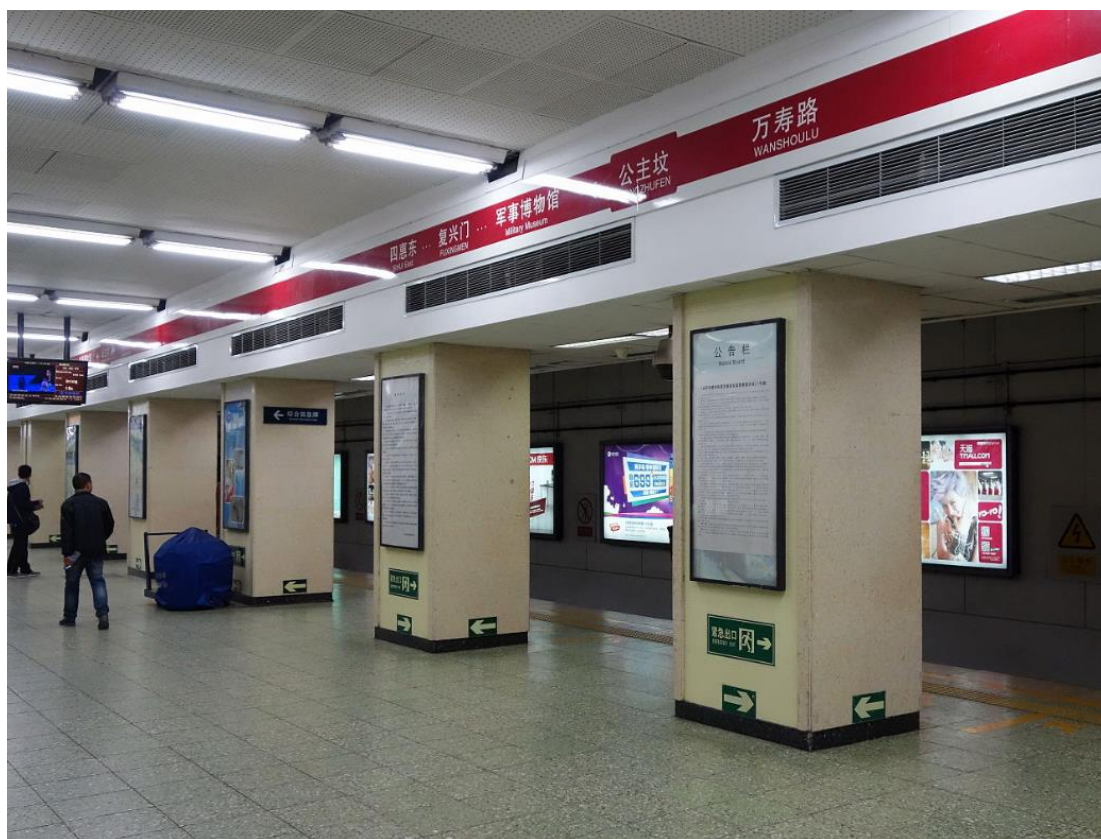
Несмотря на то, что эта тема имеет большую научную значимость и вызывает интерес у исследователей, многие аспекты данного вопроса еще недостаточно раскрыты. Среди наиболее значимых трудов можно отметить работы Д. Н. Шулешко по исследованию лондонского метро, где анализируются произведения Эдуардо Паолоцци в пространстве Тоттенхэм Корт Роуд [1,с.25], статьи А.Р. Медведевой [2,с.10], С. Е. Смирновой [3,с.13] и др. Однако почти нет исследований на русском языке, касающихся художественного оформления метро в Китае.

Строительство метро в Китае началось довольно поздно по сравнению с другими странами и развивалось медленно. Первая линия Пекинского метрополитена, состоящая из десяти станций, была построена в период с 1965 по 1969 годы. Построена она была в соответствии с указаниями руководителя центрального правительства Дэн Сяопина, который дал указания по дизайну и отделке станций метрополитена: они должны были быть простыми и прочными по конструкции, а потому стиль оформления был унифицированным. Для отделки станций использовали мрамор, керамическую плитку, керамогранит, что, тем не менее, способствовало созданию единого стиля.

Например, станция «Гунчжу фэнь» (Ил.1) первой линии пекинского метро представляет собой колонную станцию мелкого заложения с прямоугольной каркасной конструкцией. Прямоугольная рамная конструкция относительно невысокая. Пол станции выполнен из светло-зеленых плит керамогранита. Квадратные столбы в сочетании с прямоугольными светильниками создают впечатление простоты и лаконичности дизайна интерьера.

На протяжении долгого времени китайский метрополитен воспринимался лишь как транспортное средство, художественно-образная составляющая очень мало учитывалась, а соответствующая литература впервые появилась лишь в 2007 году. Сун Сивэй и Цао Цюнь провели исследование о том, как произведения искусства были интегрированы в структуру станции метро, проанализировали роль публичного искусства на станциях метро и выдвинули концепцию «пространственных искусств и художественных пространств» [4,с.53]. В 2018 году Сунь Цзин предложил модель «интеграции пространственных искусств» для станций метро, он выступал за то, чтобы утилитарная функция метро сочеталась с художественными задачами [5,с.22]. Исследователь Цю Яньмэй предлагает стратегии по расширению использования новых технологий, введения инновационных форм искусства, повышения художественной выразительности и стремление к созданию ансамбля [6,с.93]. В 2015 году исследователь У Динной проследил процесс развития искусства на станциях пекинского метрополитена [7,с.2]. Теме художественного оформления метро уделяется все больше и больше внимания, и исследования в этой области становятся все более глубокими, что еще раз подтверждает актуальность исследования.

В работе были использованы историко-культурный метод и формально-стилистический для анализа художественных особенностей оформления станций метрополитена.



Ил.1. Станция «Гунчжу фэнь» в пекинском метрополитене 1971 г.

Большое значение для данного исследования играет понятие «Синтеза искусств». Согласно определению А. Макарова, которое дано в Советской энциклопедии [8], «синтез искусств» – это органичное сочетание различных искусств или видов искусства, которое образует художественное целое, и которое формирует материальную и духовную среду человеческого существования, а это означает, что создание совершенно нового художественного явления нельзя свести к сумме его компонентов.

В Китае под синтезом искусств в оформлении станций метро понимается сочетание различных художественных элементов с архитектурным пространством, когда различные виды изобразительного искусства в сочетании друг с другом способствуют усилению художественного воздействия архитектурного пространства и созданию комфортной для человека среды.

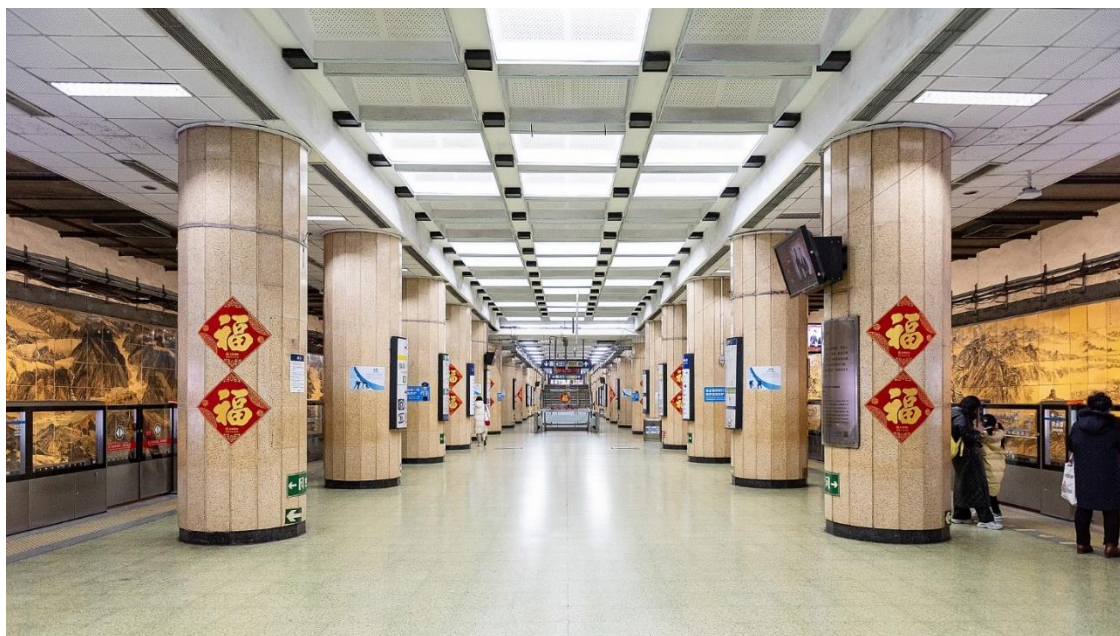
Строительство метро в Китае началось довольно поздно, при проектировании первых станций учитывался опыт Советского Союза. Важность художественной составляющей в оформлении станций метро не была сразу воспринята в Китае. Лишь в 1984 году были четко сформулированы пожелания для архитекторов и художников в отношении метро. Занимавший в то время пост секретаря секретариата ЦК КПК Ху Цили в процессе инспекции Пекинского метрополитена дал указание: «Сделав несколько фресок и скульптур на станциях метро, художник может подписать свои работы. Что касается освещения станций: оно монотонно и однообразно, необходимо принять во внимание, чтобы освещение заиграла новыми красками» [7, с.2]. В соответствии с данным указанием на трех станциях в главном городском районе Пекина – «Сичжимэнь», «Цзяньгомэнь» и «Дунсышитяо» – были установлены шесть декоративных панно. Выбор подобного оформления метро вместо других видов искусства, таких как скульптура, был обусловлен тем, что установленное в 1979 году монументальное панно Чжан Дина «Начжа покоряет морского дракона» в Пекинском международном аэропорту Шоуду, получило

восторженные отзывы и стали важным событием в истории искусства Китая [7,с.3]. Впоследствии именно Чжан Дин стал одним из авторов первых декоративных панно для станций пекинского метро, которые были установлены после личной проверки Дэн Сяопином, президентом страны, что было чрезвычайно важным и значимым.

В этот сложный переходный период официальным требованиям к строительству станций метро было «удобство, экономичность и эстетика» [9,с190], причем «экономичность» ставилась в приоритет эстетике. В то время считалось, что чрезмерный дизайн, «украшательство» при строительстве представлял собой пустую трату денег.

Политика реформ и открытости, проводимая в 1978 году породило в Китае новое культурное движение, где переосмысление традиции и непротивопоставление себя Западу стали основными сюжетами. «Раскрепощать сознание» и «процветать в созидании» стали самыми востребованными лозунгами в культурных и художественных кругах нового периода [10,с.109]. В результате появились самые разнообразные темы в творчестве художников: китайская мифология, древние научные и технологические изобретения, река Янцзы, Великая стена и т.д. Декоративное панно «Великая стена Яньшань» на станции «Сичжимэнь» является частью этого движения.

Основными цветами станции «Сичжимэнь» (ИЛ.2), которая представляет собой прямоугольную колонную станцию мелкого заложения, выступают природные оттенки, колонны облицованы светло-коричневым мрамором, что создает ощущение уюта и тепла. Общее цветовое решение станции перекликается с теплой колористической гаммой декоративного панно. В качестве цвета пола для станции «Сичжимэнь» был выбран светлый зеленовато-голубой гранит, который передаёт ощущение уюта и комфорта. Яркие лампы, освещающие белый потолок, устраняют ощущение клаустрофобии.



Ил.2. Станция «Сичжимэнь» в пекинском метрополитене 1984 г.

Декоративное панно, установленное на станции, выполнено из современных материалов: была специально подобрана плотная и прочная сюаньчэнская бумага «Коре» для основы, залитая затем эпоксидной смолой; тема панно – изображение Яньшаня, части Великой китайской стены вблизи Пекина. Среди гор слева на одной из вершин изображена Великая Китайская стена, а посередине — сельскохозяйственные уголья, деревни, дома и другие сцены, скрытые в горах (ИЛ.3). Плодородные сельскохозяйственные уголья и

процветающие деревни на картине создают образ счастливого труда в гармонии с природой. Но в композицию также включены и образы современности, показывающие технологическое и индустриальное развитие современного Китая.

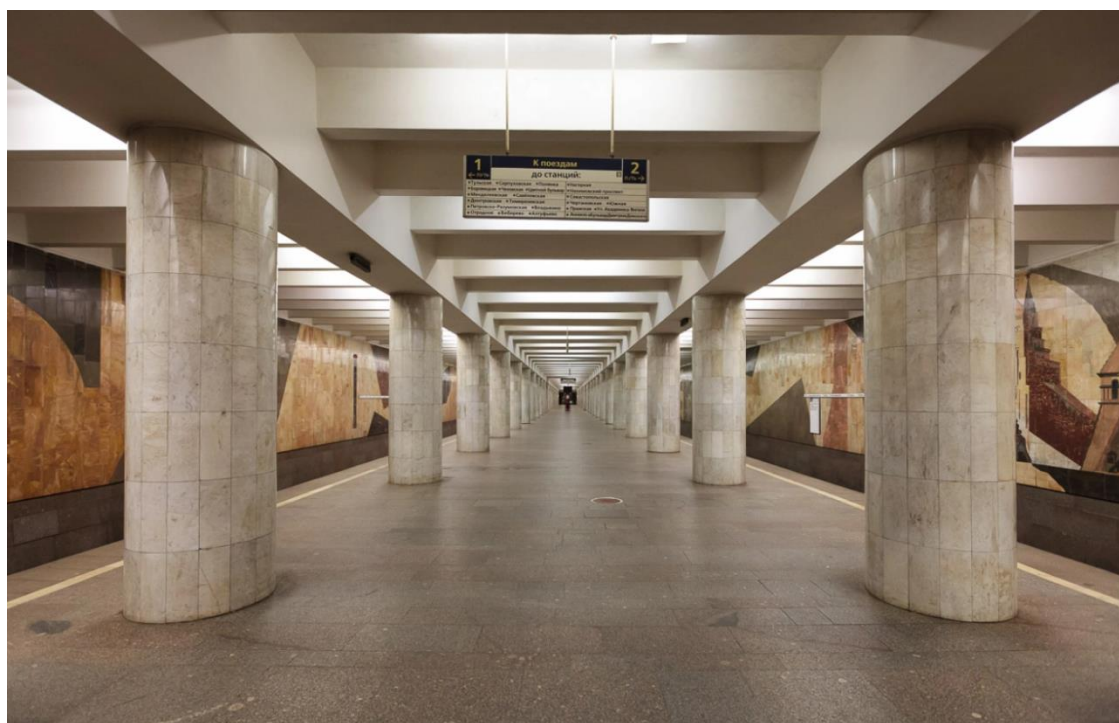


Ил.3. Чжан Дин. «Великая китайская стена Яньшань» Декоративное панно, рисовая бумага, тушь, эпоксидная смола. 300× 7000 см. Станция «Сичжимэнь», Пекин. 1984 г.

Масштаб произведения (композиция была высотой 3 метра и длиной 70 метров) был определенным новаторством для искусства Китая. Композиция выполнена в стиле гохуа, где использовалась техника «Цзяо Мо». В этой технике используется меньше воды, чтобы кисть оставалась сухой, поэтому мазки кажутся более грубыми и сильными. Чжан Дин смело экспериментирует, соединяя традиционные и очень сложные пространственные построения китайской живописи с приемами линейной перспективы, создавая иллюзию уходящей вдаль Великой стены, что, безусловно, так же стало новшеством для китайского искусства. Для установки композиции на путевой стене был специально применен новый метод: картина была разрезана на небольшие квадраты, которые были пронумерованы, затем покрыты эпоксидной смолой и приклеены к декоративной каменной плите. Для проекта были использованы настенные плитки из эпоксидной смолы размером 50 × 50 сантиметров, и в общей сложности было использовано 853 штуки для создания полной картины.

Вся работа обладает особой выразительностью, напоминая о прекрасных реках и горах Китая. Все это не только выражает любовь автора к Родине, но и передает национальный дух Китая, вызывая чувство национальной гордости.

Образы природы Китая, а так же продуманное колористическое решение станции, создают комфортную атмосферу. Удивительно, но эта станция очень похожа на станцию «Нагатинская» (ИЛ.4), примерно тех же лет постройки (1983 год) в Москве. Здесь можно усмотреть продолжение традиций советского метрополитена, где флорентийская мозаика на тему «Древняя история Москвы» (художники Э. А. Жаренова, В. К. Васильцов) удачно вписана в интерьер станции.



Ил.4. Станция «Нагатинская», Московский метрополитен. 1983 г.

Таким образом, мы видим, что комплексный подход к использованию изобразительных средств в оформлении метро советской эпохи все еще оказывал влияние на Китай в 1980-х годах.

Именно в это время возобновилось взаимодействие Китая с западными странами и Россией в области искусства после 30-летней изоляции. В 1982 году была опубликована «История зарубежной архитектуры новой и новейшей эпохи», подготовленная в сотрудничестве несколькими китайскими университетами, которая представила основные зарубежные архитектурные направления [11, с.111]. Этот научный труд помог отказаться от устаревших форм сталинской архитектуры, усвоенной еще в 1950-х годах, найти новые художественные решения и придать станциям метро более современный облик.

Оформление других станций этого периода в Пекине развивают приемы художественного оформления станции «Сичжимэнь». Например, станция «Цзяньгомэнь» 1984 года, решена в светло-зеленых тонах, что создает очень комфортную атмосферу, причем для облицовки были использованы природные материалы: гранит и мрамор. В отличие от станции «Сичжимэнь» округлые ниши потолка с флористическим орнаментом, где размещены люминесцентные лампы, создают иллюзию природного освещения станции. (Ил.5)





Ил.5. Станция «Цзяньгомэнь», Пекин 1984 г.

Здесь также размещено керамическое декоративное панно «Четыре великих изобретения Китая» (Ил.6) художника Янь Дуна, который в то время был преподавателем Центральной академии искусств и ремесел и ассистентом Чжан Дина.



Ил.6. Янь Дуна. «Четыре великих изобретения Китая» Керамическое панно.

Работа посвящена теме четырех великих изобретений древнего Китая. Размеры ее так же грандиозны: 69 метров в длину и 3 метра в высоту. Композиция декоративного панно разделена на четыре части, где каждый сюжет демонстрирует великие достижения древних китайских изобретений, также они несут просветительскую функцию, рассказывая об истории Китая.

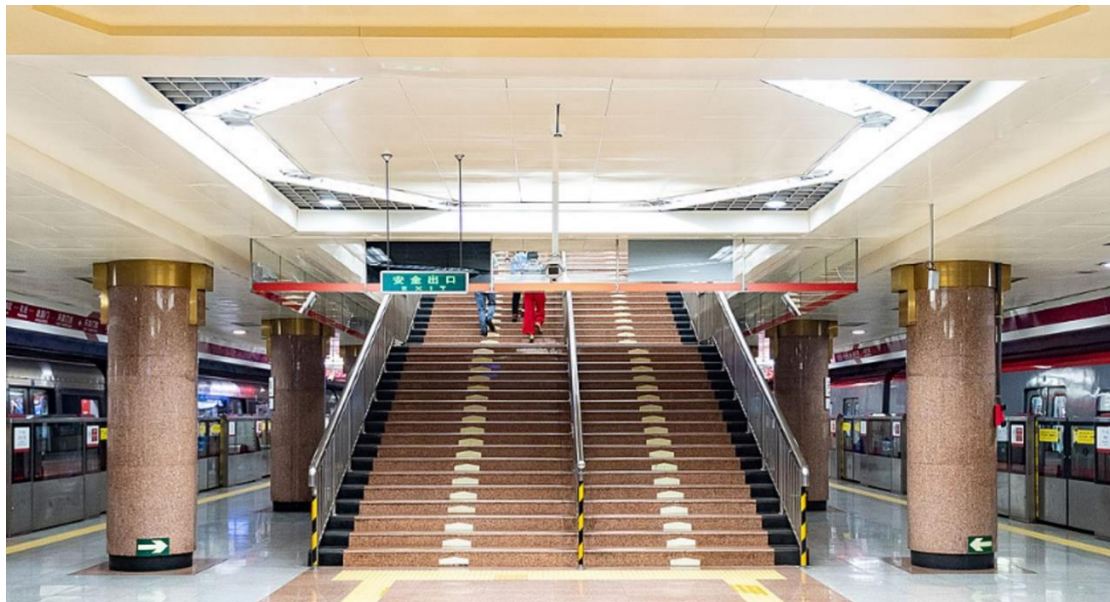
Композиция панно обогащена оттенками, которые больше свойственны колористическим решениям западноевропейской живописи с ее широкой и насыщенной палитрой, но сами изображенные предметы обведены контурами, как в традиционной китайской живописи. Само панно составлено из небольших керамических плиток, обожженных и склеенных вместе. В оформлении и этой станции присутствует соединение традиционных техник живописи и современных технологий.

Специальной подсветки у декоративного панно нет, так же как и нет в оформлении зала других произведений искусства, связанных с темой «Четыре великих изобретения Китая», что не совсем отвечает задачам синтеза искусств.

В отличие от советского метрополитена, где архитектура метро была привязана к истории места, где оно расположено, вестибюли станций Пекинского метро 1980-х годов не отражали связь с историческим местом, что можно назвать их недостатками.

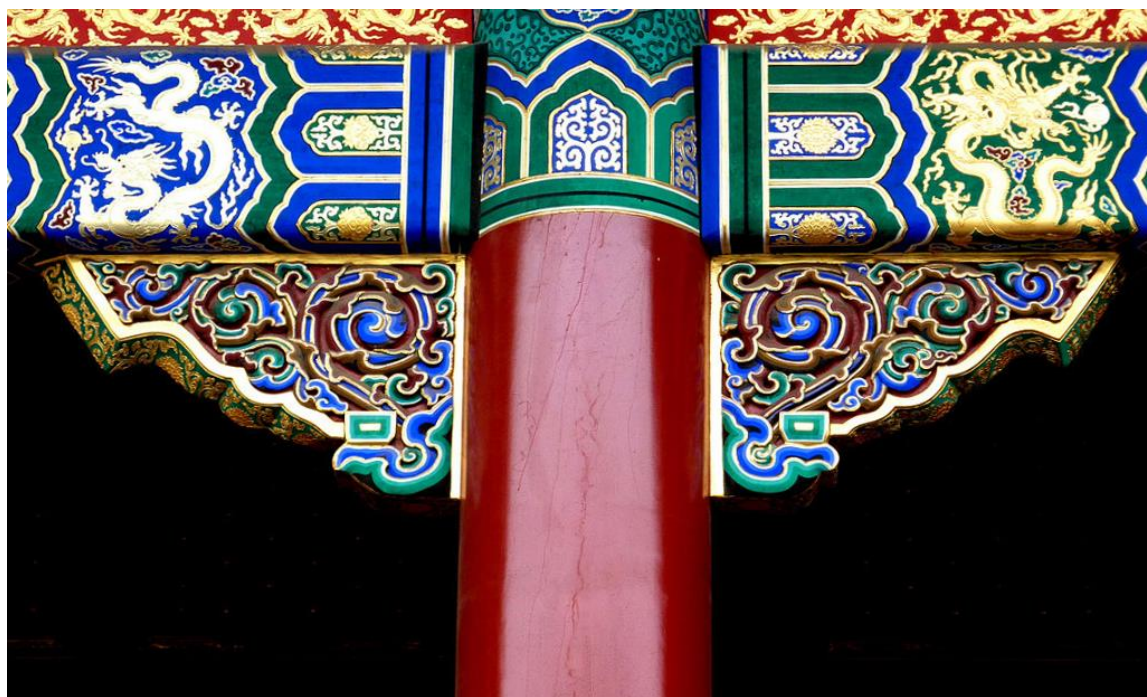
В дальнейшем, месторасположение надземного входа в метро и подземного вестибюля учитывалось при художественном оформлении. Например, станция «Западные врата Тяньаньмэнь» (Ил.7), открывшаяся в 1999 году, воплощает в себе отголосок между

оформлением станции метро и зданиями на земле, станция расположена под землей вдоль Западного проспекта Чанъань, недалеко от Запретного города. Высота помещения составляет 3,2 метра [12,с.22].



Ил.7. Станция «Западные врата Тяньаньмэнь» в пекинском метрополитене 1999 г

Художественное решение станции связано с традиционной китайской архитектурой. Станция относительно светлая, с белоснежными и коричневыми гранитными полами на земле, а столбы платформы круглые, облицованные коричневым мрамором. Над колоннами платформы добавлены золотые старинные украшения, имитирующие китайскую архитектурную составляющую «Чуеди» (Ил.8).



Ил.8. Китайская архитектурная деталь «Чуеди»

Надземный вестибюль решен в исторических формах китайской архитектуры. Хотя это бетонное здание, его форма повторяет балки и колонны старинных построек, даже воспроизведена традиционная черепичная крыша, где создана иллюзия глазированной черепицы (Ил.9).



Ил.9. Надземный вестибюль станция «Западные врата Тяньаньмэнь», Пекин

Формы постройки переключаются с Запретным городом и императорским дворцом. Под карнизами есть украшения в виде ковшеобразных арок. Таким образом, при оформлении станции было учтено и историческое место, где она расположена, ее архитектурные мотивы отсылают к древней культуре Китая.

Эта тенденция художественного оформления оказала глубокое влияние на строительство станций метро в различных городах Китая и в XXI веке.

Первая линия, открытая в 1970-х годах, была совершенно простой и без лишних украшений. К 1980-м годам к оформлению станции были добавлены произведения искусства китайской тематики с целью выразить значимость культуры Китая. В 1990-х годах в отделку станции начали добавлять китайские элементы, такие как купола и глазурированная плитка, чтобы станция метро повторяла архитектурную форму своего местоположения. Таким образом, станции метро стали более самобытными. Это свидетельствует о тенденции к все более и более традиционным, связанным с древней китайской культурой художественным решениям, но выполненным в современных материалах.

Новые архитектурные идеи и творческий подъем в художественной культуре Китая были вызваны политикой реформ и открытости в 1978 году, но многое в оформлении станций метрополитена было так же обусловлено «экономичностью» – официальным стандартом строительства того времени.

Именно решение китайского руководства привело к использованию различных видов искусства в оформлении станций метрополитена. Из всего многообразия видов монументального искусства, ведущим для пекинского метро, в отличие от советского метрополитена, где широко применялась мозаика и скульптура, стало использование в

качестве декора живописных панно. Художественное пекинского метро 1980-х годов играло очень важную воспитательную и просветительскую роль, рассказывая о китайской истории и культуре, а так же благодаря продуманному декору станций был создан особый, ориентированный на комфорт интерьер, что, в свою очередь, стало настоящим подарком в 1984 году к Национальному дню – важному празднику Китайской народной республики.

Уже на ранних этапах строительства архитектурные решения станций метро в Пекине находились под влиянием опыта советского метрополитена: станции были просторными, светлыми и удобными, а использование традиционных китайских художественных приемов и элементов в сочетании с современными технологиями, положили начало формирования уникального китайского стиля оформления станций метро. Современные технологии сочетаются с традиционными темами и художественными приемами изобразительной культуры Китая, раскрывая историю и показывая современную жизнь страны.

Художественное оформление станций метро Китая постоянно меняется и развивается. Если первая линия, открытая в 1970-х годах, была совершенно простой и без лишних украшений, а к 1980-м годам к оформлению станции были добавлены произведения искусства китайской тематики с целью выразить значимость культуры Китая, то в 1990-х годах в продолжение начатой линии добавилось и стремление отразить в архитектуре и дизайне вестибюлей метро исторически сложившийся архитектурных ансамбль места, где расположена станция. Таким образом, станции метро стали более самобытными, что заложило основу для дальнейшего развития художественного оформления метрополитена в Китае.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Шулешко, Д. Н. Опыт сюрреалиста в монументальном искусстве. Работа Эдуардо Паолоцци для лондонского метро / Д. Н. Шулешко // Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 12–13 марта 2021 года / Под редакцией Д.О. Антипиной. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. – С. 217.
2. Медведева, А. Р. Влияние социальных факторов на архитектурные стили Московского метрополитена на примере станций кольцевой линии / А. Р. Медведева // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 4(12). – С. 10.
3. Смирнова, С. Е. Синтез искусств в архитектурном решении станций Фрунзенско-Приморской линии Петербургского метрополитена / С. Е. Смирнова // Архитектон: известия вузов. – 2015. – № 1(49). – С. 13
4. Сун Севэй, Цао Цюнь. Во имя публич-арта — Дизайн интерьера олимпийской ветки метро Пекина и станции метро лин ии экспресса аэропорта.// Национальный художественный музей Китая, 2008. № 08. С.53.
5. Сунь Цзин. Исследование экспрессии пространственных характеристик станции метро на основе географической культуры// Сиань Университет архитектуры, 2018. С.22.
6. Цю Яньмэй, Ян Минган. Исследование дизайна общественных произведений искусства в пространстве городского метро - на примере линии 15 метро Шанхая. //Design, 2021. № 34. С.93.
7. У Динъюй, Су Чен.От пространства художественного оформления к пространству активации искусства — Развитие и эволюция публич-арта пекинского метро за тридцать лет. //Исследование городского железнодорожного транспорта, 2015. №

04(18). С. 2.

8. Синтез искусств / К. А. Макаров // Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М. : Советская энциклопедия, 1969—1978.
9. Хуан Цзяньцзюнь. Говоря о применимых, экономичных и красивых архитектурных принципах. // Частная наука и технологии, 2008. № 04. С.190.
10. Ян Дунцзян. Эволюция стиля современного китайского дизайна интерьера. // Центральная академия изящных искусств, 2006. С. 109.
11. Ян Дунцзян. Эволюция стиля современного китайского дизайна интерьера. // Центральная академия изящных искусств, 2006. С. 111.
12. Сяо Гуанчжи. Сравнение и оптимизация схем проектирования и строительства Западной станции Тяньаньмэнь Пекинского метрополитена. Строительство тоннелей. 1999, №2. С. 22.

## **REFERENCES**

1. Shuleshko, D. N. Opyt sjurrealista v monumental'nom iskusstve. Rabota Jeduardo Paolocci dlja londonskogo metro / D. N. Shuleshko // Aktual'nye problemy monumental'nogo iskusstva: Sbornik nauchnyh trudov po materialam mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Sankt-Peterburg, 12–13 marta 2021 goda / Pod redakciej D.O. Antipinoj. – Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennyh tehnologij i dizajna, 2021. – 217 p.
2. Medvedeva, A. R. Vlijanie social'nyh faktorov na arhitekturnye stili Moskovskogo metropolitena na primere stancij kol'cevoj linii / A. R. Medvedeva // Biznes i dizajn revju. – 2018. – № 4(12). – 10 p.
3. Smirnova, S. E. Sintez iskusstv v arhitekturnom reshenii stancij Frunzensko-Primorskoj linii Peterburgskogo metropolitena / S. E. Smirnova // Arhitekton: izvestija vuzov. – 2015. – № 1(49). – 13 p.
4. Sun Sevzej, Cao Cjun'. Vo imja pablik-arta — Dizajn inter'era olimpijskoj vetki metro Pekina i stancii metro linii jekspressa ajeroporta. // Nacional'nyj hudozhestvennyj muzej Kitaja, 2008. № 08.53 p.
5. Sun' Czin. Issledovanie jekspressii prostranstvennyh harakteristik stancii metro na osnove geograficheskoj kul'tury // Sian' Universitet arhitektury, 2018. 22 p.
6. Cju Jan'mjiej, Jan Mingan. Issledovanie dizajna obshhestvennyh proizvedenij iskusstva v prostranstve gorodskogo metro - na primere linii 15 metro Shanhaja. // Design, 2021. № 34. 93 p.
7. U Din'juj, Su Chen. Ot prostranstva hudozhestvennogo oformlenija k prostranstvu aktivacii iskusstva — Razvitie i jevoljucija pablik-arta pekinskogo metro za tridcat' let. // Issledovanie gorodskogo zheleznodorozhnogo transporta, 2015. № 04(18). 2 p
8. Sintez iskusstv / K. A. Makarov // Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija : [v 30 t.] / gl. red. A. M. Prohorov. — 3-е изд. — М. : Sovetskaja jenciklopedija, 1969—1978.
9. Huan Czjan'czjun'. Govorja o primenimyh, jekonomichnyh i krasivyh arhitekturnyh principah. // Chastnaja nauka i tehnologii, 2008. № 04.190 p.
10. Jan Dunczjan. Jevoljucija stilja sovremennogo kitajskogo dizajna inter'era. // Central'naja akademija izjashhnyh iskusstv, 2006. 109 p.
11. Jan Dunczjan. Jevoljucija stilja sovremennogo kitajskogo dizajna inter'era. // Central'naja akademija izjashhnyh iskusstv, 2006. 111 p.
12. Sjao Guanchzhi. Sravnenie i optimizacija shem proektirovanija i stroitel'stva Zapadnoj stancii Tjan'an'mjen' Pekinskogo metropolitena. Stroitel'stvo tonnelej. 1999, №2.22 p.

**Сюй Вэйцзя**

аспирант

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

e-mail: xuweijia 1400463838@qq.com

**Xu Weijia**

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

## **РАЗМЫШЛЕНИЯ О ВИРТУОЗЕ: ЖАН-БАТИСТ АРБАН**

Аннотация. В статье представлены аналитические заметки о французском музыканте, трубаче-виртуозе Жан-Батисте Арбане – самом выдающемся корнетисте XIX столетия, основателе современной школы игры на трубе и корнете, воспитавшем целую плеяду трубачей. Его фундаментальный труд «Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе» является настольной книгой всех духовиков. Автор разработал специфические приемы исполнения на трубе и корнете для улучшения качества звучания. Арбан создал произведения для трубы, которые отмечены сложнейшими техническими приемами. Его «Венецианский карнавал» стал обязательным произведением в исполнительской карьере трубача и оказал огромное влияние на произведения для трубы последующих композиторов.

Ключевые слова: трубачи, корнет, исполнительское мастерство, «Венецианский карнавал», конкурс, техника игры.

## **REFLECTIONS ON A VIRTUOSO: JEAN-BAPTISTE ARBAN**

Annotation. The article presents analytical notes about the French musician, virtuoso trumpeter Jean-Baptiste Arban, the most outstanding cornetist of the 19th century, the founder of the modern school of playing the trumpet and cornet, who educated a whole galaxy of trumpeters. His fundamental work "The Complete School of Playing the Cornet-a-Piston and Trumpet" is a reference book for all brass players. The author has developed specific techniques for playing the trumpet and cornet to improve the sound quality. Arban created works for the trumpet, which are marked by the most complex technical techniques. His Carnival of Venice became a must-have piece in the trumpeter's performing career and had a profound influence on trumpet works by subsequent composers.

Keywords: trumpeters, cornet, performance skills, «Carnival of Venice», competition, playing technique.

На рубеже XX-XXI столетий отмечается активное внимание ученых, музыкантов, исполнителей, композиторов к духовому инструменту – трубе. Одним из важных факторов, как отмечают исследователи, стал «новый, технически сложный и интересный в художественном плане музыкальный репертуар» [1, с. 59]. На международных конкурсах, а также в учебных заведениях многих стран стали чаще исполняться сочинения для трубы современных европейских, американских и российских композиторов – А. Онеггера, П. Хиндемита, Г. Корчмара, И. Пауэра, Э. Боцца, Р. Щедрина, А. Жоливе, Г. Томази и других. Цель статьи – представить некоторые сведения о жизни и творчестве французского музыканта XIX столетия, который внес огромный вклад в область духового искусства – Жан-Батисте Арбане (1825-1889). В российском музыкознании имеется не так много сведений об известном трубаче, корнетисте, виртуозе, педагоге, композиторе и дирижере.

Арбан родился во Франции (г. Лион) 28 февраля 1825 года. Поступив во Французскую национальную консерваторию в 1841 году, учился у известного трубача, заслуженного профессора Франсиса Доверна (1799–1874). Окончив академию с отличием, музыкант начал заниматься и на корнете. Этот инструмент изобрели всего лишь три десятилетия назад, он был малоизвестным и считался несколько необычным. На корнете Арбан впервые в истории исполнил сложнейшие технические приемы, считавшиеся на мундштучных инструментах неисполнимыми – двойное и тройное стаккато [2, с. 24]. Неся службу в военно-морском оркестре, музыкант начинает осваивать уже третий духовой инструмент – саксгорн.

Несколько лет спустя трубач начинает преподавать в Военной академии при Французской национальной консерватории, где обучает игре на саксофоне студентов военно-музыкальной школы. В то же время он много работает над улучшением качества игры на корнете, уделяя, прежде всего, внимание положению языка и технике губ. Это дало толчок его исследованию «Комплексный метод игры на поршневом корнете и саксофоне», которое он опубликовал в 1864 году. Книга стала предшественницей его фундаментальной работы «Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе», над которой он работал свыше двадцати лет, широко известной под названием «Библия трубы». Акцент в ней сделан на том, что исполнитель должен очень постепенно совершенствовать свое техническое мастерство. В 1869 году усилиями Арбана в музыкальных колледжах Франции был создан класс корнета, и с тех пор в консерватории было факультативное преподавание игры на трубе и корнете.

В 1873 году Арбан приезжает с гастролью в Санкт-Петербург, куда его пригласил император Александр II дирижировать симфоническими концертами в городе Павловске. В 1880 году композитор возвращается в Парижскую консерваторию и остаток своей жизни посвящает музыкальному образованию студентов.

Результатом педагогической и исследовательской работы Арбана, его опыта стало учебное пособие «Школа игры на корнет-а-пистоне и трубе», которое содержит важные методические указания и упражнения на различные виды техники и включает виртуозные этюды. Предложенные в пособии упражнения и рекомендации весьма точные и четкие, направленные на помощь ученику в выработке им необходимых умений и навыков игры на трубе, флюгельгорне, корнете и теноре. Система упражнений основана на постепенном возрастании трудностей, начиная от самых простых, и заканчивая сложнейшими фрагментами. Все примеры лаконичные, очень мелодичные, в конечном итоге, приводящие ученика к свободной технической виртуозности. Арбан считал, что предложенные учащимся упражнения должны быть краткими, посильными и выполняться без труда, легко, иначе занятия приводят к значительным мышечным перегрузкам и усталости. Он важное внимание уделяет технике дыхания, правильной «атаке» аппликатуры и нахождению мундштука в строго определенном положении.

Сам Арбан был блестящим исполнителем, «он достиг высочайшего уровня виртуозности и технически сложные произведения мог демонстрировать на нескольких медных инструментах – трубе, саксгорне и корнете» [3, с. 104]. Его сочинение «Блестящая фантазия», написанное для конкурса Гран-при, проводимом Французской консерваторией ежегодно, также известно под названием «Великолепная фантазия» и «Блестящие вариации». Конкурс имел важное значение для студентов, и произведения, представленные на нем как обязательные должны были соответствовать высокому техническому и художественному уровню. В соответствии с требованиями Арбан стремился создать композиции, которые позволили бы студентам продемонстрировать уровень своего исполнительского мастерства. Он написал несколько конкурсных сочинений и сразу включил их в педагогическую и исполнительскую практику.



Произведения требовали от исполнителей высокой степени владения инструментом, виртуозной техники и яркой музыкальной выразительности.

Большинство конкурсных работ, созданных Арбаном, были основаны на известных оперных ариях и популярной музыки – фантазиях, вариациях, танцах. Композитор написал произведения, в основе которых музыкальные темы из опер «Норма» и «Беатриче ди Тенда» В. Беллини и «Актеон» Д. Обера. «Блестящая фантазия» и «Венецианский карнавал» были также включены в конкурсную программу как обязательные.

«Венецианский карнавал» – одно из самых известных и технически сложных сочинений, написанных Арбаном для трубы. По мнению многих духовиков «вариации должны обязательно входить в репертуар исполнителя-трубача» [4, с. 58]. Произведение обладает технической виртуозностью, яркой выразительностью и уникальным стилем.

В основе «Венецианского карнавала» лежит неаполитанская народная песня «О, мама, мама Кара». На тему данной песни также написал двадцать вариаций Никколо Паганини, чье творчество повлияло на многих музыкантов того времени, которые создали свои собственные вариации на эту народную тему. К обработке этого напева обращались многие европейские и американские композиторы – Ф. Таррега, Д. Стайгерсо, И. Гибсон, Д. Боттезини, Ф. Лист, в том числе Д. Б. Арбан и другие, создавшие вариации для различных инструментов – гитары, эуфониума, тубы, скрипки, корнета. Сочинение имеет следующую структуру: вступление, народная тема, восемь вариаций, заключительная часть. Вариация IV считается самой сложной: в ней много октавных ходов и подпрыгиваний из низкого регистра в верхний, быстрых пробегов по хроматической гамме, мелизмов, вибрато, губных тремоло, двойного и тройного стаккато. Композитор использовал все технические приемы игры на трубе. Музыка звучит легко с юмористическим оттенком. Арбан использовал «Венецианский карнавал» в качестве обязательного произведения на конкурсе, где трубачи могли продемонстрировать виртуозное звучание инструмента и показать свое свободное владение им.

«Блестящая фантазия» для трубы представляет собой вариации, основанные на многочисленных контрастах – штрихов, скачкообразного и плавного движения, крещендо и диминуэндо, легато и стаккато, мелизмов и кантиленой мелодии. В виртуозной каденции, насыщенной мелкими шестнадцатыми длительностями, исполнитель может свободно и широко демонстрировать свои технические данные. У трубача должна быть четкая координация между дыханием и движением пальцев, что является ключом к хорошему исполнению вариаций. Дыхание нужно уметь быстро регулировать в соответствии с изменением тона, а прикосновения пальцев должны соответствовать дыханию и чувству ритма. Тема и вариации звучат в сопровождении оркестра, фортепиано, но партию аккомпанемента часто исполнял оркестр корнетов.

Многие известные на мировой арене трубачи постоянно обращаются к сочинениям Арбана. Например, Сергей Накаряков – музыкант, трубач, победитель международных конкурсов, прославленный превосходной техникой исполнения, известный как «молодой гений трубы», «Паганини трубы» [5, с. 69]. Его игра демонстрирует феноменальные технические возможности духового инструмента, филигранное мастерство, изящность, легкость и аккуратность. Репертуар трубача включает транскрипции виртуозных сочинений, предназначенных для более техничных инструментов – флейты, скрипки, гобоя, флюгельгорна. Музыкант исполняет сложные в техническом отношении произведения – «Рапсодию в стиле блюз» Д. Гершвина, концерты Р. Штрауса, предназначенные для валторны. Интересно отметить, что «Венецианский карнавал» и «Блестящую фантазию» Б. Арбана он исполнил в возрасте двенадцати лет на конкурсе [6, с. 43]. «Карнавал» он играет в высшей степени виртуозно, в невероятно быстром темпе, однако, в пассажах филигранно выигрывает все детали текста. Исполняя это сочинение,

Накаряков представляет свою уникальную техническую оснащенность и тонкость музыкальной обработки. Каждая нота звучит четко и точно независимо от темпа.

Блестяще исполняет сочинения Арбана Эмануэль Рихтер — известный швейцарский трубач, получивший все свои дипломы (преподавательский, оркестровый и концертный) с отличием в Цюрихской консерватории. Музыкант с юных лет неоднократно получал награды на различных конкурсах и выступал в качестве солирующего трубача в ряде ансамблей (Цюрихская опера, Симфонический оркестр Санкт-Галлена). Исполнение Рихтером «Блестящей фантазии» Арбана отличается от манеры игры Накарякова — музыкант играет в более медленном темпе и намного мягче. Исследователи отмечают, что «стаккато исполняются им блестяще, пассажи в каденции звучат с безупречным совершенством» [7, с. 11]. Повторения фрагментов текста каждый раз звучат по-разному: первоначально — плавно и естественно, в дальнейшем — с добавлением мелизмов. Интерпретация Рихтера отличается яркостью и блеском, что полностью соответствует названию — «Блестящая фантазия».

Кристофер Мартин — один из лучших трубачей Северной Америки, известный как «редкий трубач с безупречным тембром и певческим качеством» [8, с. 75]. В начале своей музыкальной карьеры он был заместителем главного трубача Филадельфийского симфонического оркестра, а затем главным трубачом симфонического оркестра Атланты, Чикагского симфонического оркестра и Нью-Йоркского филармонического оркестра. На протяжении двадцати лет музыкант солировал с крупнейшими оркестрами мира. Выступления Мартина потрясают тембром звучания трубы. «Блестящие вариации» он часто играет под аккомпанемент органа, что придает исполнению торжественное звучание. Скорость исполнения музыки строго соответствуют ремаркам и указаниям композитора. По сравнению с отмеченными выше трубачами, он не увеличивает темп в триолях и шестнадцатых, добавляет крещендо, тоническое же трезвучие берет на октаву выше. Тембр трубы у Мартина необычайно проникновенный и захватывающий, и исследователи пишут, что «к такому тембру должны стремиться все трубачи» [9, с. 109].

Как отмечалось, Арбан написал вариации на тему каватины Нормы из оперы «Норма» В. Беллини. Сочинение состоит из пяти вариаций. Партия Нормы, звучащая в исполнении трубы, высокий и звонкий тембр инструмента как нельзя глубже передают душевное состояние Нормы. Арбан, создавая произведение, стремился в полной мере продемонстрировать многочисленные приемы игры на трубных инструментах, и вариации на тему «Нормы» вызвали огромную сенсацию в мире трубачей после своего создания [10, с. 37]. Оказалось, что этот инструмент может исполнять не только фанфары, сигналы и темы активно-пронзительного характера, но и лирически напевные проникновенные мелодии. Вариации имеют высокий статус в области духового исполнительства, и с момента их публикации большинство музыкантов стремились сыграть это произведение на трубе. В настоящее время существует множество интерпретаций, и разные исполнители по-разному понимают и исполняют произведение. Арбан почти точно цитирует тему, звучащую в тональности *F-dur*, не внося больших изменений. Центром виртуозного мастерства является вторая вариация, предназначенная главным образом для того, чтобы продемонстрировать исключительное мастерство игры на трубе.

Одним из самых важных достижений Арбана было использование корнета в качестве сольного инструмента. С окончанием эры труб натуральных, хроматическая труба была включена в состав оркестровых инструментов. Стремление и потребность музыкантов в диатонических трубах привели к тому, что в период с 1820 по 1840 годов была популярна труба, сконструированная австрийским трубачем А. Вайдингером. Это позволило извлекать хроматические звуки, что в более ранние годы при бытовании натуральных труб было невозможно. Изобретатели и производители инструментов

создали девять труб с различными системами клавиш. Многие профессиональные музыканты относились к новым изобретениям с подозрением, даже враждебно. Но есть и совершенно противоположное отношение, особенно среди музыкантов симфонического оркестра.

Ф. Доверни, наставник Арбана по игре на трубе в Парижской консерватории, был одним из первых, кто начал использовать клавишную трубу. Арбан обучаясь игре на трубе у Доверни и находясь под влиянием своего учителя, начал использовать в практике эти новые инструменты и добился выдающихся достижений в исполнительстве на корнете, став первым непревзойденным корнетистом.

Таким образом, роль Жан-Батиста Арбана в истории духовой музыки и исполнительства огромный. Сам музыкант был феноменальным виртуозом, блестящим педагогом и композитором. Он разработал новую модель корнета и создал методику обучения на трубе и корнете; ввел в Парижской консерватории факультативный курс корнета-а-пистона; создал фундаментальное учебно-методическое пособие «Полная школа для корнета-а-пистона и саксгорна», ставшее ведущим из всех учебных зарубежных материалов. Маститые педагоги, известные исполнители-трубачи и музыканты-духовики отмечают, что «ни одна школа не может сравниться с системой занятий, предложенной Арбаном», на которой выросли поколения трубачей-виртуозов [10, с. 38].

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Цуй Фэй. Инновационное исследование Арбана в области техники игры на трубе и корнете // *Художественная оценка*. 2017. № 22. С. 59-60.
2. Цуй Фэй. Основатель современной школы исполнения на трубе. Магистерская диссертация. Нанкинский институт искусств. 2010. № 5. 38 с.
3. Цуй Фэй. Анализ отечественного исследовательского статуса албанского трубного искусства // *Большая сцена*. 2010. № 3. С. 104-105.
4. Ху Цюянь. Исследование музыки и исполнения «Вариаций Венецианского карнавала» Арбана // *Драматический дом*. 2020. № 24. С. 58-59.
5. Чэнь Жуй. Тренировка и анализ навыков игры на трубе // *Журнал Тяньцзиньской академии музыки*. 2000. № 3. С. 67-70.
6. Сун Бо. Сравнительное исследование различных исполнительских версий «Блестящей фантазии» Арбана // *Мир комедии (вторая половина месяца)*. 2022. № 10. С. 43-45.
7. Тай Ле. Исследование музыкальной интерпретации «Вариаций Нормы» Арбана. Магистерская диссертация. Нанкинский институт искусств. 2015. № 5. 17 с.
8. Чжан Чжипэн. Краткое обсуждение «Вариаций Нормы» Арбана // *Голос Желтой реки*. 2016. № 17. С. 75.
9. Арбан. Учебное пособие для трубы и корнета. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2000. 267 с.
10. Донг Зул Ле. Краткий анализ технических характеристик соло на трубе «Вариации Венецианского карнавала» // *Северная музыка*. 2016. № 16. С. 37-38.

## **REFERENSES**

1. Cui Fiej. Innovacionnoe issledovanie Arbana v oblasti tehniky igry na trube i kornete // *Hudozhestvennaja ocenka*. 2017. № 22. Pp. 59-60.
2. Cui Fiej. Osnovatel' sovremennoj shkoly ispolnenija na trube. Magisterskaja dissertacija. Nankinskij institut iskusstv. 2010. № 5. 38 p.
3. Cui Fiej. Analiz otechestvennogo issledovatel'skogo statusa albanskogo trubnogo

- iskusstva // Bol'shaja scena. 2010. № 3. Pp. 104-105.
4. Hu Cjujan'. Issledovanie muzyki i ispolnenija «Variacij Venecianskogo karnavala» Arbana // Dramaticheskij dom. 2020. № 24. Pp. 58-59.
  5. Chjen' Zhuj. Treirovka i analiz navykov igry na trube // Zhurnal Tjan'czin'skoj akademii muzyki. 2000. № 3. Pp. 67-70.
  6. Sun Bo. Sravnitel'noe issledovanie razlichnyh ispolnitel'skih versij «Blestjashhej fantazii» Arbana // Mir komedii (vtoraja polovina mesjaca). 2022. № 10. Pp. 43-45.
  7. Taj Le. Issledovanie muzykal'noj interpretacii «Variacij Normy» Arbana. Magisterskaja dissertacija. Nankinskij institut iskusstv. 2015. № 5. 17 p.
  8. Chzhan Chzhipjen. Kratkoe obsuzhdenie «Variacij Normy» Arbana // Golos Zheltoj reki. 2016. № 17. Pp. 75.
  9. Arban. Uchebnoe posobie dlja truby i korneta. Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2000. 267 p.
  10. Dong Zul Le. Kratkij analiz tehniceskikh harakteristik solo na trube «Variacii Venecianskogo karnavala» // Severnaja muzyka. 2016. № 16. Pp. 37-38.

**Тан Цзин**

аспирант

ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»

e-mail: 44755418@qq.com

**Tang Jing**

PhD student

Russian State Specialized Academy of Arts

## **ПРОБЛЕМА СОЧЕТАНИЯ СТИЛЯ В ЖИВОПИСИ ЗАПАДНОГО ИМПРЕССИОНИЗМА И КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В СТИЛЕ СЕ-И В XX ВЕКЕ**

Аннотация. Статья посвящена процессам взаимодействия западных направлений в живописи и традиционной китайской живописи. К концу XX века стало очевидным, что китайской культуре требуются определенные изменения. Это стало причиной реализации политики закрытости Китая, а также социальных и экономических потрясений, произошедших в жизни страны. Многие известные художники были репрессированы в период так называемой культурной революции и высланы из городов в сельскую местность. Все эти факторы привели к тому, что к концу XIX века Китайской культуре требовался положительный толчок в развитии, как с помощью влияния европейских художников, так и в форме развития собственных традиционных направлений в культуре. Именно в этот период реализуется политика «открытых дверей» и работы европейский мастеров, новые направления и техники исполнения в живописи становятся доступными для китайских художников. В этот период активно развивается дискуссия о целесообразности и соразмерности принятия зарубежных идей в национальное творчество Китая. Одним из путей являлось полное сохранение традиционной живописи, другим путем - «западническим» - являлось принятие западных идей и третьим путем явилось принятие исключительно положительных и важных для развития китайской культуры техник и приемов. Результатом стала трансформация китайской живописи, в том числе и традиционных направлений, подобных Се-и. В частности, при исполнении работ в этом направлении китайские художники стали использовать технику импрессионизма. Традиционная техника Се-и существовала длительное время и являет собой одно из древнейших художественных направлений, существовавших в древнем Китае долгое время не подвергшихся изменениям. Однако принятие западной культуры в живописи подвергли изменениям и это направление в живописи. Все вышесказанное формирует актуальность данной работы. Целью работы является изучение проблематики влияния импрессионизма на традиционное направление китайской живописи Се-и.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись, направление се-и, европейский импрессионизм, культурная революция, европейская техника живописи, влияние импрессионизма на китайскую традиционную живопись.

## **THE PROBLEM OF COMBINING STYLE IN PAINTING OF WESTERN IMPRESSIONISM AND CHINESE NATIONAL PAINTING IN THE STYLE OF XIE IN THE XX CENTURY**

Annotation. The article is devoted to the processes of interaction between Western trends in painting and traditional Chinese painting. By the end of the 20th century, it became clear that Chinese culture needed some changes. This was the reason for the implementation of China's

closed policy, as well as the social and economic upheavals that occurred in the life of the country. Many famous artists were repressed during the so-called cultural revolution and expelled from the cities to the countryside. All these factors led to the fact that by the end of the 19th century, Chinese culture needed a positive impetus in development, both with the help of the influence of European artists, and in the form of the development of its own traditional trends in culture. It was during this period that the policy of "open doors" was implemented and the work of European masters, new directions and techniques of performance in painting became available to Chinese artists. During this period, a discussion was actively developing about the expediency and proportionality of the adoption of foreign ideas into the national art of China. One of the ways was the complete preservation of traditional painting, the other way - "Western" - was the adoption of Western ideas, and the third way was the adoption of exclusively positive and important techniques and techniques for the development of Chinese culture. The result was a transformation of Chinese painting, including traditional movements like Xie-yi. In particular, when performing works in this direction, Chinese artists began to use the technique of impressionism. The traditional Xie-yi technique has existed for a long time and is one of the oldest artistic trends that existed in ancient China for a long time without being changed. However, the adoption of Western culture in painting has also changed this direction in painting. All of the above forms the relevance of this work. The aim of the work is to study the problems of the influence of impressionism on the traditional direction of Chinese painting, Xie-i.

Keywords: traditional Chinese painting, Xie Yi movement, European impressionism, cultural revolution, European painting technique, influence of impressionism on Chinese traditional painting.

Особенности Китайской культуры заключаются в ее традиционности и закрытости в течение долгого периода времени. Это было обусловлено проводимой политикой и особенностями страны. Данное обстоятельство способствовало формированию собственной уникальной культуры и направлений в живописи. Однако в XX – XXI вв. ситуация начала меняться и в связи со сменой политики государства стала реализовываться политика открытости страны. Причиной этому стали политические изменения в жизни страны и понимание невозможности существования в общемировом пространстве в изолированной форме.

Это коснулось и культуры в общем и живописи частности. В настоящий момент, по оценке многих авторов, работы современных китайских художников содержат в себе и элементы присущие современным европейским направлениям, зачастую сочетая их с элементами традиционной китайской живописи.

Одним из направлений европейской живописи, оказавшей влияние на китайскую живопись, является импрессионизм. Ряд китайских живописцев активно применяли данную технику в своей работе, в том числе и применяя ее в стиле Се –и.

Материалами для проведения исследования являются работы зарубежных и отечественных авторов, библиографические и архивные издания, художественные произведения авторов рассматриваемой школы. В качестве методов применяются, как общенаучные методы (метод историзма, логический метод, метод анализа и т.д.), так и искусствоведческие методы (метод описания, анализа и т.д.).

Импрессионизм получил широкое распространение на территории не только Европы, но и всего мира. Изначально данный термин произошел от французского слова – *impression* – который в переводе на русский язык звучит как «впечатление». Данный термин впервые озвучил французский журналист Луи Леруа. В своем репортаже, посвященном работам молодых художников, он высказал свое мнение назвав их

«впечатлистами» (импрессионистами) за их уникальный стиль работ. Одним из данных художников являлся К. Моне. В ответ художники именно так и стали именоваться.

Представители данного направления выступали категорически против применения традиций классицизма и реализма в живописи. Их стремлением было явить красоту и эмоции конкретного момента. Во многом это похоже на отношение китайской школы «литераторов» к живописи. Однако, если те в первую очередь стремились увидеть духовную картину мира, то импрессионисты - передать суть момента, эмоции, испытываемые при его наблюдении. Иными словами, передача действительности в точности не является первостепенной целью художника, а первостепенной задачей является передача иных категорий, в данном случае эмоций.

Соответственно с этой целью были придуманы новые художественные формы исполнения, техника и цвета. В частности, в работах в данном направлении не используется черного цвета, палитры. Краска выдавливалась прямо на холст, в качестве контурных обозначений использовалась техника нанесения мелких мазков.

Художники, работавшие в данном направлении, считали своей задачей передачу зрителю реального мира в его изменчивости, эмоционального фона. Следует отметить, что помимо живописи данные идеи получили свое распространение во многих культурных направлениях.

Как пишет Б. Гесс: «Импрессионизм стал новым направлением в искусстве конца XIX в., представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолётные впечатления. Идеи импрессионизма получили свое воплощение не только в живописи, как принято считать, но и в литературе, музыке, скульптуре» [1, с.45].

Изначально возникновение данного направления в живописи относят к 1860 году. Именно тогда формируется группа молодых художников, которые не согласны со сложившимися академическими традициями в живописи и считают, что пришло новое время творческих поисков и путей самовыражения.

Одним из первых художников реализовавшим себя в новом направлении стал Э. Мане, первой представленной широкой публике картиной стала «Завтрак на траве». Следует отметить первоначальную критику данной работы и неприятие ее широкой публикой. На первой выставке, посвященной данному направлению было выставлено всего 165 работ 30 художников.

Впоследствии импрессионизм был воспринят публикой и стал одним из распространенных жанров в европейской и не только живописи.

Художники импрессионисты в отличие от традиционных академических стилей не подразделяют изображаемые предметы на основные и второстепенные. Для лучшей передачи большинство работ писалось при естественном свете, а не в мастерских. Это способствовало именно передаче впечатлений и эмоциональной составляющей. Можно сказать, что по аналогии с живописью «литераторов», импрессионизм являлся не только изобразительным искусством, но и стал способом выражения мировоззрения художников. Как и все новое подобное видение мира было вначале чуждым для других людей, которые привыкли видеть в картинах прежде всего отображение окружающей их действительности.

Впоследствии импрессионизм получил свое распространение на территории многих стран. Это относится и к Китаю. Художником, оказавшим влияние на традиционную китайскую живопись, явился Клод Моне. Данный автор работал в направлении пейзажной живописи. Моне трактовал, что различный объект проявляет свои свойства и видится по-разному при различных условиях. Например, при солнечной или облачной погоде, утром или днем. Это ярко демонстрирует его «Руанский собор». Подобный подход

демонстрировали и китайские художники, например, Л. Гунлю. Помимо пейзажной живописи, сходные подходы демонстрировались и в портретном жанре.

Опираясь на теоретический анализ, можно говорить о том, что импрессионизм как направление получил свое бурное развитие примерно в последней трети XIX века: именно в этот период (1876-1886 гг.) число организованных импрессионистами выставок достигло восьми и среди них зазвучали такие имена, как Э. Дега, Э. Мане, О. Ренуар и А. Сислей.



Рис. 1. Эдуард Мане. В лодке. 1874

Что касательно традиционной китайской живописи ее принято подразделять на «Се-и» и Гунби». Гунби является аналогом европейской академической живописи и по аналогии с ней основное внимание обращает на детальность изображения. Се-и представляет ее противоположность и характеризуется исполнением широкими простыми штрихами (техника куска дерева). Аналогично импрессионизму в данном направлении не важна сама точность передачи увиденного, а передача символа, фантазия художника, символизм. Несмотря на внешнюю грубость исполнения Се-и подразумевает сложность понимания и передачи объекта изображения.

Название направления включает в себя две составляющие «Се» - написание и «и» - идея. Таким образом можно сказать о том, что направление Се –и - это передача идеи или сути предмета, которая реализуется не в строгих академических рамках, а свободной форме. Во многом это сближает Се-и и импрессионизм. Однако отличием является предмет изображения, в одном случае это «идея» (суть), в другом - эмоциональное состояние, красота момента. Неудивительно, что в технике Се-и в результате взаимодействия с западной культурой проявились элементы импрессионизма.

Се-и исполняется простыми и размашистыми штрихами. Внешняя кажущаяся небрежность интерпретируется при ближайшем рассмотрении, как картина наполнения смыслом и истинным откровением.





Рис. 2. «Актёр» автор И. Чжань XIX в.

Очень часто Се-и называют направление «грубой кисти» из-за того, что оно не имеет каких-либо четких контуров, а изображения за счет нанесения туши на холст будто теряют свои очертания. В этом стиле первая роль отведена именно настроению, через которое произведение искусства воспринимается за счет ассоциаций и обобщения.

По мнению Д. Джекобсона, стиль Се-и наиболее подходит тем художникам, которые подвержены порыву вдохновения. Зачастую оттенки на полотнах в стиле Се-и не богаты палитрой – это черный, белый, серые цвета. За счет этого готовое произведение не выглядит ярким цветовым пятном, но все равно воспринимается как нечто искреннее, интимное и душевное [2, с.65].

Се-и в качестве самостоятельного стиля получило широкое распространение в XIII в. в период правления династии Юань. Одним из основоположников считается художник Чжао Мэнфу. Становление данного направления связано с изображением в качестве главной тематики «камней и бамбука», «воды и гор». Все это, по мнению ряда исследователей, стало результатом стремления уйти от тематики реальной жизни и углубиться в тему природы и ее гармонии. На протяжении длительного времени традиционная китайская живопись ассоциировалась исключительно с природными темами: цветы, камни, бамбук и их сочетанием. Нельзя сказать, что в работах отсутствует иная тематика, однако данные идеи рисунка были основополагающими в данном направлении.

Однако, когда европейское искусство просочилось в Китай, свое развитие получила масляная живопись. По мнению Ло Гунлю, который обучался в Институте имени И.Е. Репина в 1988-1989 гг., китайские художники должны продолжать продвигать традиционную живопись и привлекать европейский стиль живописи для его дополнения, но никак не полной замены [4]. В период, когда в китайскую культуру начала проникать европейская живопись, возникли определённые противоречия.

Художник Дай Шихы, на чье творчество повлиял вышеупомянутый нами Ло Гунлю, является ярким представителем стиля Се-и. Также высказываясь по поводу противоречий европейского и китайского стиля в живописи, он говорил, что китайским мастерам также

следует проявлять свою индивидуальность даже при работе в европейском стиле. Противоречия двух этих стилей он описывал как «Фань» Ш (сложный, детализированный) и «Мань» Ш — без просветов, а если они и чуть-чуть есть, то все равно взглядом хочется их заполнить, «Ши» — очень ограниченная фактура, «Коу» в фактуре должны быть изображены каждая деталь и самые крошечные вещи, и вследствие этого теряется целостность фактуры, «Сы» Ш — в фактуре нет души, «Бань» Ш — в фактуре не хватает живой мысли, кажется, что все заострено (Из цикла интервью с Дай Шихэ. 22.11- 08.12. 2017) [4].

Хотелось бы также отметить, что Дай Шихэ очень ценил произведения европейских мастеров и импрессионистов, однако, каждая страна по-своему воспринимает работы одних и тех же мастеров. И это, по его мнению, связано с менталитетом и уже устоявшимися традициями живописи Китая [4].

Некоторые китайские художники утверждали, что современные китайские и европейские авторы несмотря на исполнение картин в современных жанрах, в том числе и импрессионизма, условно говоря, «выражались» стилем Се-и, даже не зная о нем практически ничего. Сходные направления присутствуют в любой культуре. Соответственно элементы, как импрессионизма, так и элементы Се-и могут проявляться в различных культурах. Однако их отличают способы восприятия. В китайской культуре важно восприятие идеи рисунка, его духа, в европейской важна эстетика момента, его красота и суть.

Китайский способ восприятия во многом сформирован сложившимися философскими традициями и историей. Все это формирует свой взгляд и подход к исполнению в том числе и традиционной китайской живописи в современной манере.

Следовательно, применение методов импрессионизма в Се-и также имеет свои национальные особенности и базируется в первую очередь на традиционной китайской манере мировоззрения.

Исследователи отмечают, что первоначально китайские художники активно взаимодействовали с Парижской художественной школой, а позднее с Нью-Йоркской. Данные этапы взаимодействия оказали свое влияние на работы китайских художников. В первом случае активно развивались идеи импрессионизма и кубизма, позднее иные направления.

Следует отметить, что в отличие от Европы работы европейских импрессионистов в Китае нашли положительный отклик в силу схожести подходов к изображению и опоре не на академическую точность, а поиск иных способов видения или мировоззрения, включающие в себя идею духовности, способов видения не физических данных объекта изображения, а его иных свойств.

Можно сказать, о том, что подобное явление появилось в Китае раньше, чем в Европе. Школа «литераторов» и стиль Се –и появившиеся еще в период средневековья активно развивали идеи присущие европейскому импрессионизму, а именно альтернативного видения мира, изображения его не в буквальном виде, а с точки зрения художника. Именно поэтому работы европейских импрессионистов нашли свое место в Китае, а методы, применяемые при создании данных произведений, были с интересом восприняты китайскими живописцами. Однако, многовековые традиции Китая накладывают свой отпечаток на их работы.

Абстрактное направление в изобразительном искусстве, которое в конце XX века развивалось в русле Се-и, на деле являлось продолжением национальных форм импрессионизма – именно те первые импрессионистские попытки можно наблюдать в периоде разных ярких исторических событий Китая, ведь в те моменты происходил

перелом уже устоявшихся социальных отношений и человек был вынужден искать новые точки опоры и надеяться только на самого себя.

Таким образом, именно этим можно объяснить достаточно прочную укорененность абстракционизма в живописном искусстве Китая, который ярко проявился после так называемой «культурной революции». Учитывая устоявшиеся национальные традиции в опыте художников, западное искусство следует воспринимать как положительные изменения во всем китайском изобразительном искусстве.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М. : Арт-Родник, 2018. 245 с.
2. Джекобсон Д. Китайский стиль/Chinoiserie. М.: Академия, 2019. 214 с.
3. Клингсёр-Лерой К. Сюрреализм. М., Книга по требованию, 2018. 123 с.
4. Кравцова М.Е., Неглинская М.А. Му Ци //Духовная культура Китая. Энциклопедия. Т. 6. М. : Восточная литература РАН, 2019, С.674-677.
5. Крючкова В.А. Творчество Зао Вуки: на перекрестке двух традиций // Грани творчества. Сб. научных статей НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Вып. II. М., 2015, С. 319–338.
6. Краснякова Н.Н., Виноградова А.И. Импрессионизм в искусстве как новое художественное видение мира // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. 2011. №7. С. 67-74.
7. Осенмук В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII века) в Китае. М. : Арт, 2021. 215 с.
8. Рид Г. Краткая история современной живописи. М. : Искусство-XXI век , 2019. 145 с.
9. Сычев В.Л. Изобразительное искусство // Судьбы культуры КНР (1949–1974). М. : Академия, 1978. 243 с.
10. Чжан Хунтао Границы стиля «Се и» в современной масляной живописи Китая / Хунтао Чжан // Новое искусствознание. 2019. №2. С. 35-43.

## **REFERENCES**

1. Gess B. Abstraktny`j e`kspressionizm. Moscow : Art-Rodnik, 2018. 245 p.
2. Dzhekobson D. Kitajskij stil`/Chinoiserie. Moscow : Akademiya, 2019. 214 p.
3. Klingsyor-Leroj K. Syurrealizm. Moscow: Kniga po trebovaniyu, 2018. 123 p.
4. Kravczova M.E., Neglinskaya M.A. Mu Ci //Duxovnaya kul`tura Kitaya. E`nciklopediya. T. 6. Moscow : Vostochnaya literatura RAN, 2019, Pp.674-677.
5. Kryuchkova V.A. Tvorchestvo Zao Vuki: na perekrestke dvux tradicij // Grani tvorchestva. Sb. nauchny`x statej NII teorii i istorii izobrazitel`ny`x iskusstv RAX. Vy`p. II. Moscow, 2015, Pp. 319–338.
6. Krasnyakova N.N., Vinogradova A.I. Impressionizm v iskusstve kak novoe xudozhestvennoe videnie mira // Aktual`ny`e problemy` aviacii i kosmonavtiki. 2011. №7. Pp. 67-74.
7. Osenmuk V.V. Chan`-buddijskaya zhivopis` i akademicheskij pejzazh perioda Yuzhnaya Sun (XII–XIII veka) v Kitae. Moscow : Art, 2021. 215 p.
8. Rid G. Kratkaya istoriya sovremennoj zhivopisi. Moscow : Iskusstvo-XXI vek , 2019. 145 p.
9. Sy`chev V.L. Izobrazitel`noe iskusstvo // Sud`by` kul`tury` KNR (1949–1974). Moscow : Akademiya, 1978. 243 p.
10. Chzhan Xuntao Granicy stilya «Se i» v sovremennoj maslyanoj zhivopisi Kitaya / Xuntao Chzhan // Novoe iskusstvoznanie. 2019. №2. Pp. 35-43.

**Хоу И**

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: khou.i@bk.ru

**Hou I**

graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

Russian State Pedagogical University them. A.I. Herzen

## **ИССЛЕДОВАНИЯ О ТЕМБРОВОМ СЛУХЕ В КИТАЕ: ТРАДИЦИИ ИСТОРИИ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ**

Аннотация. В статье раскрывается процесс развития тембрового слуха в контексте философско-религиозных, музыкально-теоретических и инструментальных традиций Китая. Цель статьи – раскрыть методологический контекст исследований о тембровом слухе в преемственности многовековых национальных традиций и современной науки. Задачи: 1) проанализировать в древнекитайских трактатах и научных трудах истоки научных традиций в изучении тембрового слуха музыкантов; 2) кратко охарактеризовать направления исследований китайских ученых конца XX – начала XXI века в области культуры тембрового восприятия; 3) обозначить целевые установки молодых китайских ученых при изучении современных проблем развития тембрового слуха инструменталистов-духовиков.

Для этого выполнена краткая ретроспектива становления теории оркестровой музыки. Отмечены основные достижения инструментального исполнительства на протяжении многовековой истории правления династий китайских императоров. Раскрыты причины озабоченности современных ученых вопросами сохранения китайских национальных оркестровых традиций и аутентичности тембровых звучаний. Указаны актуальные проблемы, решение которых, по мнению современных китайских исследователей, будет способствовать формированию национального китайского оркестра и воспитанию культуры тембрового восприятия молодого поколения китайских музыкантов.

Научная новизна статьи заключается в обозначении проблемы воспитания тембрового слуха молодых китайских музыкантов, которая в современной истории китайской музыкально-педагогической науки не ставилась как самостоятельная научная проблема, и даже не исследовались ее отдельные аспекты. Научная новизна представлена также анализом исследований китайских ученых о первоочередных задачах в усовершенствовании духовых и губных музыкальных инструментов и формировании национального китайского оркестра.

Ключевые слова: церемониал, трактат, понятие *ли*, нотация, стандарт, технология, звуковысотный строй, тембровый ансамбль.

## **STUDIES ON TIMBRE HEARING IN CHINA: TRADITIONS OF HISTORY AND ISSUES OF PRESENT**

Abstract. The article reveals the process of development of timbre hearing in the context of philosophical-religious, musical-theoretical and instrumental traditions of China. The purpose of the article is to reveal the methodological context of research on timbre hearing in the

continuity of centuries-old national traditions and modern science. Tasks: 1) to analyze the origins of scientific traditions in the study of timbre hearing of musicians in ancient Chinese tractates and scientific works; 2) briefly characterize the directions of research by Chinese scientists of the late XX - early XXI century in the field of culture of timbre perception; 3) to designate the target settings of young Chinese scientists in the study of modern problems of the development of timbre hearing of wind instrumentalists.

For this, a brief retrospective of the formation of the theory of orchestral music has been made. The main achievements of instrumental performance throughout the centuries-old history of the reign of the dynasties of Chinese emperors are noted. The reasons for the concern of modern scientists with the preservation of Chinese national orchestral traditions and the authenticity of timbre sounds are revealed. Current problems are indicated, the solution of which, according to modern Chinese researchers, will contribute to the formation of a national Chinese orchestra and the education of a culture of timbre perception of the young generation of Chinese musicians.

The scientific novelty of the article lies in the designation of the problem of timbre hearing education of young Chinese musicians, which in the modern history of Chinese musical and pedagogical science has not been posed as an independent scientific problem, and its individual aspects have not even been studied. The scientific novelty is also represented by the analysis of the research of Chinese scientists on the priorities in the improvement of wind and mouth musical instruments and the formation of a national Chinese orchestra.

Keywords: ceremonial, tractate, notion *li*, notation, standard, technology, sound-altitudinal system, timbre ensemble.

Тембровый слух в структуре музыкальных способностей личности занимает важное место. Для музыкантов-инструменталистов и руководителей оркестровых коллективов острота и дифференцированность тембрового восприятия является необходимым профессиональным качеством. Выдающиеся представители музыкальной культуры России и стран Старого Света (Франция, Италия, Испания, Германия, Австрия) внесли значительный вклад в становление и развитие теории и методики воспитания тембрового слуха музыкантов. Однако китайская музыкальная наука зародилась намного раньше, и развивалась в течение несколько тысячелетий. На ее появление и развитие большое влияние оказали главные восточные религиозные и философские учения – конфуцианство (значимость роли музыки в управлении государством, достижение гармонии в обществе и средство воспитания людей), даосизм (музыка как фактор регулирования психоэмоциональных состояний человека) и буддизм (музыка как способ духовного самосовершенствования человека).

О значении музыки в жизни китайского общества свидетельствуют археологические находки. Древнейшие музыкальные инструменты Китая датируются возрастом более семи тысяч лет. Например, сюань, относящийся к группе духовых, был найден археологами в ходе раскопок в 1977 году в уезде Хэмуду провинции Чжецзян. Возраст инструмента был определен с помощью радиоактивного анализа [10]. Более поздние находки датируются 1986 годом, когда «археологами, при раскопках в провинции Хэнань, были найдены двадцать пять костяных флейт, возраст которых оценили в пределах 7800 – 9000 лет! ... Поразительно, но большинство из этих флейт имеют семь отверстий, что позволяет исполнять на них как древнекитайские мелодии, так и симфонии Моцарта. ... Наибольших результатов достигла археологическая экспедиция в 2000 году, в ходе которой китайским ученым удалось обнаружить целый музей музыкальных инструментов периода правления династии Хань, то есть около двух тысяч лет тому назад. Было найдено около ста пятидесяти инструментов, сохранившихся в настолько хорошем состоянии, что на них сразу можно было играть» [7].

Таким образом, актуальность темы, структуры и содержательного наполнения данной статьи определяется через соотнесение длительности исторического развития и фундаментальности китайской науки о культуре тембрового восприятия, с одной стороны, и современным состоянием теории и практики воспитания тембрового слуха молодежи в Китае, с другой стороны.

Цель статьи – раскрыть методологический контекст исследований о тембровом слухе в преемственности многовековых национальных традиций и современной науки. Задачи: 1) проанализировать в древнекитайских трактатах и научных трудах истоки научных традиций в изучении тембрового слуха музыкантов; 2) кратко охарактеризовать направления исследований китайских ученых конца XX – начала XXI века в области культуры тембрового восприятия; 3) обозначить целевые установки молодых китайских ученых при изучении современных проблем развития тембрового слуха инструменталистов-духовиков.

Научная новизна статьи заключается в обозначении проблемы воспитания тембрового слуха молодых китайских музыкантов, которая в современной истории китайской музыкально-педагогической науки не ставилась как самостоятельная научная проблема, и даже не исследовались ее отдельные аспекты. Научная новизна представлена также анализом имеющихся в современном публичном пространстве исследований китайских ученых о первоочередных задачах в усовершенствовании духовых и губных музыкальных инструментов и формировании национального китайского оркестра.

Практическая значимость статьи заключается в обозначении наиболее актуальных вопросов развития тембрового слуха современной китайской молодежи и конкретных практических действий для решения этих вопросов. Методологическую базу статьи составляют: 1) сведения из древнекитайских трактатов о роли тембра в религиозных и придворных церемониалах китайских императоров («Книга песен» (詩經), раздел «Записки о музыке» из книги Ли Цзи «Описание этикета»); 2) современные исследования о роли ритуальной музыки и придворных музыкальных инструментах в культуре тибетских буддийских монастырей Китая, их роли в формировании национальной китайской культуры тембрового восприятия (Гесан Цюйе, Ма Лян); 3) современные теории и методики музыкального образования исполнителей на духовых инструментах (Ван Шивэй, Гоу Чен, Чи Сяоруй).

Размышления о тембре в древних трактатах о музыке следует воспринимать в контексте всей музыкальной культуры Китая. Например, в сборнике «Книга песен» (詩經), созданном примерно в VI веке до н.э. и авторство которого приписывают Конфуцию, упоминается о двадцати пяти музыкальных инструментах, относящихся к группам струнных щипковых, духовых, ударных и других. Книга «Описание этикета» (Ли Цзи, создана в V в. до н.э.) включала раздел «Записки о музыке» («Юэ цзи»). Философский смысл понятия *ли* раскрывает российский ученый Ирина Борисовна Кейдун: «Понятие *ли* появилось в китайской культуре еще в глубокой древности и первоначально обобщило в себе формы взаимоотношения людей с сакральной сферой. < ... > Конфуцианцы очень точно вписали *ли* в ряд основных идеологических терминов своего учения и прочно сплели их друг с другом: человек при помощи *ли* стремится стать *цзюнь-цзы* – *цзюнь-цзы*, то есть стремится обрести гуманность, человечность *жэнь* – *жэнь*, и достигается это опять-таки с помощью *ли*. Исполнение *ли* (в любом его понимании) было исключительно важным для древнего китайца: это уравнивало мир, наполняло его гармонией – тем, к чему должно стремиться все сущее» [8, с. 3-10]. Осмысление роли тембра в контексте философии *ли* подводит к выводу о его предназначении для воздействия на устремления людей к самосовершенству, гармонии с миром, предсказуемо гуманных взаимоотношений и взаимодействий друг с другом. Однако, учитывая трепетное и бережное отношение

китайского народа к своим традициям, обозначенный научный аспект нуждается в более подробном исследовании.

Важной вехой в развитии науки о тембрах музыкальных инструментах стало введение нотации. И первым, ставшим известным для современной науки, произведением с нотной записью текста стала созданная в VI веке «пьеса для *циня* (*гуциня*) под названием "Одинокая орхидея" ("孤獨的蘭花"), авторство которой приписывают композитору Цю Мину. В буддийском храме «Тысяча будд» (близ Дуньхуана) обнаружена рукопись VII в., содержащая пять мелодий для четырехструнной пипы» [9].

Вторая половина XX века стала для Китая переломной в развитии тембрового слуха и музыкального мышления. Это связано с «периодом перемен и открытости», когда начались широкие культурные обмены с другими странами мира, и Китай открыл для себя музыку других направлений, стилей и жанров. Для китайской молодежи стало возможно и доступно получение музыкального образования в университетах родной страны и за ее пределами. При консерваториях, институтах и университетах создаются оркестры традиционного национального и западноевропейского типов. В крупных городах (Шанхай, Гонконг, Тайвань и др.) открываются симфонические оркестры, создаются Центральный оркестр китайских народных инструментов, Центральный оркестр китайских народных инструментов Радио Китая, Государственный оркестр народной музыки и др. И это значит, что слуховое восприятие китайских музыкантов формируется не только на тембрах национальных музыкальных инструментов, но и западноевропейских музыкальных инструментов. Молодые китайские композиторы начинают создавать произведения для западноевропейского состава инструментов и даже находят оригинальные тембровые сочетания национального китайского и западноевропейского музыкального инструментария в разных музыкальных жанрах камерной и симфонической музыки.

В конце XX века появилось сразу несколько исследований о *тонгцине* – одном из главных музыкальных инструментов тибетских буддийских церемониалов. Он распространен в Тибете, Сычуани, Внутренней Монголии, Цинхае и Ганьсу, Юньнань и других местах. Название этого инструмента происходит из двух слов: *тонг* – длинная труба, и *цин* – прилагательное, характеризующее размер объекта. Длина трубы этого инструмента достигает от полутора до пяти метров. Для его изготовления применяется три вида металла: латунь, красная медь и мельхиор. По записям в тибетских исторических книгах и по изображениям на древних фресках Красного Храма на месте династии Али Гуге, появление *тонгциня* в Китае относят к X-XI векам. Что же заинтересовало современных ученых в этом старинном национальном инструменте? Оказывается, этот интерес вызван в наше время многими причинами. Например, Тянь Лянътао в статье «Традиционные тибетские музыкальные инструменты» (1991 г.) провел анализ формы и звуковых характеристик с помощью акустического спектра [12]. Гесанг Цюйе в работах с 1994 по 2015 гг. описал эволюцию форм и стилей исполнения на этом инструменте, привел примеры записей нотного текста [2,3,4,5]. Ма Лян в работе «Исследование тибетских буддийских музыкальных инструментов и их культуры» (2017 г.) проанализировал акустические характеристики этого инструмента в храме Пунин и в храме Ламы [11].

Начавшееся с конца XX – начала XXI веков освоение китайскими специалистами достижений западноевропейской науки о музыкальном инструментарии – оркестроведении, инструментоведении, истории музыкальных инструментов, инструментальном исполнительстве, инструментальных ансамблях – обозначило недостатки и проблемы китайской науки и методики в этой области. И, как следствие этого, выявило необходимость разработки научно-методического обеспечения процесса формирования тембрового слуха обучающихся – от уровня школ и до уровня средних и

высших специальных музыкальных учебных заведений (колледжей, институтов, университетов, консерваторий) [1,13].

Гоу Чен, проведя сравнительный анализ развития западноевропейского и китайского оркестров, констатирует, что в китайском отсутствует весь набор духовых инструментов, и это является важным отличием акустических характеристик этих двух оркестров. Поэтому он считает, что изучение национальных музыкальных инструментов – это верный путь к построению национального оркестра. Сравнивая эти два типа оркестров, он также отмечает, что китайские духовые инструменты имеют определенное сходство с западными духовыми инструментами, но имеют и отличия от них, а также недостатки по сравнению с ними. Например, в китайской классификации меньше типов духовых инструментов; техника исполнения ниже по уровню, чем западноевропейская; не соблюдаются технологические стандарты изготовления музыкальных инструментов (в частности, духовых); китайские музыкальные инструменты в течение многих веков не претерпели усовершенствований с учетом достижений науки и техники. Однако к достоинствам китайского состава оркестрового инструментария относятся самая длительная история их применения, а также высокие гуманистические идеалы музыкальной культуры китайского народа.

Очень важным в обсуждении развития тембрового слуха музыкантов-оркестрантов является вопрос о профессионализме мастеров-изготовителей музыкальных инструментов. Гоу Чен в этой связи считает, что большинство производителей китайских национальных губных и духовых инструментов являются ремесленниками по изготовлению изделий из меди, кузнецами или мастерами народных промыслов. Эти мастера не изучали теорию музыки и акустики, и они не строго соблюдают технологию изготовления музыкальных инструментов. Поэтому нельзя говорить о выполнении ими каких-либо единых стандартов или нормативов.

В выстраивании целостной национальной научной теории о тембре и его роли в воспитании слуха музыканта-инструменталиста также очень важно учитывать тот факт, что некоторые китайские этнические губные и духовые инструменты изготавливаются из природных материалов. Для изготовления таких, например, музыкальных инструментов как рожки и раковины этот материал подвергается простой обработке. Простота и, одновременно, сложность изготовления музыкальных инструментов из такого рода природных материалов заключается в том, что в процессе биологического формирования разнообразных живых организмов в природе их развитие неуправляемо, и поэтому не может осуществляться контроль за их формами и размерами. А это самым непосредственным образом приводит к различной высоте музыкального тона и разной тембровой окраске у нескольких музыкальных инструментов одного типа. Именно поэтому изготовление губных и духовых инструментов из такого природного материала является очень сложным процессом, а их тембровые характеристики и высота звука непредсказуемы. Таким образом, использование природных форм и материалов для изготовления китайских духовых инструментов практически исключает предсказуемость и единообразие в конечном результате труда. И как следствие этого – отсутствие возможности для достижения единого технологического стандарта среди подобного рода музыкальных инструментов даже в пределах одной классификационной группы.

С глубокой древности и до современных дней сохранились такие губные и духовые инструменты китайских этнических групп, особенно в районах Тибета, как: тонгцин, ганглин, фалуо (белая раковина), конч, «глиняный горшок» («разная медь»), буха. Эти инструменты активно участвовали в сопровождении всех важных ритуалов в храмах и дворцах китайской знати. Важный момент, отмеченный Гоу Чэном: к оркестровому сопровождению религиозных и придворных церемониалов не предьявлялись строгие



требования по соблюдению звуковысотного строя и тембрового ансамбля. Как правило, на каждом из инструментов можно было извлечь только от одного до трех звуков. Традиции и музыкальное сопровождение этих церемониалов в настоящее время не востребованы, что негативно сказывается на развитии этих инструментов. Существенно для формирования тембрового слуха и то, что тексты партий большинства национальных губных и духовых инструментов не зафиксированы в партитурах.

Следствием отсутствия нотных сборников с репертуаром может являться и то, что учебных пособий по обучению игры на этих инструментах также очень мало. Поэтому освоение приемов игры и исполнительской техники происходит только через исполнительскую практику, а это добавляет много случайных факторов в процесс обучения. Из-за этого исполнение одного и того же произведения у разных музыкантов отличается. Даже высота звука и тембр на одном и том же инструменте у разных исполнителей не одинаковы [6].

Комплекс всех перечисленных проблем при изготовлении и употреблении в современной исполнительской практике древнего традиционного музыкального инструментария может привести к его полной и безвозвратной утрате. Поэтому необходимо, в соответствии с веяниями времени, стараться развивать и усовершенствовать традиционные китайские губные и духовые инструменты, сочетая достижения мировой исполнительской практики и особенности национальной музыкально-исполнительской культуры. Необходимо проводить научные исследования тембров этих музыкальных инструментов, обучения игре на них и воспитании профессионального тембрового слуха музыкантов-исполнителей.

Вывод. Синтетический характер китайской музыкальной культуры определяет такой подход, когда изучение сведений о тембровом колорите национальных музыкальных инструментов, теории и практики воспитания тембрового слуха осуществляется в контексте всего комплекса религиозных и философско-культурологических феноменов, теории и практики и музыкального исполнительства и музыкального образования. Традиции воспитания и развития тембрового слуха музыкантов в Китае соотносятся с общечеловеческими ценностями и музыкально-культурным наследием китайского общества. Китайские ученые изучают старинные трактаты и труды, анализируют современные актуальные проблемы совершенствования национального китайского оркестра, развития тембрового слуха и воспитания культуры тембрового восприятия молодого поколения музыкантов.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Ван Шивэй. Важность сольфеджио и тренировки слуха в обучении игре на кларнете. Харбинский педагогический университет. Харбин: Северная музыка. 2016. № 19 (307)./ China Academic Journal, 1994–2022 гг. Все права защищены, <http://www.cnki.net> (дата обращения: 20.11.2022).
2. Гесан Цюе. Исследование ритуальной музыки тибетских буддийских монастырей / Журнал Китайской консерватории музыки, № 3, 2009 г.
3. Гесанг Цюе. Знакомство с некоторыми народными, религиозными и придворными музыкальными инструментами в Тибете / Исследование тибетского искусства, 1994 – 8 с.
4. Гесанг Цюе. Исследование ритуальной музыки тибетских буддийских монастырей в Китае. Higher Education Press, 2015. – 4 с.
5. Гесанг Цюе. Уникальные тибетские буддийские мелодические инструменты. Изучение тибетского искусства, 2006. – 4 с.

6. Гоу Чен. Исследование и акустический анализ китайских губных и духовых инструментов: дис. ...маг., Китайская музыкальная консерватория, 2020. - 122 с
7. Древний музей музыкальных инструментов и китайские флейты каменного века / <https://ta-tu-sho.livejournal.com/38068.html> (дата обращения: 19.11.2022)
8. Кейдун И.Б. Классический конфуцианский трактат «Ли Цзи» и китайский ритуал конца XVII-начала XX века: дис. ... к.ист.наук: 07.00.03, СПб., 2003. - 232 с.
9. Китайская музыка / Belcanto.ru: <https://www.belcanto.ru/kitmusic.html> (дата обращения: 21.11.2022).
10. Китайский музыкальный инструмент – Сюнь / <https://russian.visitbeijing.com.cn/article/> (дата обращения: 20.11.2022).
11. Ма Лян. Тибетские буддийские музыкальные инструменты и их культурные исследования / Время и пространство музыки, 2015. – 9 с.
12. Тянь Ляньтао. Традиционные тибетские музыкальные инструменты. Музыкальные инструменты, 1991 - 3 с.
13. Чи Сяоруй. Применение сольфеджио в обучении и исполнении национальной инструментальной музыки (на примере обучения игре на флейте): дис. ...маг., Харбинский педагогический университет, 2021. – 102 с.

## **REFERENCES**

1. Van Shivje. Vazhnost' sol'fedzhio i trenirovki sluha v obuchenii igre na klarnete. Harbinskij pedagogicheskij universitet. Harbin: Severnaja muzyka. 2016. № 19 (307)/ China Academic Journal, 1994–2022 gg. Vse prava zashhishheny, <http://www.cnki.net> (data obrashhenija: 20.11.2022).
2. Gesan Cjuje. Issledovanie ritual'noj muzyki tibetskih buddijskih monastyrej / Zhurnal Kitajskoj konservatorii muzyki, № 3, 2009 g.
3. Gesang Cjuje. Znakomstvo s nekotorymi narodnymi, religioznymi i pridvornymi muzykal'nymi instrumentami v Tibete / Issledovanie tibetskogo iskusstva, 1994 – 8 p.
4. Gesang Cjuje. Issledovanie ritual'noj muzyki tibetskih buddijskih monastyrej v Kitae. Higher Education Press, 2015. – 4 p.
5. Gesang Cjuje. Unikal'nye tibetskie buddijskie melodicheskie instrumenty. Izuchenie tibetskogo iskusstva, 2006. – 4 p.
6. Gou Chen. Issledovanie i akusticheskij analiz kitajskih gubnyh i duhovyh instrumentov: dis. ...mag., Kitajskaja muzykal'naja konservatorija, 2020. - 122 p.
7. Drevnij muzej muzykal'nyh instrumentov i kitajskie flejty kamennogo veka / <https://ta-tu-sho.livejournal.com/38068.html> (data obrashhenija: 19.11.2022).
8. Kejdun I.B. Klassicheskij konfucianskij traktat «Li Czi» i kitajskij ritual konca HVII-nachala HH veka: dis. ... k.ist.nauk: 07.00.03, SPb., 2003. - 232 p.
9. Kitajskaja muzyka / Belcanto.ru: <https://www.belcanto.ru/kitmusic.html> (data obrashhenija: 21.11.2022).
10. Kitajskij muzykal'nyj instrument – Sjun' / <https://russian.visitbeijing.com.cn/article/> (data obrashhenija: 20.11.2022).
11. Ma Ljan. Tibetskie buddijskie muzykal'nye instrumenty i ih kul'turnye issledovanija / Vremja i prostranstvo muzyki, 2015. - 9 p.
12. Tjan' Ljan'tao. Tradicionnye tibetskie muzykal'nye instrumenty. Muzykal'nye instrumenty , 1991 - 3 p.
13. Chi Sjaoruj. Primenenie sol'fedzhio v obuchenii i ispolnenii nacional'noj instrumental'noj muzyki (na primere obuchenija igre na flejte): dis. ...mag., Harbinskij pedagogicheskij universitet, 2021. – 102 p.

**Хоу Янчунь**

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»,

старший преподаватель

Чанчуньский педагогический университет

e-mail: 331959252@qq.com

**Hou Yangchun**

graduate student

Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen,

Senior Lecturer

Changchun Normal University

## **ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА РАШИДА КАЛИМУЛЛИНА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА**

Аннотация. Статья посвящена анализу характерных особенностей фортепианной музыки Рашида Калимуллина, предназначенной для детей и юношества. Цель данного исследования заключается в том, чтобы провести теоретический анализ фортепианных циклов композитора с точки зрения современности и актуальности. Научная новизна заключается в том, что акцентировано внимание на творчестве композитора, направленное непосредственно для детей и юношества. Автором статьи сделан вывод, что произведения татарского композитора Рашида Калимуллина популяризируют фортепианное творчество, усиливают мотивацию к музыкальному обучению, обновляют педагогический репертуар.

Ключевые слова: Рашид Калимуллин, композитор, фортепиано, музыкальное образование, музыка.

## **PIANO MUSIC BY RASHID KALIMULLIN FOR CHILDREN AND YOUTH**

Annotation. The article is devoted to the analysis of the characteristic features of Rashid Kalimullin's piano music intended for children and youth. The purpose of this study is to conduct a theoretical analysis of the composer's piano cycles from the point of view of modernity and relevance. The scientific novelty lies in the fact that attention is focused on the composer's work, aimed directly at children and youth. The author of the article concludes that the works of the Tatar composer Rashid Kalimullin popularize piano creativity, enhance motivation for musical learning, and update the pedagogical repertoire.

Keywords: Rashid Kalimullin, composer, piano, music education, music.

Творчество Р.Ф. Калимуллина отличается мировой известностью, так как его произведения исполняются такими дирижерами, как А. С. Берин, А.А. Ведерников, Г.Л. Воронков, Дж. Галлант, А.С. Дмитриев, З. Зениоди, Ф.Ш. Мансуров, В.А. Матюхин, Ф.Мастранджело, Р.Д. Нигаматуллин, Л.В. Николаев, М.В. Плетнев, А.В. Сладковский, А.М. Скульский, Т. Слиппер [1].

На сегодняшний день Р.Ф. Калимуллин – автор девяти симфоний, 14 концертов, более 30 партитур. Его музыка исполняется не только в России, но и в Японии, Южной Корее, на Тайване, в Китае и т.д. [2].

Композитор Р.Ф. Калимуллин очень удачлив в своей профессии, так как его музыка постоянно звучит на мировых подмостках. Это и не удивительно, так как автор является

многосторонне развитой личностью, обладающей множеством талантов. Он играет на ударных инструментах, фортепиано, саксофоне, кларнете, баяне, австралийском диджериду. В его коллекции находится более чем 500 музыкальных инструментов, которые являются музейной редкостью [3].

Композитор Р.Ф.Калимуллин по праву считается одним из ведущих музыкальных деятелей среди современников. Небольшой город Зеленодольск, находящийся недалеко от Казани, является родиной композитора. 6 мая 2023 года автору исполнится 66 лет [2].

Музыкальное образование будущего композитора носило непрерывный и систематический характер. В музыкальной школе происходило обучение на кларнете и баяне. В Нижнекамском музыкальном училище Р.Ф. Калимуллин обучался в классе композиции. Повышение уровня образования происходило в Казанской государственной консерватории сначала в качестве студента, а затем аспиранта, стажировка в Германии и Голландии [2].

Р.Ф. Калимуллин начал свой творческий путь в конце 80-х годов XX века, со временем, не только продолжив дело основателя Союза композиторов Татарстана Н.Г. Жиганова, но и возглавив Союз композиторов России в 2015 году в качестве председателя правления. В течение 25 лет композитор черпает вдохновение для создания своих произведений не только в легендах и притчах, старинных сказаниях, но и событиях современности, путешествиях. Таким образом, происходит воплощение тематик социальной, этической направленности, которые никогда не теряют своей ценности. Классическая направленность автора, несмотря на свою традиционность, воспринимается уникально, синтезируя несколько жанров: камерный и вокальный, камерный и инструментальный. Именно поэтому рождается симфония-поэма, соната-фантазия, поэма-фантазия [3].

В своих произведениях композитор старается поднять главную проблему, которая волнует его многие годы, - воспитание цельной, развитой личности. Автор акцентирует внимание, что современная молодежь, зачастую, живет без принципов и идеалов, опираясь лишь на шаблоны и стандарты. Например, в произведении «Концерт для фортепиано с оркестром», написанный в 2006 году, композитор подчеркивает внутреннюю психологическую борьбу человека и настойчивость в постановке целей [4].

Свою задачу композитор объясняет следующим образом: «...Например, музыкальное образование. У нас оно всегда было лучшим в мире. Но в 1990-е годы многие традиции были утеряны. Сейчас необходимо это заново выстроить, начиная с детских садов и общеобразовательных школ до колледжей и вузов.....Мы должны делать это вместе с Министерством культуры, Министерством образования, с высшими учебными заведениями...» [5].

В своих интервью композитор рассказывает, что очень часто встречается с детьми из различных регионов, два раз в год создает проекты, где звучат написанные специально для детской аудитории пьесы: «Любимая деревня», «Лесные сказки», «Любимая Казань», «Города мира», «Города республики». На этих встречах композитор беседует с детьми о патриотизме, любви к родным местам, родным и близким людям. Целью этих бесед, как утверждает сам автор, является воспитание гармонично развитой личности, нацеленной на созидание. Также композитор ездит с благотворительными концертами в центры временного содержания несовершеннолетних.

С 2014 года под руководством Р.Ф. Калимуллина реализуется концертная программа «Композиторы России – детям». Эти встречи проходят в 36 районах и 15 городах Республики Татарстан, в культурном центре ЗИЛ города Москвы, в Пермской гимназии №11 им. С. П. Дягилева, в концертных залах Ижевска, Краснодара, Майкопа, в

музыкальных и общеобразовательных школах, школах-интернатах, социальных домах России. С 2020 года реализация программы успешно опробована в онлайн формате [6].

Поэтому фортепианная музыка для детей и юношества стоит особняком среди прочих произведений композитора. В этих произведениях Р. Ф. Калимуллин использует как традиционные средства, так и варианты трихордовой или тетрахордовой мелодической попевок, что обуславливает полет творческой фантазии для исполнителя. Фортепианная экспрессия наполняет пьесу эмоцией, фактурными эпизодами, играет главную роль, акцентируя кульминационные моменты [7].

Обозначим наиболее известные циклы композитора, посвященные детям и юношеству. Цикл из 15 пьес «Казань любимая» был создан в 2012 году. Данные произведения акцентируют внимание на культурно-исторических достопримечательностях Казани: музей-заповедник «Казанский Кремль», главная джума-мечеть «Кул-Шариф», Раифский Богородицкий мужской монастырь, театры. Дети смогут окунуться в атмосферу цирка, прогуляться по аллеям ботанического сада, полюбоваться животными в зоопарке и дельфинарии, побывать на национальном праздновании «Сабантуй» [7].

Написание 15 пьес «Казань спортивная» ознаменовано проведением XXVII Всемирной летней Универсиады в 2013 году в Татарстане. Слушатели цикла могут познакомиться с национальной борьбой куряш, побывать на автогонках, футбольном и хоккейном матче, теннисном корте [7].

44 пьесы из цикла «Города мира» позволят слушателям путешествовать по городам и «осмотреть» достопримечательности. Например, Москва познакомит со своим колокольным перезвоном. Пьеса «Нью-Йорк» позволит ощутить непрерывный гул транспорта. Лейпциг напомнит о творчестве И.С. Баха. Рио-де-Жанейро покажет безудержную страсть карнавала. Белые ночи Санкт-Петербурга подарят свою свежесть и прохладу [7].

С помощью 30 пьес цикла «Лесные сказки» Р.Ф. Калимуллин попытался погрузить молодое поколение в разнообразную красоту природы, познакомить с поведением животных. Например, бобры могут рассказать, как соорудить плотину. Муравьи расскажут, как построить дом. Дятел пожалуется на большое количество работы по сохранению деревьев. Зайцы и белки покажут, как правильно водить хоровод [7].

Написание 15 пьес для цикла «Любимая деревня» позволило композитору познакомить молодое поколение с деревенской жизнью, в которой есть место тишине, спокойствию и умиротворению. Автор с помощью музыки попытался передать собственные воспоминания о своей первой любви, каникулах в деревне у бабушки, журчании родниковой воды, переливающихся каплях росы на траве, пении петухов поутру [7].

Цикл из 15 пьес «Школьные годы» композитор посвятил будням в общеобразовательной и музыкальной школе. Пьесы «Музыкалка», «Учусь играть на баяне» затрагивают первые начинания в музыкальной и творческой деятельности. Также с помощью музыки композитор передаст свои переживания по поводу физкультурных побед, творческих мук на уроках литературы [7].

В рамках проекта «Композиторы России – детям» автор создал интерактивный спектакль «Музыкальное путешествие», в котором звучат произведения из альбомов «Лесные сказки», «Любимая деревня», «Москва любимая», «Москва спортивная». В этом спектакле участвуют Лауреаты международных конкурсов – А.Абдуллина, Р.Красавина и В.Сальников.

Изначально, данный проект основывался на инициативе композитора, который хотел приобщить молодое поколение к музыкальной культуре, найти способ коммуникации с

современным слушателем, выстроить дружеское общение и доверительное отношение с помощью творчества. Создание музыкального ряда отличается яркостью, выразительностью, насыщенностью, своеобразием и характерностью. Это помогает показать детям и подросткам юношеского возраста показать первозданность природного мира, запечатлеть красоту окружающей среды, узнать характерные особенности любимых сказочных персонажей, окунуться в свой внутренний мир, познакомиться с красотами наиболее известных достопримечательностей России [8].

Нельзя не отметить помощь видеорежиссера Г. Евтушевой, которая помогла создать для концерта специальное фоновое изображение, благодаря чему юные зрители смогли лучшим образом погрузиться во взаимодействие со сценой. Интерактивность помогает включить зрителя в активное действие: он отгадывает знакомую музыку, участвует в диалоге, отгадывает загадки, выявляет секреты и тайны. Спектакль носит камерный характер, так как действие составлено таким образом, что граница между композитором и детьми попросту отсутствует, так как каждый ребенок вовлечен в увлекательное игровое действие. Тем самым автор интерактивного спектакля постарался пробудить детскую заинтересованность и привлечь к музыкальной культуре [8].

Благодаря режиссеру Р. Красиной, которая является Лауреатом Правительства РФ, каждый ребенок сможет с интересом путешествовать по музыкальному миру композитора Р.Ф. Калимуллина. Реализация данного интерактивного спектакля проходит с помощью гранта Президента Российской Федерации, который предназначен для содействия творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусств

Творчество Р.Ф. Калимуллина, предназначенное для детей и юношества несет в себе импульс актуальности и современности. Цикл фортепианных пьес несет в себе радость, праздничное настроение, стремление к счастливой жизни [9].

На основе изученной литературы по проблеме исследования автор делает вывод, что фортепианное творчество для детей и юношества способствует решению следующих аспектов:

- приобщение молодого поколения к фортепианному творчеству;
- развитие музыкального вкуса у детей и юношества;
- обогащение репертуара для учебно-методической литературы [10].

По мнению Р.Ф. Калимуллина, композитор является национальным достоянием страны, поэтому необходимо создавать благоприятные условия для молодых композиторов. В любом начинающем композиторе могут быть скрыты задатки Чайковского, Прокофьева или Шостаковича. Но даже, если музыкальные произведения современных композиторов и не войдут в классику, то вклад каждого автора является составляющим звеном для создания культурных ценностей. Написание музыки для опер, балета или кинофильма – это всё единое целое в образе национального достояния [11].

Следовательно, цикл фортепианных пьес для детей и юношества Р. Ф. Калимуллина – это уникальное методическое пособие для педагогов музыкальных учебных заведений России. Фортепианное творчество для детей и юношества современного композитора Р.Ф. Калимуллина олицетворяет собой творческое сокровище музыкального языка, образной палитры и национального достояния страны.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Калимуллин Рашид Фагимович // Всероссийская общественная организация: Союз композиторов России [Электронный ресурс]. URL: Фагимович <https://www.unioncomposers.ru/composer/view/?id=295> (дата обращения: 10.02.2023).

2. Калимуллин Р.Ф. Бюджет одного футболиста мог бы закрыть композитору все «дыры» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/rasid-kalimullin-ya-ne-stremlyus-dognat-ili-peregnat-kogo-to-5867977> (дата обращения: 10.02.2023).
3. Любимова О.В. На высокой ноте. Рашид Калимуллин о живой музыке и прямоугольной скрипке [Электронный ресурс]. URL: [https://kazan.aif.ru/culture/person/na\\_vysokoy\\_note\\_rashid\\_kalimullin\\_o\\_zhivoy\\_muzyke\\_i\\_pryamougolnoy\\_skripke](https://kazan.aif.ru/culture/person/na_vysokoy_note_rashid_kalimullin_o_zhivoy_muzyke_i_pryamougolnoy_skripke) (дата обращения: 10.02.2023).
4. Алмазова А.И. Открытие стиля – открытие индивидуальности. Проблема объективной ценности в музыке на примере творчества Рашида Калимуллина [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kazalmanah.ru/nomer17/191-197.pdf> (дата обращения: 10.02.2023).
5. Алмазова А.И. Рашид Калимуллин и его роль в развитии многонациональной России [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/rashid-kalimullin-i-ego-rol-v-razvitii-mnogonatsionalnoy-kultury-rossii> (дата обращения: 10.02.2023).
6. Дулат-Алеев В.Р. Творчество Рашида Калимуллина в аспекте сохранения национальной традиции и развития межкультурной коммуникации на рубеже XX-XXI веков // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. № 3, 2017. С. 74-77.
7. Коврикова Е.В. Фортепианная музыка Р. Калимуллина для детей и юношества. Казань. 2018. 56 с.
8. Калимуллин Р. Госзаказ необходим для создания великих работ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/rashid-kalimullin-goszakaz-dlya-velikih-rabot/> (дата обращения: 10.02.2023).
9. Завьялова В. А. Это моя 9-я симфония пока, как у Бетховена»: мировая премьера на фестивале татарской музыки [Электронный ресурс]. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/539788> (дата обращения: 10.02.2023).
10. Николаев С. С. Москва-Казань-Москва, далее – везде [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/moskva-kazan-moskva-dalee-vezde/> (дата обращения: 10.02.2023).
11. Уваров С.С. Композитор Рашид Калимуллин — о возрождении интереса к высокому искусству, устаревании авангарда и протекционизме в сфере культуры [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/786093/sergei-uvarov/liudi-vse-chashche-idut-na-kontcerty-akademicheskoi-muzyki> (дата обращения: 10.02.2023).

## REFERENCES

1. Kalimullin Rashid Fagimovich // Vserossijskaja obshhestvennaja organizacija: Sojuz kompozitorov Rossii [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.unioncomposers.ru/composer/view/?id=295> (data obrashhenija: 10.02.2023).
2. Kalimullin R.F. Bjudzhet odnogo futbolista mog by zakryt' kompozitoru vse «dyry» [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/rasid-kalimullin-ya-ne-stremlyus-dognat-ili-peregnat-kogo-to-5867977> (data obrashhenija: 10.02.2023).
3. Ljubimova O.V. Na vysokoj note. Rashid Kalimullin o zhivoj muzyke i prjamougol'noj skripke [Jelektronnyj resurs]. URL: [https://kazan.aif.ru/culture/person/na\\_vysokoy\\_note\\_rashid\\_kalimullin\\_o\\_zhivoy\\_muzyke\\_i\\_pryamougolnoy\\_skripke](https://kazan.aif.ru/culture/person/na_vysokoy_note_rashid_kalimullin_o_zhivoy_muzyke_i_pryamougolnoy_skripke) (data obrashhenija: 10.02.2023).
4. Almazova A.I. Otkrytie stilja – otkrytie individual'nosti. Problema ob#ektivnoj cennosti v muzyke na primere tvorchestva Rashida Kalimullina [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://www.kazalmanah.ru/nomer17/191-197.pdf> (data obrashhenija: 10.02.2023).

5. Almazova A.I. Rashid Kalimullin i ego rol' v razvitii mnogonacional'noj Rossii [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://mus.academy/articles/rashid-kalimullin-i-ego-rol-v-razvitii-mnogonatsionalnoy-kultury-rossii> (data obrashhenija: 10.02.2023).
6. Dulat-Aleev V.R. Tvorchestvo Rashida Kalimullina v aspekte sohraneniya nacional'noj tradicii i razvitija mezhkul'turnoj kommunikacii na rubezhe HH-HHI vekov // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. № 3, 2017. S. 74-77.
7. Kovrikova E.V. Fortepiannaja muzyka R. Kalimullina dlja detej i junoshestva. Kazan'. 2018. 56 s.
8. Kalimullin R. Goszakaz neobhodim dlja sozdaniya velikih rabot [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/rashid-kalimullin-goszakaz-dlya-velikih-rabot/> (data obrashhenija: 10.02.2023).
9. Zav'jalova V. A. Jeto moja 9-ja simfonija poka, kak u Bethovena»: mirovaja prem'era na festivale tatarskoj muzyki [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/539788> (data obrashhenija: 10.02.2023).
10. Nikolaev S. S. Moskva-Kazan'-Moskva, dalee – vezde [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/moskva-kazan-moskva-dalee-vezde/> (data obrashhenija: 10.02.2023).
11. Uvarov S.S. Kompozitor Rashid Kalimullin — o vozrozhdenii interesa k vysokomu iskusstvu, ustarevanii avangarda i protekcionizme v sfere kul'tury [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://iz.ru/786093/sergei-uvarov/liudi-vse-chashche-idut-na-kontcerty-akademicheskoi-muzyki> (data obrashhenija: 10.02.2023).



**Цзинь Фэн**

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования  
Институт музыки, театра и хореографии  
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена»  
e-mail: 373047040@qq.com

**Qin Feng**

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

## **КАМЕРНЫЙ ЦИКЛ ТАТЬЯНЫ СМИРНОВОЙ «ОСЕННИЕ ЭСКИЗЫ» НА СТИХИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ВЕЧНОМ**

Аннотация. В статье рассматривается рецепция творчества Сергея Есенина в цикле «Осенние эскизы» Татьяны Смирновой. Цель работы – установить ключевые темы есенинского творчества и особенности их «прочтения» в музыке современного отечественного композитора. Используя междисциплинарный подход, сочетающий методы целостного музыковедческого и лексико-фразеологического анализа, установлено, что в цикле взаимодействуют три тематических линии: русской архаики/древней христианской Руси, натиск «железного века» и рефлексирующего Художника.

В выводах отмечено, что основой ценностной системы и личностного идеала поэта становится слияние внутреннего пространства христианской души с геопространством родины. Для композитора вектор, обозначенный Есениным, является поводом к саморефлексии. Актуализируя духовное наследие русского поэта, Т. Смирнова выстраивает мировоззренческую позицию современного Художника по оси: поэтический мир русской природы – «исчезновение и умирание» – возрождение поэтического духа через слияние с гармонией Универсума.

Ключевые слова: цикл «Осенние мотивы», С. Есенин, Т. Смирнова, гармония универсума.

## **CHAMBER CYCLE BY TATYANA SMIRNOVA «AUTUMN SKETCHES» TO POEMS BY SERGEI YESENIN: REFLECTIONS ON THE ETERNA**

Abstract. The article deals with the reception of Sergei Yesenin's work in the cycle «Autumn Sketches» by Tatyana Smirnova. The purpose of the work is to establish the key themes of Yesenin's creativity and the features of their interpretation in the music of the modern Russian composer. Using an interdisciplinary approach that combines the methods of holistic musicological and lexical-phraseological analysis, it has been established that three thematic lines interact in the cycle: Russian archaism / ancient Christian Rus', the onslaught of the Iron Age and the reflecting Artist.

The conclusions indicate that the basis of the value system and personal ideal of the poet is the merging of the world of the Christian soul with the geospace of the Motherland. For the composer, the vector designated by Yesenin is an occasion for self-reflection. Actualizing the spiritual heritage of the Russian poet, T. Smirnova builds the ideological position of the modern Artist along the axis: the poetic world of Russian nature – «disappearance and dying» – the revival of the poetic spirit through merging with the harmony of the Universe.

Keywords: cycle «Autumn motives», S. Yesenin, T. Smirnova, harmony of the universe.

Русский Логос С. Есенина в творчестве отечественных композиторов предстал во всем богатстве духовно-нравственного бытия народа. В поэзии «последнего поэта деревни» музыканты уловили исконно русский нарратив о родной земле, о всеобщем бытии, о предназначении человека. «Песенное слово» Есенина мало кого оставило равнодушным. Неслучайно отклик на стихи поэта носил массовый характер, затронув все слои музыкальной культуры, начиная от шансона и заканчивая шедеврами высокого искусства.

Цикл «Осенние эскизы» современного композитора Т. Смирновой – образец тонко прочувствованного «есенинского слова» в русской музыкальной культуре. Имея перед собой множество предшественников в лице М. Гнесина, А. Мосолова, Г. Свиридова, Р. Бойко, В. Салманова, В. Гаврилина др., Т. Смирнова предложила свое «прочтение» поэзии великого русского поэта. *Цель статьи* – рассмотреть особенности преломления ключевых тем есенинского творчества в цикле «Осенние эскизы».

Кроме поэзии С. Есенина известны еще два источника, имеющие отношение к содержанию опуса Т. Смирновой. Это вдохновившая композитора картина «Осенние травы» Андрея Кноблока<sup>20</sup> и «Слово от автора», прозвучавшее перед концертом, состоявшимся в Институте искусствознания. В нем Т. Смирнова поделилась мыслями, навеянными есенинской поэзией:

«Во внешне роскошных, буйных красках осени всегда таится нечто трагическое, как предчувствие увядания.

Осенью, заслышав позывные охоты, понимаешь всю тревожность, нервозность древнего обычая, пробуждающего в человеке всю гамму жестоких, низменных инстинктов, обрекающих живые существа – часть Вечной природы, прекрасной природы – на исчезновение и умирание.

Эти тенденции четко прослеживаются и во всех сферах нашей жизни. Поэт, любя искренно и нежно природу, протестует, призывает беречь, сохранять данные человеку природой богатства и красоту земли, приумножая их всячески, любуясь и дорожа ими» [2].

Музыкально-сценическая композиция «Осенние эскизы» написана для чтеца, сопрано, гобоя, виолончели и фортепиано. Помещая в «партитуру» этого цикла «партию» чтеца, композитор привносит в камерный жанр театральный компонент, а указание на пейзаж живописного опуса расширяет смысловую глубину произведения, приобщая его к синтетическим опусам. Организация поэтического материала имеет принципиальное значение. Для своего сочинения Т. Смирнова выбирает три стихотворения последнего периода творчества Есенина, причем два из них – «Несказанное, синее, нежное...» и «В этом мире я только прохожий...» созданы поэтом в последний год жизни. Из семи катренов первого опуса в музыкальном сочинении представлены только первые три. В них звучит мотив похвалы Пустыни, которую поэт трактует как место покоя и молитвенного единения христианской души<sup>21</sup>:

«Несказанное, синее, нежное...

Тих мой край после бурь, после гроз,

<sup>20</sup> Андрей Борисович Кноблок – театральный художник, живописец, к работам которого Т. Смирнова уже обращалась до написания «Осенних эскизов» [см.: 1].

<sup>21</sup> Здесь имеется в виду молитва преподобного Иосифа Исихаста «Похвала пустыне»: «О пустыня моя сладкая, мати безмолвия, / Трудностей приятельница, скорбей сродница, / Воздержания наставница, и вкупе молчания, / Слез сестра и плача родственница, / Молитвы учительница, мира любительница, / Родительница кротости и незлобия, / К ревности пламенной и усилию нас пробуждающая, / Дабы в скорбях мы учились смирению совершенному...» [см.: 3].

И душа моя – поле безбрежное –  
Дышит запахом меда и роз.

Я утих. Годы сделали дело,  
Но того, что прошло, не кляню.  
Словно тройка коней оголтелая  
Прокатилась во всю страну.

Напылили кругом. Накопытили.  
И пропали под дьявольский свист.  
А теперь вот в лесной обители  
Даже слышно, как падает лист» [приведено по: 4].

Христианские коннотации поэтического опуса Есенина, ставшего эпиграфом к Первой части музыкального опуса, поддерживаются на всех уровнях. Тон повествованию задают колоративы: синий (и смежный с ним по смыслу нежный), золотой (цвет меда) и красный (цвет роз). Нетрудно заметить, что эта цветовая гамма имеет отсылку к иконографическому типу Небесного Иерусалима. Как известно, колоративы синий, голубой, «васильковый» в лирике С. Есенина всегда имеют положительную коннотацию и широкий спектр ассоциаций [см.: 5]. Здесь и образ России с ее простором и небесами, опрокинутыми в синеву озер, здесь и образ Царства Небесного. На уровне лексики своеобразие православной традиции подчеркивают синтагмы «душа моя – поле безбрежное» и «лесная обитель».

Интересно отметить, что название Первой части Т. Смирнова дает по второй строке стихотворения: «Тих мой край после бурь, после гроз...», тем самым подчеркивая атмосферу умиротворенного безмолвия, той самой Пустыни, настраивающей душу на разговор «о главном» в жизни христианина – покаянном предстоянии перед Творцом. Многочисленные опусы, созданные по произведениям Есенина, в качестве одной из популярных тематических линий избрали тесное переплетение судьбы художника и судьбы родины. Эта тема имела множество изводов. Чаще всего она была окрашена в лирические тона и практически всегда прибегала к языку фольклора в различных его преломлениях (цитирование, стилизации, авторское переинтонирование фольклора). У Татьяны Смирновой образ родины является выражением истинно народного мироощущения проблем жизни и смерти, которая в славянском мифопоэтическом космосе предстает как природный круговорот увядания и возрождения.

Драматургия всего цикла строится на взаимодействии трех генеральных образов: природы, «железного века», между которыми находится поэт. Обратимся к их рассмотрению.

Наиболее развернутое воплощение образ природы получает в Первой части цикла, где архаика Матери-сырой земли становится организующим смысловым центром. Отсюда исходит прием модального колорирования, с постоянным смещением тонального устоя, «попевочный» тематизм, сочетающий трихорды «в кварте» и трихорды «в квинте», преобладающий принцип вариантного развития. Вся музыкальная ткань словно соткана из трихордов, то выстраивающихся в цепи гексахордов, преимущественно с бесполутоновой окраской, то распадающихся на «атомы» секундовых и терцовых мотивов. Виолончельно-гобойные переключки создают эффект диалога, а их имитации в партии фортепиано напоминают картину отражения неба в зеркале вод, тем более что размах диапазона от «до» большой октавы до «фа» четвертой, неизбежно ассоциируется с пространственной широтой, подтверждающей онтологический статус Вечной природы.

Вторая часть цикла представляет собой резкий контраст всему предшествующему материалу. Здесь господствуют негативные образы «железного века», которые у Есенина всегда были связаны с разрушительным началом и танатологическими мотивами. Образ смерти в этой части цикла господствует повсеместно, а дуэт виолончели и сопрано заставляет вспомнить самые мрачные страницы романтической музыки.

Атмосфера инфернальной жути охватывает всю часть цикла, усиливаясь в каденции виолончели. Ее безжизненный металлический тембр (*sul ponticello*), «дрожащее» тремоло речитативной темы вступления, проходящей в низком регистре, полностью соответствует ремарке *espressivo misterioso*. К сказанному добавим напряженную экспрессию внутрिलाдовых тяготений, акцентирующих звуки тритона, ладовую мутацию пониженных I, IV и V ступеней фригийского звукоряда и эффект наползающего сумрака примет осязаемые черты.

Леденящий душу страх возникает в теме солирующего сопрано. Как заклинание звучит единственное слово «*Silentium*». Его зачин, опирающийся на интервал уменьшенной кварты, медленное восхождение с преодолением «порога» вводнотонального хроматизма к субдоминанте, создают максимальное напряжение. С трудом достигнутая мелодическая вершина с трудом удерживается на своей высоте и постепенно, медленно отступает вниз к исходной тональной опоре «*cis*».

Антиномия звучащего слова и запрета на его произнесение («*Silentium*») создают взрывной эффект. Будто бы сама Смерть, пришедшая из мира безмолвия, многократно повторяет роковой императив: «Молчи». Он звучит на фоне «ползущей» темы виолончели, продолжающей движение по хроматизмам с искажением диатонических ступеней лада. Высота экспрессии прорывается в причетной теме развивающего раздела. Новая стадия активизации злых сил наступает в каденции виолончели (раздел *Allegro misterioso*). Здесь появляется еще один мотив из арсенала тематического комплекса Смерти – тема скачки. На страницах романтической литературы подобный тематизм был портретной характеристикой инфернального пришельца-всадника – посланца преисподней, подробное описание которого содержится в исследовании О. В. Бегичевой: «В музыке сложился устойчивый балладно-интонационный комплекс пришельца. Различные его ипостаси представляли темы «скачки», боевые кличи, охотничьи сигналы, «дьявольские вихри», милитаризированные марши, инфернальные тарантеллы и воинственные токкаты, нередко данные в соединении. [см.: 6, с. 60]. «Позывные охоты» в коде становятся переходом к финалу.

Заключительная часть «Мир таинственный, мир мой древний...» также, как и две предыдущие, имеет есенинский эпиграф. Из девяти катренов стихотворения Т. Смирнова использует четыре последних. В таком «прочтении» акцентируется мысль о лебединой песне Художника и натиске «железного века»:

«Зверь припал... и из пасмурных недр  
Кто-то спустит сейчас курки...  
Вдруг прыжок... и двуного недруга  
Раздирают на части клыки.

О, привет тебе, зверь мой любимый!  
Ты не даром даёшься ножу!  
Как и ты, я, отсюда гонимый,  
Средь железных врагов прохожу.

Как и ты, я всегда наготове,  
И хоть слышу победный рожок,

Но отпробует вражеской крови  
Мой последний, смертельный прыжок.

И пускай я на рыхлую выбель  
Упаду и зарююсь в снегу...  
Всё же песню отмщенья за гибель  
Пропеют мне на том берегу» [приведено по: 3].

Кроме того, музыкальный материал соотносится со «словом от автора»:

«Поэт, любя искренно и нежно природу, протестует, призывает беречь, сохранять данные человеку природой богатства и красоту земли, приумножая их всячески, любуясь и дорожа ими» [приведено по: 2].

Третья часть, следуя приведенной программе, распадается на два крупных раздела. Начальный – это иллюстрация охоты и лирико-философская авторская рефлексия как реакция на эти «события». Завершающий раздел – суммирующая кода всех частей цикла. В развернутой сцене погони использован весь арсенал музыкально-выразительных средств, он направлен на иллюстрацию жестокой схватки лирического героя с неумолимостью наступающего железного «века-волкодава» (О. Мандельштам). В нагнетании фатальности композитор использует различные приемы. В первую очередь, огромное значение приобретает сжатие метроритма: 7/8, 6/6, 5/8. Переменность метрического акцента такта, «переметризация» – прием создания «всесокрушающей иступленности» [7, с. 247]. Равномерная пульсация восьмых, подспудно ощутимая в движущейся звуковой массе и поддерживая ударной пластикой фортепиано, является ведущим фактором экспрессивной выразительности. На этом фоне постоянно мелькают квинтовые возгласы гобоя, имитирующие охотничий рожок, которые чередуются с изломанной синкопами токкатной темой.

Противостоянием непрерывному нагнетанию является дуэт виолончели и гобоя. На коротком участке возникает субъективно-личностный тематизм, своего рода, мудрое слово «от автора»: на фоне застывшего органного пункта фортепиано появляется речитативно-ариозная тема виолончели в духе рефлексивных тем-«монологов» Д. Шостаковича, Н. Мясковского. Ее сосредоточенный характер углубленно-скорбного раздумья передается гобоем. Диалог двух инструментов поддерживается благодаря контрастной полифонии. Метроритмическая трансформация темы, в результате которой 6/8 перегруппировались в 3/4, переключают «изобразительное» настоящее время на субъективное время рефлексии субъекта. Несмотря на небольшую протяженность этого фрагмента, с композиционной точки зрения являющийся переходом-связкой, он несет на себе очень важную смысловую нагрузку. С одной стороны, тема раздумья останавливает разрушительную звуковую лавину, с другой – переводит «разговор» в онтологическую плоскость.

Следующий далее завершающий раздел *Andante dolce* становится кодой всего цикла. В ней реминисцентно проходят темы всех частей, подчиняясь позитивному настрою Первой части. В тематизме главенствуют светлые ладовые краски, распевность, прозрачная фактура. У сопрано возникает преображенный мотив «*Silentium*». От его inferнальной сущности не остается и следа. Интонационная линия описывает фигуру *circulation*. Ее смысловая сторона, сложившаяся в искусстве Барокко, здесь имеет ту же наполненность – «прощание, прощение, сострадание и вместе с тем – успокоение, умиротворение» [8, с. 91].

Таким образом, в цикле «Осенние эскизы» композитор выделяет три главные темы есенинского творчества – русскую архаику, натиск «железного века» (О. Мандельштам) и рефлексирующего Художника. В их трактовке она следует линии, проложенной поэтом. У Есенина природа, бытийствуя в пространстве родины, организует внутреннее пространство христианской души, которая в слиянии с природным универсумом находит путь к Богу. Однако Т. Смирнова вводит многозначный образ-символ – *Silentium*. Заклиная о молчании, композитор извлекает его из области инобытия. Соединяя тишину с голосом природного мира, Т. Смирнова снимает с *Silentium* негативные коннотации. Так выстраивается смысловая ось бытия русского Художника: поэтический мир русской природы – «исчезновение и умирание» – возрождение поэтического духа через слияние с гармонией Универсума.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Художник Андрей Кноблук. Часть 1. [электронный ресурс] – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fnl517olrfA> (дата обращения: 12.03.2023).
2. Смирнова Т. Творческий вечер композитора и пианистки, Заслуженного деятеля искусств России, профессора Московской консерватории Татьяны Смирновой в Зеркальном зале Института искусствознания 18.01.2012. [электронный ресурс] – URL: <https://classic-online.ru/ru/production/29418> (дата обращения 12.03.2023).
3. Исихаст Иосиф. Похвала пустыне. [электронный ресурс] – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Iosif\\_Isihast/polnoe-sobranie-tvorenij/6\\_3](https://azbyka.ru/otechnik/Iosif_Isihast/polnoe-sobranie-tvorenij/6_3) (дата обращения: 17.03.2023).
4. Смирнова Т. Осенние эскизы: Партитура. [электронный ресурс] – URL: <https://classic-online.ru/ru/production/29418> (дата обращения: 12.03.2023).
5. Буданова Н. Э., Тюрина Г. Н. Синий цвет в лирике С.А. Есенина // Молодой ученый. 2016. № 6.4 (110.4). С. 3-5. [электронный ресурс] – URL: <https://moluch.ru/archive/110/27251/> (дата обращения: 17.03.2023).
6. Бегичева О. В. Романтическая баллада в художественной культуре XIX – XX вв.: типология и поэтика: дис. ... доктора искусствоведения. – Краснодар, 2020. – 426 с.
7. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. – М.: Сов. композитор, 1983. – 281 с.
8. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 372 с.

### REFERENCES

1. Hudozhnik Andrej Knoblok. Chast' 1 (Artist Andrej Knoblok. Part 1), <https://www.youtube.com/watch?v=fnl517olrfA>.
2. Smirnova T. Tvorcheskij vecher kompozitora i pianistki, Zasluzhennogo dejatelja iskusstv Rossii, professora Moskovskoj konservatorii Tat'jany Smirnoj v Zerkal'nom zale Instituta iskusstvoznaniya 18.01.2012 (Creative evening of the composer and pianist, Honored Artist of Russia, Professor of the Moscow Conservatory Tatiana Smirnova in the Mirror Hall of the Institute of Art Studies on 18.01.2012), <https://classic-online.ru/ru/production/29418>.
3. Isihast Iosif. Pohvala pustyne (Praise the desert), [https://azbyka.ru/otechnik/Iosif\\_Isihast/polnoe-sobranie-tvorenij/6\\_3](https://azbyka.ru/otechnik/Iosif_Isihast/polnoe-sobranie-tvorenij/6_3).
4. Smirnova T. Osennie jeskizy: Partitura (Autumn sketches: Score), <https://classic-online.ru/ru/production/29418>.
5. Budanova, N. Je., Tjurina G. N. Sinij cvet v lirike S.A. Esenina (The blue color in the lyrics of S.A. Yesenin) // Molodoj uchenyj. 2016. № 6.4 (110.4). Pp. 3-5.

6. Begicheva O. V. Romanticheskaja ballada v hudozhestvennoj kul'ture XIX – XX vv.: tipologija i pojetika (Romantic ballad in the artistic culture of the 19th - 20th centuries: typology and poetics), dissertatsiya, Krasnodar, 2020, 426 p.
7. Holopova V.N. Russkaja muzykal'naja ritmika (Russian musical rhythmic), Moscow, 1983, 281 p.
8. Berchenko R. Je. V poiskah utrachennogo smysla. Boleslav Javorskij o «Ho-rosho temperirovannom klavire» (In search of lost meaning. Boleslav Yavorsky on «Well-tempered clavier»), Moscow, 2005, 372 p.

**Цинь Гои**

аспирант кафедры зарубежного искусства  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств  
им. Ильи Репина»  
e-mail: qinguoyi000@yandex.ru

**Qin Guoyi**

postgraduate student of the department of foreign art  
St. Petersburg Academy of Arts. Ilya Repin

## **ВЛИЯНИЕ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА НА АНГЛИЙСКИЙ МОДЕРНИЗМ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА**

Аннотация. В новейшей истории Европы китайские произведения искусства имели в определенных кругах привлекательность для европейцев. Нельзя игнорировать влияние так называемого «китайского стиля» на европейский эстетический вкус, учитываются все элементы китайской культуры, создававшей восточную загадочность. В настоящем исследовании показывается влияние китайских произведений искусства в Великобритании XX века именно в аспекте его влияния на английский модернизм того времени. В данной статье также предпринимается попытка увидеть культурную интеграцию на примере китайского искусства в английском модернизме XX века. Начало XX века было важным периодом в истории китайско-западного-культурного обмена в аспекте влияния одной культуры на другую. С одной стороны, движение модернизма на Западе достигло своего апогея в это время; с другой стороны, Запад вновь с признательностью взглянул на Китай и считал его образцом для изучения во многих аспектах, таких как литература, искусство, моральная этика и эстетические концепции. В статье показывается еще одно историческое столкновение между Китаем и Западом после «китайской лихорадки» в Европе в XVII и XVIII веках.

Ключевые слова: Китай, искусство, английский модернизм, китайское искусство, Британия, Британский музей.

## **REFLECTION OF MODERN CHINA IN THE ASPECT OF HARMONIOUS CULTURE**

Abstract. In the recent history of Europe, Chinese works of art have had an appeal to Europeans in certain circles. It is impossible to ignore the influence of the so-called "Chinese style" on the European aesthetic taste, all elements of Chinese culture, which created oriental mystery, are taken into account. This study shows the influence of Chinese works of art in Great Britain in the 20th century, precisely in terms of its influence on the English modernism of that time. This article also attempts to see cultural integration on the example of Chinese art in English modernism of the 20th century. The beginning of the 20th century was an important period in the history of Sino-Western cultural exchange in terms of the influence of one culture on another. On the one hand, the modernist movement in the West reached its zenith during this time; on the other hand, the West again looked with appreciation to China and considered it a model for study in many aspects, such as literature, art, moral ethics and aesthetic concepts. The article shows another historical clash between China and the West after the "Chinese fever" in Europe in the 17th and 18th centuries.

Keywords: China, art, English modernism, Chinese art, Britain, British Museum.



В условиях сложного и изменчивого исторического и культурного фона в начале XX века элементы китайской культуры начали проникать в английский модернизм и это явление вошло в поле зрения западных модернистов и стало для них важным моментом для размышлений. Среди таких выдающихся модернистов отмечается группа интеллектуальной элиты в Кембридже, в которой выделяются китаевед Артур Уэйли, философы Г.Л. Дикинсон и Бертран Рассел, а также эстетические теоретики Роджер Фрай и Клайв Белл – они сознательно приняли, интерпретировали, использовали элементы китайской культуры в своих трудах, коллекциях. Их деятельность в изучении китайской культуры отражает исторические характеристики повторных раскопок британского музея и появления ссылок на китайскую культуру в начале XX века. Исследования такого ученого как Артур Уэйли по китаеведению показывают как элементы китайской культуры проникают в британский модернизм того времени [3]. Как один из самых ярких исследователей британского китаеведения XX века, Артур Уэйли внес смелые инновации в стратегии развития перевода китайской литературы, распространения китайской культуры; он обозначил исследовательские перспективы, ознаменовав эволюцию традиционного британского китаеведения. В то же время А. Уэйли поддерживал тесные контакты с важными членами «Блумсбери Групп» и «Вортекс». Важно отметить, что богатый перевод китаеведения и результаты исследований Артура Уэйли были широко распространены и оказали глубокое влияние на интеллектуальную элиту Кембриджа, таким образом став важным источником для британских и американских модернистов – его исследования помогают понимать и изучать элементы китайской культуры в аспекте влияния на английский модернизм XX века [6].

В конце 2018 года Британский музей вновь открыл Зал 33, на сегодняшний день известный как Галерея сэра Джозефа Хортона в Китае и Южной Азии. Зал 33 был отремонтирован и переработан с новыми тематическими экспонатами. В то время как китайское искусство выставлялось в этой галерее с момента ее открытия в 1914 году, отметим, что Британский музей собирал китайское искусство со времен коллекции сэра Ханса Слоана, которое поступило в музей в XVII веке. Несколько китайских произведений искусства Х. Слоана в настоящее время выставлены в Галерее Просвещения Британского музея. Китайская коллекция Британского музея формировалась в основном в течение XIX-го и XX-го веков и связана с некоторыми из самых известных коллекционеров китайского искусства того периода: А.В. Фрэнксом, Уильямом Клеверли Александром, О. Разлем Штейном, Персивалем Дэвидом, Джозефом Хортоном. Изучение появления китайского искусства в Британском музее выявило историю британского взаимодействия с Китаем и китайским искусством, которое развивалось со временем и нашло отражение в меняющейся выставочной стратегии данного музея.

Основу китайской коллекции заложил Франкс. С 1866 по 1896 год Франкс был хранителем как британских средневековых артефактов, так и восточных артефактов, в том числе китайских. Он приобрел для музея большое количество китайских, японских и корейских артефактов, уделяя особое внимание керамике, и опубликовал несколько научных трудов на эту тему, например, документ о британских образцах коллекционирования и исследованиях девятнадцатого века. Франкс собирал не только для музея, но и для себя. В 1866 году он стал одним из основателей Burlington Fine Art Club (BFAC), влиятельного общества коллекционеров в Лондоне. Вместе с основателем Музея Южного Кенсингтона Джоном Робинсоном Франкс призвал членов клуба проводить регулярные выставки и передавать коллекции Национальному музею. Одним из ее членов был Уильям Александер, активный деятель в кругу прерафаэлитов – людей, собиравших азиатское искусство в Британии, играющих важную, но малоизученную роль в

производственном процессе. Интересы Александера были типичны для этой группы, так как он был коллекционером азиатского фарфора [4].

Девять лет спустя другой член BFAC, Персиваль Дэвид, подарил музею еще один важный образец китайской керамики – даосскую керамику ранней династии Мин с надписями, датируемыми 1406 годом. В то время Дэвид был относительно молодым коллекционером, который постепенно собирал то, что стало одной из самых важных коллекций китайской керамики в мире [4]. Его коллекция была передана в дар Лондонскому университету в 1950 году и сейчас выставлена в специальной галерее Британского музея. До этого он принимал активное участие в развитии китайского искусства в Лондоне — например, среди прочего, организовывал выставки в Британском музее и Музее Виктории и Альберта, среди групп коллекционеров Британского общества художественного обмена и Восточного керамического общества (OCS, основано в 1921 г.) [5]. Начиная с 1930 года Дэвид также финансировал некоторые университеты.

Стоит отметить, что первым президентом Восточного керамического общества в Великобритании был Джордж Умольфопулос, и после его смерти в 1939 году его коллекция китайского искусства была продана государству, большая часть которого была отправлена в Британский музей, в том числе некоторые древние китайские изделия из бронзы и погребальная керамика династии Тан (он продал большую часть своей ранней коллекции Британскому музею и Музею Виктории и Альберта, когда в 1934 году у него возникли финансовые проблемы). Джордж Умольфопулос исследовал археологические объекты до Юаня (до XIV века), в то время как коллекция Давида была основана не только на керамике, но и на артефактах.

С конца XIX века жители Запада могли собирать археологические материалы в Китае в больших масштабах. В то время в северном Китае строились железные дороги; древние гробницы часто нарушались строительством, а улучшение транспорта означало, что ранее отдаленные районы стали более доступными. Кроме того, с начала XX-го века сфера научной археологии начала расширяться в Великобритании и Европе, а Центральная Азия и Китай стали направлениями для археологов и исследователей. Отмечается, что Британский музей в то время начинает участвовать в кампании в рамках спонсорства проектов археологических исследований по всему миру. Одним из таких проектов был визит венгерского исследователя Штейна в западный Китай, в частности в пещерный храм Дуньхуан в провинции Ганьсу. В 1919 году коллекция Британского музея пополнилась рядом важных буддийских картин и рукописей [10].

В начале 1930-х годов археологи из китайской академии Sinica раскопали ряд гробниц недалеко от Аньяна, столицы династии Шан. Гробницы, по-видимому, были разграблены до их раскопок, и несколько предметов из гробниц появились на рынке, в том числе бронзовый сосуд династии Западная Чжоу с надписями, известный как Канхоу Гуй. Это важный документ ранней китайской военной деятельности и репрезентативный культурный памятник бронзового литья того периода [9]. Канхоу Гуй принадлежал генерал-майору Нилу Малкольму, он отправился в Китай в качестве члена британской армии в 1896 году, после выхода на пенсию он стал председателем Китайского общества, Малкольм также был членом Восточной ассоциации керамики [1].

Канхоу Гуй был выставлен на Международной выставке китайского искусства, организованной Королевской академией изящных искусств в 1935 году, мероприятие стало важным событием в истории коллекции и выставки китайского искусства в Объединенном Королевстве. Многие из коллекций Британского музея сегодня, в том числе сотни артефактов, принадлежавших в то время Персивалю Дэвиду, были показаны на этой выставке, и впервые китайское искусство было явлено широкой публике во всем своем великолепии. Дэвиду, инициатору выставки, в организационном процессе помогали

другие члены Общества восточной керамики, в том числе Малкольм, Эрмо Фапулос и Ховард, куратор отдела восточных древностей и этнографии Британского музея Бюссон. Но следует также признать, что популяризация китайского искусства частными коллекционерами позволило использовать музеи и выставки как инструменты для выражения интересов данных коллекционеров и явления китайского искусства многим любителям искусства в целом [8].

Записи британских коллекционеров того времени показывают, что выставка 1935 года была очень привлекательной. Очевидно, что, хотя археология служила важным источником артефактов эпохи династии Мин в первой половине XX-го века, китайская военная деятельность также была важна, поскольку это был один из способов взаимодействия Британии с Китаем в XIX-м и начале XX-го веков. Например, в 1860-х годах, во время знаменитого разграбления Летнего дворца в Пекине, многие предметы императорского Китая эпохи Мин и Цин впервые появились на рынке, и коллекционеры почти повсеместно оценили новые появившиеся артефакты. Другие события, такие как боксерское восстание 1899 года, также открыли британским военным доступ к китайскому искусству. Одна из самых известных китайских картин, сохранившихся в Британском музее, свиток с изображением «Предостережения женской истории», вероятно, была доставлена в Великобританию по этому пути; в 1899 году капитан Кларенс А. К. Джонсон приобрел картину и продал ее в 1903 г. в Британский музей. Считается, что это работа, датируемая V – началом VII веков, и является одной из самых ранних сохранившихся китайских фигуративных работ, принадлежавших императору Цяньлуну [2].

Фактически, большая часть китайских работ Британского музея вошла в коллекцию как «гравюры и рисунки», а не как артефакты, что согласуется с принятием музеем и классификацией таких материалов. Например, свиток Увещевания был приобретен для музея Сиднеем Колвином, который тогда отвечал за гравюры и рисунки. Он, вероятно, приобрел китайскую картину из-за интереса к рукописям и рисункам, и, возможно, он купил ее вместе с другими более крупными артефактами на аукционе Christie's Александра Дэвидсона в 1816 году [7].

Британский музей классифицирует китайскую живопись как гравюры и рисунки, предполагая, что этот вид китайского искусства менее популярен среди британских коллекционеров, которые традиционно отдают предпочтение керамике. Фактически, несколько видных коллекционеров, в том числе Джордж Эммерфопулос, указывают на керамику как на отправную точку в китайском искусстве как его развитию в английском модернизме того времени. Для коллекционеров XIX века китайская керамика широко рассматривалась как дополнение к другим видам искусства, таким как картины Д. Г. Росетти и Уистлера, которые использовали китайскую (и японскую) керамику в качестве реквизитов. В XX веке керамика стала более заметной благодаря выставкам и основанию Восточного керамического общества [2].

Подводя итоги данного исследования важно отметить, что на протяжении всей долгой истории китайско-западных культурных обменов, будучи одним из наиболее важных «других культур» на Западе, Китай, несомненно, выступал в качестве определенной и новой системы координат, над которой Запад мог размышлять и позиционировать себя в сравнительно-историческом. Вступая в XX век, китайская культура на примере дала британским модернистам много вдохновения с точки зрения морали и эстетики и в этом большую роль играла работа Британского музея.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Художественный совет Великобритании. Роден: Скульптура и рисунки. Exh. Кат. Лондон: Галерея Хейворд, 1970. 242 с.
2. Бедфорд, Ричард. «Китайская скульптура животных». Старая мебель 4 (август 1928 г.). 223 с.
3. Белл, Клайв. «Как Англия встретила современное искусство». Новости искусства 49 (октябрь 1950 г.). С. 24-27.
4. Клуб изящных искусств Берлингтона. Каталог цветного китайского фарфора, выставленный в 1896 году. Лондон: Burlington Fine Arts Club, 1896. 91 с.
5. Эдель, Лео. Блумсбери: Дом львов. Лондон: Хогарт, 1979. 185 с.
6. Карлбек, Орвар. Искатель сокровищ в Китае. Транс. Наоми Уолфорд. Лондон: Крессет, 1957. 298 с.
7. Ориентализм и модернизм: наследие Китая в Паунде и Уильямсе. Дарем: Duke UP, 1995. 240 с.
8. Живопись на Дальнем Востоке: введение в историю изобразительного искусства Азии, особенно Китая и Японии. Лондон: Арнольд, 1908. 430 с.
9. Цянь, Чжаомин. «Китайская пейзажная живопись в «Шести значительных пейзажах» Стивенса». The Wallace Stevens Journal 21.1 (осень 1997 г.). С. 123-42.
10. Йи, Чан. Китайские глаза: интерпретация китайской живописи. 1934. Лондон: Метуэн, 1960. 258 с.

## **REFERENCES**

1. Arts Council of Great Britain. Rodin: Sculpture and Drawings. Exh. Cat. London: Hayward Gallery, 1970. 242 p.
2. Bedford, Richard. "Chinese Animal Sculpture." Old Furniture 4 (Aug. 1928). 223 p.
3. Bell, Clive. "How England Met Modern Art." Art News 49 (Oct. 1950). P. 24-27.
4. Burlington Fine Arts Club. Catalogue of Coloured Chinese Porcelain, Exhibited in 1896. London: Burlington Fine Arts Club, 1896. 91 p.
5. Edel, Leo. Bloomsbury: A House of Lions. London: Hogarth, 1979. 185 p.
6. Karlbeck, Orvar. Treasure Seeker in China. Trans. Naomi Walford. London: Cresset, 1957. 298 p.
7. Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams. Durham: Duke UP, 1995. 240 p.
8. Painting in the Far East: An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially China and Japan. London: Arnold, 1908. 430 p.
9. Qian, Zhaoming. "Chinese Landscape Painting in Stevens' 'Six Significant Landscapes.'" The Wallace Stevens Journal 21.1 (Fall 1997). P. 123-42.
10. Yee, Chiang. The Chinese Eyes: An Interpretation of Chinese Painting. 1934. London: Methuen, 1960. 258 p.

**Чжан Чжаошен**

аспирант

Белорусская государственная академия искусств

e-mail: 3053869@gmail.com

**Zhang Zhaosheng**

graduate student

Belarusian State Academy of Arts

## **ТЕАТРАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛИНЬ ЧЖАОХУА В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ**

Статья посвящена исследованию жизни и творчества одного из самых известных современных китайских театральных режиссеров – Линь Чжаохуа. Освещаются основные этапы становления его творческой личности, режиссерского самосознания. Основное внимание сосредотачивается на вкладе, который был сделан Линь в театрально-педагогическую методику Китая. Выявляются ключевые принципы, которых придерживался в своей сценической работе и развивал Линь Чжаохуа. Говорится о том, что ключевое значение в процессе театральной игры имеет состояние, которое исходит непосредственно из собственного творческого сознания актера, гармоничное чередование субъективного и объективного.

Ключевые слова: Линь Чжаохуа, китайский театр, театральная драматургия, театральный режиссер, театрально-педагогические принципы, театральный авангард, экспериментальный театр.

## **THEATER AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF LIN ZHAOHUA IN THE CONTEXT OF FORMATION OF HIS CREATIVE PERSONALITY**

The article is devoted to the study of the life and work of one of the most famous modern Chinese theater directors - Lin Zhaohua. The main stages of the formation of his creative personality, director's self-awareness is highlighted. The main attention is focused on the contribution that Lin made to the theatrical and pedagogical methodology of China. The key principles that Lin Zhaohua adhered to in his stage work and developed are revealed. It is said that the state that comes directly from the actor's own creative consciousness, the harmonious alternation of subjective and objective, is of key importance in the process of theatrical acting.

Keywords: Lin Zhaohua, Chinese theatre, theatrical dramaturgy, theater director, theatrical and pedagogical principles, theatrical avant-garde, experimental theater.

Линь Чжаохуа – один из самых известных представителей экспериментального и авангардного театра в современном Китае. Он начал свою профессиональную деятельность в качестве театрального режиссера в 80-е годы XX века и активно продолжает ее до сих пор [1]. В числе его важнейших спектаклей, которые в прямом смысле перевернули представление о постановках драматургии можно назвать такие ранние работы Чжаохуа, как «Абсолютный сигнал» (1982), «Свадьба и белое событие» (1984), «Дикарь» (1985), «Божий Господь Нирвана» (1986) и т. д. [3].

Тем не менее, несмотря на очевидные достижения Линь Чжаохуа в художественную, культурную, театральную жизнь Китая, несмотря на популярность и признание его спектаклей со стороны мирового сообщества, до сих пор его творчество оказывается в тени научных дискуссий.

Понимание ключевых театрально-педагогических принципов китайского режиссера-драматурга Линь Чжаохуа в контексте становления его творческой личности, выдвигается в качестве ключевой цели настоящей статьи.

На сегодняшний день довольно сложно представить себе каким мог бы быть национальный китайский театр без творчества Линь Чжаохуа. Несмотря на то, что, судя по биографическим данным, формирование художественной концепции и эстетических идей в области театральных постановок у китайского режиссера началось на достаточно позднем этапе, только с началом 90-х годов, все же уже к началу нового тысячелетия ему удалось прославить свою концепцию на весь мир [2].

В мировой театральной культуре имя Линь Чжаохуа ассоциируется прежде всего с идеями о «двойной структуре исполнения» и «двойной структуре спектакля» [5]. Тем не менее, до того, как китайскому режиссеру удалось выработать и сформулировать данную концепцию, он много лет занимался творческими поисками и экспериментами.

Если обратиться к периоду, который предшествовал началу «зрелого» этапа творчества Линь Чжаохуа, то выявляется, что фундаментальная основа его профессионального самосознания начала формироваться уже в 80-е годы XX века. Тогда, как неоднократно отмечал сам драматург, он наконец начал осознавать всю важность и масштаб проблем китайской драматургии, в связи с чем проводил большое количество часов своего рабочего времени в поисках эффективных решений.

В частности, в качестве ключевой проблемы китайского театра того времени Линь Чжаохуа выделял разногласие и конфликт, развивающийся между новым драматическим литературным содержанием и старой реалистической драмой, а также проблему несоответствия театральных методов и сценических инструментов эстетическим и художественным потребностям современного зрителя [4]. Все многочисленные эксперименты, которые в дальнейшем стали неотъемлемой частью театральной деятельности Чжаохуа, осуществлялись именно с целью предотвращения консервативности китайского театрального искусства, а также с целью решения указанного конфликта.

Судя по траектории развития театральных произведений Линь Чжаохуа, ключевой задачей, которую он ставил перед собой на первом этапе в 80-е годы, была задача выяснения того «как это сказать». Все эксперименты, к которым прибегал режиссер в основном, были связаны с сопротивлением реалистической драме. После появления новой драмы в Китае Чжаохуа поставил перед собой уже другую задачу, заключающуюся в определении того, как именно с каким подходом и методами ее выполнять.

Вместе с началом 90-х годов китайский режиссер Линь Чжаохуа вступил в новую эпоху своего творческого развития. Этому способствовало прежде всего возрастающее самосознание режиссера, выработка авторской творческой линии, особого видения и стремления занимать не только позицию «голос драматурга». Драматургия, которая по тем или иным причинам не имела возможности идти в ногу со временем, по мнению режиссера должна была отказаться от главной позиции на драматической сцене [5].

Чжаохуа придерживался такой позиции, что при постановке театральных пьес и их сценическом воплощении ключевая роль должна принадлежать или режиссеру, или же разделяться поровну между драматургом и режиссером. Вне зависимости от того, какое произведение готовится к постановке, сценарий, с точки зрения театрально-педагогической концепции Линь, больше не должен быть единственным содержанием.

Однако, в последствии продвижения данной идеи Линь Чжаохуа фактически сразу же столкнулся с еще одним конфликтом, где – с одной стороны было то, что хочет выразить драматург, используя старую театральную форму, а с другой стороны – то, как видит конкретную пьесу режиссер, обладающий экспериментальным типом мышления,

который стремится идти в ногу со временем и удовлетворять актуальные художественно-эстетические потребности зрителя. Тем не менее, по мнению Чжаохуа ответственность за разрешение данного конфликта должна ложиться полностью на режиссеров.

Важной вехой в творческом развитии Линь Чжаохуа стал 1995 год. Это было время, когда он поставил спектакль «Шахматный человек», где впервые сознательно применил свою концепцию «двойной структуры» и «двойной режиссерской методологии». Искусствоведы и исследователи китайского театрального искусства утверждают, что решения, которые принял Линь, находясь в роли режиссера, а также изначальный сценарий пьесы «Шахматный человек» - стали настоящей новинкой для театральной жизни того времени, причем не только для Китая, но и для всего мира.

Уже со второй половины 90-х годов центральное место в творчестве и театральной педагогике Линь Чжаохуа заняла реформа перформанса. В профессиональных кругах о Линь говорили как о единственном экспериментальном режиссере, который стремится к инновациям и обязательно выведет театральное искусство столь консервативного ранее Китая на новый мировой уровень [2].

В классическом театральном искусстве в качестве основы любой драмы фактически всегда выдвигается сценарий, который, как правило, никогда не подвергается сомнению. Линь Чжаохуа стал тем, кто активно продвигал идею смены статуса и роли сценария в театральных постановках и, как следствие, неоднократно подвергал сомнению результативность театрально-педагогических методов Станиславского, которые в конце XX века пользовались особой популярностью в Китае и использовались как «эталонные».

Именно так Линь Чжаохуа пришел к созданию концепции экспериментального и авангардного театра, в котором единогласный авторитет больше не принадлежит сценарию, где изменяются фундаментальные основы театральной постановки. Буквально каждая постановка Чжаохуа способствовала активизации идей ослабления статуса сценариста/драматурга и выдвижения на первую роль – режиссера, который теперь выступал ключевым звеном и главным творцом театрального представления. Следует отметить, что в период 90-х годов сторонниками и продолжателями новой театральной концепции Линь Чжаохуа в Китае также были другие режиссеры-авангардисты, среди которых Моу Сена, Мэн Цзинхуэй, Ли Люи, Тянь Циньсиня и некоторые другие.

Для наилучшего понимания идей и основ театрально-педагогической концепции Линь Чжаохуа предлагаем более углубленно разобраться в том, что конкретно из себя представляет система двойственной структуры театральных постановок.

Итак, с точки зрения Линь Чжаохуа двойная структура исполнения и двойная структура режиссуры не относятся к двум уровням применения одной и той же концепции, а представляют собой две совершенно разные идеи. Несмотря на то, что разница между их созданиями составляет примерно от восьми до десяти лет, между ними существует тесная прикладная зависимость [1].

Впервые феномен двойственной структуры театральной постановки проявился в творчестве китайского режиссера Линь Чжаохуа в рамках постановки спектакля «Абсолютный сигнал» (80-е годы). Ключевыми составляющими двойной структуры спектакля с точки зрения Линь являются отношения между актером и персонажем, а также психологическое состояние актера непосредственно в процессе воспроизведения роли.

В этом контексте Линь Чжаохуа активно продвигал идею о том, что в процессе игры актер в обязательном порядке должен трансформировать свое самосознание и переключить его с модели «Актер-Я/первое-Я» на «Персонаж/второе-Я». Для того, чтобы достичь этого, Линь предлагал следующее. На первых порах актер должен допустить и искренне поверить в ситуацию «здесь и сейчас», транслируемую в театральной пьесе.

Очень важно на самом деле внутренне и искренне «пережить» (идентификацию) эмоцию персонажа, чтобы обеспечить ее максимальную естественность. В последствии благодаря этому актер сможет создавать и выполнять реальные действия, которые от него требуются, стать максимально правдоподобным персонажем.

При этом, в данном контексте, следует отметить, что Линь Чжаохуа активно настаивал на том, что китайский театр и без того предоставляет актерам предельную свободу. Так или иначе актеры должны существовать не только внутри своих ролей, поскольку, находясь на театральной сцене их существование становится максимально разноплановым. Следует объяснить, что речь идет прежде всего о том, что актер и персонаж время от времени появляются на сцене попеременно, а иногда даже и одновременно. То есть, говоря другими словами: *«я играю эту роль и в процессе подражания этой роли я могу видеть себя и судить, правильным ли является мое выступление»*.

Собственно, именно такое многообразие существования по мнению Линь Чжаохуа и приводит к тому, что театральная концепция не является ограниченной в своем развитии и может допускать совершенно разнообразные идеи.

Что касается двойной структуры производительности, то, как формулировал сам Чжаохуа, она имеет следующий вид. С точки зрения китайского режиссера спектакль может двигаться, не отделяясь от роли. Перед актером вовсе не стоит задача постоянного нахождения в образе. В его компетенции сохранять авторскую позицию и при этом действовать в рамках контроля над театральным исполнением [2]. В любом случае актер не отделяется полностью от эмоционального переживания, но в то же время и не трансформируется в полную рациональность исполнения (как, например, задумано в концепции Брехта). Именно в этом по мнению самого Линь Чжаохуа заключается суть идеи «свободного театрального исполнения».

Тем не менее, даже сам Линь Чжаохуа был уверен в том, что такой способ «создания» театральных персонажей является достаточно энергозатратным и сложным. Он говорил о том, что это внешнее творение имеет глубокие внутренние подоплеки, и в некоторых случаях актер не намеренно может потерять контакт и связь с внутренним смыслом сценария, что в свою очередь может переключать внимание зрителей с особо важных мест и частей театральной задумки.

Линь Чжаохуа утверждал, что в традиционных китайских театральных постановках актеры в основном находятся в позиции марионеток. Изображая гнев или какие-то другие эмоции в рамках такого подхода актеры сосредотачивают свое первостепенное внимание на том, каким путем и с помощью чего можно изобразить эмоции героя еще более реалистично и последовательно. В театрально-педагогической концепции Линь Чжаохуа центральным звеном должен быть прежде всего смысл, который стоит за гневом и предшествует ему, а не сама подлинность эмоции. Именно значение выдвигается в качестве ключевого звена и средства достижения подлинности персонажа театра. Детали же, по мнению Линь, должны быть отодвинуты на второй план.

Для того, чтобы достичь гармоничного сочетания марионетки и нитеводителя в одном актере, он должен руководствоваться главным образом позицией наблюдения и детального изучения. При таком подходе к восприятию марионетки актер может знать, как он действует и осознавать, как кукла должна вести себя в каждой конкретной ситуации, каков смысл и истинная причина действий и эмоций персонажа. Пассивная роль марионетки по мнению Линь является настоящей утопией театрального и сценического искусства.

В состав ключевых задач театрального актера, по мнению Линь Чжаохуа, должно входить умение продемонстрировать глубинный смысл своего действия во всех его



красках и очертаниях. Обращая внимание на то, что актер одновременно должен занимать роль нитеводителя и куклы, китайский режиссер предполагал не только чередование субъективного и объективного сознания актера непосредственно в спектакле, но и такое восприятие, как: *«нахождение внутри постановки и вместе с этим за ее пределами»*.

В процессе своей многолетней театрально-педагогической практики Линь Чжаохуа испробовал максимально большое количество всевозможных методов, средств и инструментов обучения актеров. В их число входили в том числе упражнения, направленные на релаксацию, обучение в промежуточном состоянии, упражнения на театральную импровизацию и т. д. После применения и апробации некоторых из них Линь Чжаохуа выявил, что главной целью этих методов является прежде всего формирование «систематических» актерских талантов. Ключевым результатом данных упражнений видится освобождение от актерской привычки, а не непосредственное включение актера в двойственную структуру театрального спектакля, провозглашаемую линь.

Тем не менее, некоторые источники утверждают, что в процессе театрально-педагогической практики Линь Чжаохуа активно выступал против необходимости тренировать способность воплощения двойственной структуры спектакля [2]. Помимо этого, китайский театральный режиссер достаточно редко применял какие-то стандартные и широко популярные инструменты для тренировки повествовательного смысла спектакля. Репетиционная сцена в контексте концепции Линь Чжаохуа, создается с помощью создания особого повествовательного смысла, который аналогичен всему смыслу театральной постановки. Вместе с этим повествовательный смысл спектакля с точки зрения Чжаохуа должен обязательно устанавливаться на основании характеристик самого сценария.

Ключевой идеей повествовательного смысла театрального спектакля по мнению Линь Чжаохуа является то, что язык и постановка драмы имеют большое количество повествовательных элементов. В связи с этим для того, чтобы игра актеров имела очевидный повествовательный смысл необходимо сосредоточить свое внимание на создании и использовании большого числа повествовательных методов и инструментов.

Из-за этого повествовательного смысла исполнительский статус «авангардных» театральных актеров принципиальным образом отличается от статуса системных актеров. По мнению самого Чжаохуа авангардные актеры имеют способность чередовать субъективное и объективное, сосуществование исполнения в их повествовании и непосредственном исполнении. За счет такого состояния исполнения актеры имеют возможность «рассказывать, переживая (роль) и переживать (роль) в повествовании». Это обычное состояние исполнения в спектаклях, представляющее собой высший уровень повествовательного исполнения.

Линь Чжаохуа считает, что это состояние как повествования, так и опыта, представляет собой состояние отрицания полного опыта, «состояние, в котором я (актер) не позволяю вам (эго) полностью войти в опыт», где актер может наблюдать, чувствовать и переживать во время своего выступления и модернизировать/корректировать его в соответствии со своими творческими представлениями или в соответствии с задуманным сценарием.

Таким образом, проведенный в рамках настоящей статьи анализ позволяет сделать вывод о том, что творческая личность всемирно известного китайского театрального режиссера Линь Чжаохуа в своем развитии прошла три главных стадии, плавно перетекающих одна в другую: с 1982 по 1989 год; период 90-х годов XX века; новое XXI столетие. На каждом из данных этапов китайский режиссер стремился к решению новой задачи, нового художественно-эстетического конфликта, которые сам же и формулировал. Однако, несомненно, что основу театрально-педагогических идей Линь Чжаохуа

составляет выработка новой модели отношений между драматургом и театральным режиссером. В целом же, можно сказать о том, что в театрально-педагогической концепции, выработанной Линь Чжаохуа, перформанс повествования занимает одно из главных значений, поскольку предполагает «игру двойной структуры», выступать одновременно в роли «ниточника и марионетки», «персонажа и не персонажа».

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Динь И. Новаторство спектакля Линь Чжаохуа «Все люди – Гамлеты» // Культура и искусство. – 2020. – № 6. – С. 1–9.
2. Чжан Ч. Линь Чжаохуа и китайский драматический театр // Диссеминация инновационного опыта как фактор модернизации науки и образования. – 2022. – С. 175–179.
3. Юй Сянь. Проблемы и перспективы развития китайской оперы в XXI веке // Bulletin of the International Centre of Art and Uducation. – 2022. – № 6. – С. 161–170.
4. Zuolin H., Yisong F., Lai S., Mingder C., Yang D., Yung D., Kun K., Chang T., Tradition, Innovation, and Politics: Chinese and Overseas Chinese Theatre across the World // TDR. – 1994. – No 2. Vol. 38. – 57 p.
5. Quah S. R. Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater. – Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.

### **REFERENCES**

1. Din' I. Novatorstvo spektaklya Lin' Chzhaokhua «Vse lyudi – Gamlety» // Kul'tura i iskusstvo. – 2020. – № 6. – Pp. 1–9.
2. Chzhan Ch. Lin' Chzhaokhua i kitaiskii dramaticheskii teatr // Disseminatsiya innovatsionnogo opyta kak faktor modernizatsii nauki i obrazovaniya. – 2022. – Pp. 175–179.
3. Yui Syyan'. Problemy i perspektivy razvitiya kitaiskoi opery v XXI veke // Bulletin of the International Centre of Art and Uducation. – 2022. – № 6. – Pp. 161–170.
4. Zuolin H., Yisong F., Lai S., Mingder C., Yang D., Yung D., Kun K., Chang T., Tradition, Innovation, and Politics: Chinese and Overseas Chinese Theatre across the World // TDR. – 1994. – No 2. Vol. 38. – 57 p.
5. Quah S. R. Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater. – Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.

**Чжан Чэнхань**

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: artnauka2009@yandex.ru

**Zhang Henan**

Post-graduate student

of Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

## **НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ КОНТРАБАСА В КИТАЙСКИХ ОРКЕСТРАХ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

Аннотация. В статье рассматривается проблема «национализации» контрабаса в китайской музыкальной культуре. Цель работы – определить роль контрабаса в китайском национальном оркестре. В качестве исследовательской точки зрения обсуждается использование и значение функции контрабаса в различных национальных оркестрах от нескольких инструменталистов до полного состава симфонического оркестра.

Рассматриваемые проблемы. Интеграция элементов западноевропейской музыкально-исполнительской культуры в музыкальную культуру Китая. Интеграция элементов западноевропейской исполнительской культуры в процесс обучения игре на контрабасе. Методы исследования – исторический, феноменологический и герменевтический подходы, метод сравнительно-типологического анализа.

На практических примерах показано, что целенаправленное включение контрабаса в китайские оркестры национальных музыкальных инструментов способствует обогащению общей палитры музыкального звучания и может быть рассмотрено в виде одного из значимых факторов «инновационного» звучания оркестра китайских национальных инструментов. Выводы. В исследовании доказано, что небольшие площадки для выступлений эффективно использовать для инструментальных ансамблей с культивированием местных этнических стилей исполнения, в то время как концертные залы пригодны для исполнения классических оперных произведений.

Ключевые слова: контрабас, национальный оркестр, «национализация» контрабаса, эстетическое сознание, исполнители.

## **NATIONALIZATION OF THE DOUBLE BASS IN CHINESE ORCHESTRAS: THEORY AND PRACTICE**

Annotation. The article deals with the problem of "nationalization" of the double bass in Chinese musical culture. The purpose of the work is to determine the importance of the double bass in the Chinese national orchestra. As an exploratory point of view, the use and significance of the double bass function in various national bands from a few instrumentalists to the full complement of a symphony orchestra is discussed.

Problems under consideration. Integration of elements of Western European musical and performing culture into the musical culture of China. Integration of elements of Western European performing culture into the process of learning to play the double bass. Research

methods: pedagogical observation, analysis of the products of activity of various instrumental groups.

Practical examples show that the purposeful inclusion of the double bass in Chinese national musical instrument orchestras contributes to the enrichment of the overall palette of musical sound and can be considered as one of the significant factors in the "innovative" sound of the Chinese national instrument orchestra. Conclusions. The study proved that small performance venues are effective for instrumental ensembles with the cultivation of local ethnic performance styles, while concert halls are suitable for the performance of classical opera works.

Keywords: double bass, national orchestra, "nationalization" of double bass, aesthetic consciousness, performers.

Развитие контрабаса в Китае имеет долгую историю. Оно связано с усилением контактов со странами Западной Европы. Так после основания Китайской Народной Республики постепенное усиление национальной мощи способствовало развитию музыкальной культуры, а, условно говоря, «симфония национальных оркестров» стала важным проектом в музыкальной индустрии. Определенная роль в этом процессе принадлежит контрабасу. Для уточнения этой роли необходимо рассмотреть процесс функционирования контрабаса в симфоническом оркестре и различных инструментальных группах, включая оркестры национальной музыки.

Еще в 20-х годах прошлого века создание Симфонического оркестра Шанхайского муниципального промышленного бюро создало для слушателей предпосылки для понимания многообещающей роли контрабаса в музыкальной культуре Китая. Затем, несколько позже, в 40-х годах контрабас прочно вошел в процесс развития высшего образования в Китае. При этом появились профессиональные исполнители на контрабасе, которые заложили основу, в том числе и для создания национального оркестра. Наконец, начиная с 80-х годов прошлого века, контрабас прочно вошел в состав симфонического оркестра, что ознаменовалось, с одной стороны созданием и адаптацией музыкальных произведений с китайскими национальными особенностями, а с другой в переложении произведений западноевропейской музыкальной культуры для контрабаса. В результате на фоне усилившегося культурного обмена между Китаем и Западом в Китай стали приезжать симфонические оркестры мирового уровня. В то же время многие признанные мастера преподавания игры на контрабасе посещали Китай для чтения лекций.

Изучение процесса включения контрабаса в контекст китайской музыкальной культуры посредством сравнения его роли в симфоническом оркестре и в малых этнических национальных ансамблях дает нам возможности выделить ряд закономерностей. Первая из них заключается в том, что в современном понимании *национальный ансамбль относится к новому типу ансамбля, который отличается от ансамблей традиционной народной музыки и является одним из символов развития новой музыки 20 века.* Создание национального оркестра началось в 1930-х годах, и до создания первого современного национального оркестра – Китайского радиовещательного национального оркестра в 1953 году, производители и исполнители инструментов были привержены реформированию и обновлению различных голосовых инструментов. Духовые инструменты, щипковые струнные достигли хорошего качественного уровня, и они непосредственно используются в оркестре, но бас-струнные инструменты претерпевают реформу. Начиная с 1950-х годов, мастера подражали принципам производства и звучания матукин и хукин для улучшения ряда басовых инструментов, таких как Большой моринхур, басистый моринхур, басистый эрху, басистый жуань. Однако из-за формы, материала, технологии и того, что тон и громкость не

соответствовали требованиям крупных национальных диапазонов, потребовалось введение контрабаса.

Вторая закономерность естественно вытекает из первой. Она проявилась в *создании произведений для этнического контрабаса* [1, с.48-49). Говоря в общем ключе, создание контрабасовых произведений в национальном стиле началось в 80-е годы. Судя по творческой среде того времени, история профессионального развития контрабаса в Китайской Народной Республике насчитывает более 30 лет, в течение которых он долгое время служил практически исключительно аккомпанементом в группе. Такая роль в принципе не формирует ситуацию самостоятельного исполнения, поэтому многие сольные произведения контрабаса по большей части заимствованы и адаптированы с других инструментов. В то время как развитие «национализации» контрабаса настоятельно требует создания произведений в национальном стиле. Поэтому с 1980-х годов контрабасисты стали сознательно создавать и адаптировать многие произведения в национальном стиле. Судя по ранним сочинениям контрабаса, они в основном основаны на адаптации. Например, «Ода Желтой реке» Е Чжэнкая, «Баллада о желтой воде» и «Народ Яньбянской любви, председатель Мао» [2, с.56-57] адаптированы из вокала, из родственной инструментальной музыки, перенесенной в произведения для контрабаса. Таковы одноименные произведения Чжэн Дэрэна, перенесенные из произведений эрху «Изменилась горная деревня» и «Скачки» [2, с.57]. В дополнение к вышеперечисленным обработкам и переложениям, наиболее влиятельными произведениями в национальном стиле этого периода стали «Песня прерии» Чжан Баоюаня, «Прерия», «Тоска по дому» Ню Миня и другие сольные произведения.

Из приведенного выше обсуждения видно, что основная проблема в создании произведений контрабаса в национальном стиле – это, во-первых *техника создания произведений для контрабаса соло, так как в основном присутствует адаптация и транскрипция произведений*; во-вторых *значительное количественное отставание* написанных произведений для контрабаса по сравнению с произведениями для других струнных инструментов, например, такими, как скрипка и виолончель. Поэтому мы не можем утверждать о технических преимуществах контрабаса в группе струнных национального оркестра, но можем предположить об использовании произведений для контрабаса в целях содействия развитию инструментальной музыки, создания музыкальных произведений, отражающие китайский национальный стиль и особенности нашего времени.

Следующая, третья особенность национализации контрабаса в китайских оркестрах связана с рассмотрением *оркестра как целостного синтетического организма*. Здесь китайский национальный оркестр выступает в виде коллектива, созданного на основе западного симфонического оркестра и оркестра традиционной китайской народной музыки. Отсюда вытекают три его основные функции. Первая – предназначение для исполнения произведений «древней» духовной музыки. Вторая – для исполнения произведений национальной оперной музыки. Третья – для исполнения произведений западноевропейской классики, при копировании модели традиционного западного симфонического оркестра. То есть китайский национальный оркестр в некотором смысле также является своеобразным продуктом интеграции китайской и западной культур.

Центральный национальный оркестр – один из самых выдающихся национальных оркестров Китая [3].

Он был основан в феврале 1960 года. Премьер министр Китайской народной республики Чжоу Эньлай выдвинул ряд конструктивных предложений с точки зрения совершенствования работы национального оркестра. Ключевой пункт этих предложений заключался в реформировании деятельности оркестров национальных музыкальных

инструментов. В частности вместо басистого жуаня, использовавшегося в струнной группе до 1990-х годов, впоследствии вводился контрабас [4, с.178].

Закономерно возникает вопрос: какова роль контрабаса в укреплении оркестра как целостного организма и в чем она конкретно проявляется?

В качестве ответа на вопросы отметим следующее. Первое – введение контрабаса в национальный оркестр позволило выйти из *пространства исполнения только лишь народной музыки в пространство инноваций*. То есть, с одной стороны, стимулирования деятельности композиторов и инструменталистов для создания новых музыкальных жанров в музыкальной культуре Китая, своего рода перформанса, где автор становится частью произведения [5, с. 193]. С другой стороны, говоря современным языком, способствовало, в том числе, и укреплению финансовой составляющей в деятельности симфонического оркестра, получению прибыли.

Второе. Контрабас восполнил *недостаточную «академическую составляющую* в деятельности китайского национального симфонического оркестра, в то же время реально отражая момент интеграции китайской и западной культур [6, с.23; 7; 8]. Возможно, контрабас выступил в качестве своеобразного *подарка* китайской национальной музыкальной культуре от западной музыки, действительно воплощая смысл слова «симфония» (от греч. – «созвучие, стройное звучание, стройность»), написанного для большого оркестра смешанного состава.

Кроме названных, условно говоря, «глобальных», существуют более специфические функции контрабаса в симфоническом оркестре. Остановимся на них более подробно.

*Командная функция и функция ритма.* Наша практика игры на контрабасе в симфоническом оркестре Мариинского театра и симфонического оркестра Государственной академической капеллы г. Санкт Петербурга в ситуации отсутствия дирижера свидетельствует о том, что на репетициях контрабас вполне может сыграть роль второго дирижера. Здесь контрабас в первую очередь выполняет организационно-дисциплинирующие функции. В свою очередь, в крупных этнических группах исполнитель на контрабасе, зачастую подкрепляет функцию скрипки (эрху) передавая различные оттенки экспрессии, мрачное и радостное настроение, мысль и страсть. Подчеркивание роли ритма чаще всего проявляется в подчеркивании метроритмических акцентов и сильных долей в музыкальных произведениях. В то же время, работая в симфоническом оркестре нами было многократно замечено, как благодаря сильной и твердой опоре на контрабас звучание других инструментов оркестра фокусируется, образуя единое целое. Среди национальных оркестровых произведений есть произведения, основанные на традиционной гармонии в рамках западной системы мажор и минор, а также произведения национальной гармонии, основанные на пентатонике, и более современные, написанные новым музыкальным языком. Важно, что при различных гармонических вертикалях в группе смычковых контрабас подчеркивает своим звучанием и однородность тембра струнных в целом и силу, объем звучания. В любом случае как самые низкие звуки всей струнной группы, партия контрабаса служит основой гармонии всего симфонического оркестра.

*Художественно-акустическая функция.* Ее задача – создание необходимой образно-смысловой атмосферы и художественной концепции произведения. Так во многих самобытных национальных инструментальных произведениях акустические характеристики контрабаса всецело работают на эффект показа уникальной художественной концепции. Ярким примером того может служить национальный оркестровый скетч «Жасмин», сочиненный Лю Вэньцинью. Здесь, в начале музыки мелодические мотивы, выраженные контрабасом, свежи и элегантны, подобно аромату

распустившегося жасмина. Еще пример. Во вступлении концерта для флейты «Голубой цветок» [9] мы видим как юмористическая и провокативная часть фразы, правильное добавление тоники и доминирующего тона в низком регистре позволяет усилить гармонический эффект голоса, создавая общее настроение еще более очевидным. И еще пример, связанный с использованием двух техник игры на контрабасе - «тянуть и щипать». Это связное использование в основном отражается в исполнении лирической мелодии, такой как лиризм Адажио в сольной песне Банху «Фестиваль огней» [10] Бай Цзе и Ци Рен. В этом разделе басовая партия, исполняемая контрабасом, принимает фиксированный ритм-паттерн в первых двух фразах и использует ритмическое выщипывание в следующих фразах. Это характеристики различных ритмических паттернов в начальных и заключительных фразах произведения.

Заключение.

Из приведенного выше обсуждения видно насколько важна роль контрабаса в национальном оркестре, что полностью иллюстрирует *практический* аспект применения контрабаса в китайской национальной музыкальной культуре. Так введение контрабаса в оркестр национальной музыки в Китае позволило, во-первых выйти из пространства исполнения только лишь народной музыки в пространство инноваций, при котором происходит интенсивный процесс совершенствования педагогических технологий, совокупности методов, приемов и средств обучения игре на контрабасе, включая традиционные, такие как пиццикато.

Введение контрабаса в состав оркестра национальных инструментов в современной социокультурной ситуации в Китае стало фактором реальной интеграции китайской и западной музыкальных культур и в этом видится проявление *теоретического* аспекта «национализации» контрабаса. На примере создания произведений для контрабаса наглядно заметно, что процесс синтеза национального и европейского в исполнительском искусстве Китая в конце XX – начале XXI столетия выступает как одна из ведущих тенденций развития современного исполнительского искусства в Китае.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим также в усилении специфических функций контрабаса: командной и ритмически организующей; басыстой в виде скрепляющий текст; художественно-акустической для создания целостного образа музыкального произведения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мозгот, В.Г., Чжан, Чэнхань, Сян, Лянь. Синтез национального и европейского в исполнительском искусстве Китая в конце XX начале XXI века / В.Г. Мозгот, Чэнхань Чжан , Лянь Сян // Bulletin Of The International Centre Of Art And Education. Бюллетень Международного Центра "Искусство и Образование". – 2021. – №5. – С.61-70.
2. Чэнь, Цзипин. Развитие контрабаса в Китае / Цзипин Чэнь. – Пекин: Центральная консерватория музыкальной прессы, 2018. – 158 с.
3. Центральный китайский оркестр. URL: <http://www.cspo.ne> (дата обращения 18.03.2022).
4. Цао, Цзиньцзе. Литературно-художественные чувства Чжоу Эньляя / Цзиньцзе Цао. – Пекин : Изд-во Китайской литературы и истории, 1962. – 178 с.
5. Ян, Чжихао. Значение контрабаса в Китайском национальном симфоническом оркестре / Чжихао Ян, Хуан Чжун. – 2013. – № 2. – 193 с.
6. Ван, Деци. Реформа бас-струнных инструментов в этнических группах. / Деци Ван // Оборудование и технологии для исполнительских видов искусства. – 2008. – № 1. – 23 с.

7. Ван, Юн И. Китайское музыкальное образование новой эпохи: 1840-1949 / Юн И Ван. – Пекин : Изд-во Китайской литературы и истории, 1999.
8. Ван, Бинчжао. Краткая история образования в Китае / Бинчжао Ван. – Пекин, 1994. – 371 с.
9. Исследование Китайской академии традиционной китайской оперы // «Опыт работы и проблемы традиционного китайского оперного оркестра». – Пекин, Музыкальное издательство, 1962.
10. Лю, Цзяи. В национальной группе – значение контрабаса / Цзяи Лю. – Журнал Китайской Национальной культуры и искусства, 2016.

## **REFERENCES**

1. Mozgot, V.G., Chzhan, Chjenhan', Sjan, Ljan'. Sintez nacional'nogo i evropejskogo v ispolnitel'skom iskusstve Kitaja v konce HH nachale HHI veka / V.G. Mozgot, Chjenhan' Chzhan , Ljan' Sjan // Bulletin Of The International Centre Of Art And Education. Bjulleten' Mezhdunarodnogo Centra "Iskusstvo i Obrazovanie". – 2021. – №5. – S.61-70.
2. Chjen', Czипin. Razvitie kontrabasa v Kitae / Czипin Chjen'. – Pekin: Central'naja konservatorija muzykal'noj pressy, 2018. – 158 p.
3. Central'nyj kitajskij orkestr.URL: <http://www.ccno.ne> (data obrashhenija 18.03. 2022).
4. Cao, Czin'cze. Literaturno-hudozhestvennye chuvstva Chzhou Jen'laja / Czin'cze Cao. – Pekin : Izd-vo Kitajskoj literatury i istorii, 1962. – 178 p.
5. Jan, Chzhihao. Znachenie kontrabasa v Kitajskom nacional'nom simfonicheskom orkestre / Chzhihao Jan, Huan Chzhun. – 2013. – № 2. – 193 p.
6. Van, Deci. Reforma bas-strunnych instrumentov v jetnicheskikh gruppah. / Deci Van // Oborudovanie i tehnologii dlja ispolnitel'skih vidov iskusstva. – 2008. – № 1. – 23 p.
7. Van, Jun I. Kitajskoe muzykal'noe obrazovanie novoj jepohi: 1840-1949 / Jun I Van. – Pekin : Izd-vo Kitajskoj literatury i istorii, 1999.
8. Van, Binchzhao. Kratkaja istorija obrazovanija v Kitae / Binchzhao Van. – Pekin, 1994. – 371 p.
9. Issledovanie Kitajskoj akademii tradicionnoj kitajskoj opery // «Opyt raboty i problemy tradicionnogo kitajskogo opernogo orkestra». – Pekin, Muzykal'noe izdatel'stvo, 1962.
10. Lju, Czjai. V nacional'noj gruppe – znachenie kontrabasa / Czjai Lju. – Zhurnal Kitajskoj Nacional'noj kul'tury i iskusstva, 2016.



**Чжао Жохэ**

магистрант

ФГБОУ ВО «Московский государственный университет  
им. М В. Ломоносова»

e-mail: 294325724@qq.com

научный руководитель

Куриленко Елена Николаевна

кандидат искусствоведения, профессор,

ФГБОУ ВО «Московский государственный университет  
им. М В. Ломоносова»

**Zhao Ruohu**

master student

Lomonosov Moscow State University

scientific supervisor

Kurylenko Elena N.

Candidate of Art History, Professor,

Lomonosov Moscow State University

## **СПЛЕТЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

В статье делается анализ китайского традиционного танца в контексте сплетения различных национальных культур. Сначала разбирается традиционный китайский народный танец с точки зрения исторической перспективы, а также в контексте отличительных особенностей. Затем рассматривается влияние других культур на развитие традиционного китайского танца. И, наконец, приводится несколько конкретных примеров, которые наглядно иллюстрируют тезисы теоретической части работы. В качестве таких примеров рассматривается «Танец Чжэжи» династии Тан, который не сохранился в первоначальном виде до настоящего времени, а также сплетение различных культур в маньчжурском народном танце. Кроме этого, также анализируется слияние западного современного танца и традиционной китайской культуры в современной китайской танцевальной постановке «Лань Хуахуа», в которой рассказывается о девушке, сбежавшей со своим возлюбленным. Делается вывод, согласно которому ни одна культура не может развиваться, не взаимодействуя с другими культурами и не заимствуя из них определённые элементы для того, чтобы впоследствии адаптировать их в соответствие с собственными реалиями.

Ключевые слова: танец, танцевальное искусство, национальная культура, сплетение культур, межкультурные заимствования.

## **INTERWEAVING OF NATIONAL CULTURES IN DANCE ART**

The article analyzes the Chinese traditional dance in the context of the interweaving of various national cultures. First, traditional Chinese folk dance is analyzed from a historical perspective, as well as in the context of distinctive features. Then the influence of other cultures on the development of traditional Chinese dance is considered. And, finally, some specific examples are given that clearly illustrate the theses of the theoretical part of the work. As such examples, the "Dance of Zhezhi" of the Tang Dynasty, which has not been preserved in its original form to this day, as well as the interweaving of various cultures in the Manchurian folk dance, is considered. In addition, it also analyzes the fusion of Western modern dance and

traditional Chinese culture in the modern Chinese dance production «Lan Huahua», which tells the story of a girl who ran away with her lover. It is concluded that no culture can develop without interacting with other cultures and without borrowing certain elements from them in order to subsequently adapt them in accordance with their own realities.

Keywords: dance, dance art, national culture, interweaving of cultures, intercultural borrowings.

Актуальность. Каждая культура мира имеет собственные традиции в различных областях как жизни, так и искусства. Китайская культура не является исключением из этого правила. Необходимо отметить, что большую часть существования китайской цивилизации на неё оказывалось минимальное влияние со стороны западных стран (если оказывалось вообще). Тем не менее, она не формировалась в вакууме: на неё оказывалось влияние со стороны японской, корейской, индийской культур, а также культур малочисленных национальностей, которые исторически проживают на территории страны. В последнее столетие на китайское общество также очень сильно влияет западная культура. Это относится ко всем сферам жизни, включая танцевальное искусство. Благодаря сплетению культур, сформировался уникальный китайский традиционный танец, который широко известен в самом Китае и за его пределами.

Цель работы состоит в том, чтобы подробно проанализировать сплетение различных культур в танцевальном искусстве на примере китайского танца.

Для достижения поставленной цели важно выполнить целый ряд задач, среди которых:

1. Проанализировать историю формирования и развития традиционного китайского танцевального искусства;
2. Рассмотреть отличительные характеристики китайского традиционного танца;
3. Разобрать китайский традиционный танец в контексте сплетения культур;
4. Привести конкретные примеры сплетения национальных культур в традиционном китайском танце.

Объектом работы является китайский традиционный танец, а её предметом – сплетение многочисленных национальных культур в китайском традиционном танцевальном искусстве.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что её результаты могут быть использованы для проведения последующих исследований. Это могут быть исследования на тему китайского народного танца, танцевальной истории, особенностей культурного взаимодействия в танцевальном искусстве и так далее.

Практическая значимость исследования не менее высока. Она заключается в возможности использования результатов для подготовки и проведения танцевальных занятий и для создания новых танцевальных постановок на стыке различных национальных культур. Кроме этого, результаты также могут быть полезны в процессе методической разработки занятий по истории и теории танцевального искусства.

Обоснование научных методов. В рамках подготовки статьи были использованы методы анализа, синтеза и наблюдения.

Китайский традиционный танец имеет достаточно длительную историю, которая сравнима по продолжительности с историей китайской цивилизации. Более того, эта история может быть даже длиннее за счёт ритуальных танцев первобытных племён, представители которых являются предками современных китайцев. Тем не менее, отсутствуют данные, позволяющие наверняка подтвердить этот факт или же опровергнуть его. Первые упоминания о танцах в китайском обществе представляют собой изображения танцоров на расписных вазах, которые относятся к периодам династий Ся

(приблизительно 2 700 лет до н. э.) и Шань (1 600 – 1 046 гг. до н.э.).

Династия Чжоу (предположительно 1045 – 222 гг. до н. э.) была первой эпохой в истории китайского танца, когда исполнялись не только современные танцы, но также реконструировались танцы предшествующих эпох. Ещё одним периодом расцвета китайского танцевального искусства является династия Тан (618 – 907 гг.). В этот период развиваются танцевальные драмы, которые содержат также вокальные, музыкальные и драматические элементы. Танец стал неотъемлемой составляющей китайского традиционного оперного искусства, которой является до настоящего времени. Эта тенденция продолжилась на протяжении всех последующих династий, тогда как танец как самостоятельное искусство постепенно утрачивал свою актуальность.

В настоящее время происходит постепенное возрождение искусства традиционного китайского танца как самостоятельного искусства, а также развитие китайского танца как части оперных представлений. Кроме этого, также непрерывно происходит подготовка новых артистов китайского танца для того, чтобы традиция не прерывалась, но передавалась будущим поколениям [1, с. 158].

Китайский традиционный танец изначально представляет собой сплетение различных национальных танцевальных культур. Китайское общество не является этнически однородным, ведь на территории страны исторически проживают представители 56 национальностей. Следовательно, китайская танцевальная культура вобрала в себя черты и характеристики всех национальных культур страны. Традиционный китайский танец тесно интегрирован с обычаями, производительным трудом и религиозными верованиями всех этих этнических групп.

В период правления южных (420 – 589 гг.) и северных (386 – 581) династий влияние различных культур на китайские танцы осуществлялось по-разному. Так, южные династии способствовали распространению музыкального и танцевального искусства южных провинций по всему Китаю. Если говорить о северных династиях, то благодаря им, на территории Центральных равнин Китая появилось большое количество танцевальных элементов, которые были изначально свойственны традиционной культуре северных этнических меньшинств [2, с. 90].

В период династии Тан, согласно современным исследованиям, было доказано, что представители малочисленных национальностей западных провинций и носители ханьской культуры, доминирующей в Китае, танцевали одни и те же танцы. Нельзя наверняка исключать факта наличия определённых этнических различий, однако, современными историками они выявлены не были. Такая схожесть танцевальных традиций стала возможной благодаря слиянию национальных культур.

Один из танцев, который возник во времена династии Тан, и который вобрал в себя уйгурскую, хуэйскую, ханьскую, тибетскую и другие культуры, называется «Танец Чжэчжи», который представляет собой быстрый по темпу танец, изначально зародившийся в западных провинциях. Наряды танцоров украшены золотыми колокольчиками, которые звенят во время движения танцоров. «Танец Чжэчжи» исполнялся в Тунчжоу, Чанчжоу, Ханчжоу, Танчжоу, Сычуани и других регионах по всему Китаю; кроме того, он также был популярен за пределами Китая, к примеру, в японском городе Киото. Следовательно, он также подвергся некоторому влиянию и японской культуры, что говорит о том, что танцевальное искусство в Древнем Китае не было свободно от иностранного влияния и иноземных заимствований.

«Танец Чжэчжи» прошёл через все последующие императорские династии, вплоть до династии Цин. К сожалению, этот танец не дошёл до настоящего времени; в настоящее время предпринимаются усилия для того, чтобы реконструировать этот танец, однако, в превозданном виде это сделать уже невозможно по причине отсутствия видеозаписей

танцевального исполнения. В процессе реконструкции приходится полагаться исключительно на статичные изображения и текстовые описания [3, с. 112].

Хотя «Танец Чжэчжи» и затерялся в веках, однако, до наших дней дошло немало других танцев, которые появились на стыке различных национальных культур. В частности, это некоторые маньчжурские традиционные танцы, которые испытали на себе влияние ханьской культуры. Это «Командный танец», «Маньчжурский янко» и некоторые другие. Изначально они исполнялись среди маньчжурского народа в таких провинциях, как Ляонин, Хэйлунцзян и некоторых других. После установления маньчжурской императорской династии Цин, маньчжурский танец стал исполняться при дворе, а также на различных площадках по всему Китаю. Благодаря этому, элементы маньчжурского традиционного танца оказали влияние не только на танцевальные традиции ханьцев – представителей доминирующей национальности, но также и на народный танец всех остальных национальностей, которые составляют китайский народ.

С момента основания Китайской Народной Республики маньчжурский танец вышел на новый этап развития. Учёными были проанализированы маньчжурские танцы на различных этапах своего развития. Кроме того, они также изучили их изменения во времени, в том числе, в контексте влияния на маньчжурскую культуру танцевальных традиций представителей других народов. Они обнаружили, что в процессе межкультурного взаимодействия культура Центральных равнин народности хань практически всегда оказывала более существенное влияние на культуру малочисленных национальностей, чем наоборот. Хотя обратное влияние и было, но оно не было таким значительным. Это касалось всех сфер жизни китайского общества, включая, в том числе, и танцевальное искусство. Тем не менее, маньчжурский танец является исключением, ведь в период императорской династии Цин маньчжурская культура доминировала в китайском обществе. Интересно отметить наличие ещё одного исключения, монгольского танца. В период правления монгольской династии Юань (1271 – 1368) монгольская культура стремительно распространялась в китайском обществе, оказывая влияние на традиционное танцевальное искусство [4, с. 119].

В последнее столетие на китайский танец оказывается значительное воздействие со стороны западной культуры. Ни одна сфера жизни китайского народа не осталась свободной от этого влияния, включая танцевальное искусство. Совместить непохожие традиции китайского народа и западной культуры, при этом, способствуя обогащению и развитию и тех и других было сложно, однако, современные китайские хореографы достаточно хорошо справляются с этой задачей.

В традиционной китайской культуре мужчины работали в поле, пока их жёны, дочери, матери и сёстры оставались дома, чтобы прясть и ткать. Для этих занятий не нужно было слишком много двигаться (особенно для занятия ткачеством и прядением), поэтому традиционная одежда для танца делалась очень длинной; она полностью закрывала нижние конечности танцоров, ограничивая их свободу передвижения.

В западной культуре преобладает либеральный дух свободы личности, что находит отражение в танцевальном искусстве большинства западных стран. Танцевальные костюмы не ограничивают передвижения, танцоры двигаются свободно и раскованно. Это касается многих западных танцев, таких как классический балет, некоторые традиционные танцы (такие как ирландская чечётка) и так далее. В особенности, однако, свободой и экспериментальным духом отличается современный западный танец, также известный как танец модерн. Появившись в конце девятнадцатого – начале двадцатого века, он стремительно распространился по всему миру, ломая танцевальные традиции многих народов и стран, включая Китай [5, с. 133].

Для того, чтобы адаптировать под свою культуру традиционные танцы другой

культуры, прежде всего, необходимо глубокое понимание сути исполняемых движений, а также понимание культуры и образа мышления того народа, который создал и усовершенствовал данный танец. Важно также понимание мировоззрения своей собственной культуры и образа мышления своего собственного народа. В начале двадцатого века первыми хореографами и танцевальными педагогами, которые привносили в китайский традиционный танец западные веяния, были китайцы, получившие образование за границей.

Так, танцовщица и хореограф Дай Айлянь (1916 – 2006), которую называют матерью современного китайского танца и китайской Айседорой Дункан, проходила обучение в Великобритании. За годы работы в качестве преподавателя танцевального искусства Дай Айлянь воспитала целое поколение танцоров, хореографов и педагогов. В настоящее время многие её ученики, а также ученики её учеников преподают танцевальное искусство на стыке китайской и западной культур как в самом Китае, так и за его пределами, способствуя дальнейшему обогащению китайского танцевального искусства.

Кроме Дай Айлянь в Китае также было много других хореографов и танцевальных педагогов, которые получили образование во Франции, Германии, Великобритании, США и других странах, а, вернувшись, начали передавать собственные знания другим и ставить танцевальные представления. Сначала китайские хореографы копировали стиль западных постановок, однако, затем стала очевидна необходимость интегрировать западные танцевальные формы и китайское традиционное искусство [6, с. 123].

На практике сплетение западной и китайской культур в танцевальном искусстве происходит по-разному. Иногда используются традиционные китайские инструменты, под которые исполняют западные танцы; иногда китайские танцевальные движения исполняются под аккомпанимент западной музыки. Возможны и другие варианты.

В качестве примера будет рассмотрена современная танцевальная постановка под названием «Лань Хуахуа». Эта постановка сделана на основе народной китайской песни с таким же названием. В ней рассказывается о красивой и милой сельской девушке Лань Хуахуа, которую выдали замуж за нелюбимого мужчину, но она тайно сбежала со своим возлюбленным. Песне уже несколько тысяч лет, и она традиционно исполнялась на территориях провинций Шэньси, Цинхай, Ганьсу, а также в некоторых частях Шаньси.

Еще в 1988 году балет «Лань Хуахуа», созданный режиссером Шу Цзюньцзюнем, использовал форму западного балетного искусства для выражения образа китайских иероглифов. Однако, в балете танцевальные образы используются для создания характеров персонажей и развития сюжетной линии, тогда как в постановке современного танца выражен конфликт между духовным заточением в традиционной культуре и стремлением человека к свободе. Танцевальная лексика произведения характеризуется элементами, непосредственно раскрывающими психологический и духовный уровень сопротивления героини. Впоследствии «Лань Хуахуа» неоднократно ставилась на различных площадках в Китае и за его пределами. Большая часть этих постановок было сделано с использованием приёмов современного западного танца в сочетании с китайской традиционной музыкой. В некоторых постановках персонажи носят традиционную китайскую одежду; в других – современную [7, с. 76].

Необходимо уточнить, что в последнее десятилетие танцевальное творчество быстро развивается и стремительно порывает со старыми традициями и стереотипами. Оно становится всё ближе к современному обществу и к его жизни, демонстрируя мир во всём его многообразии. Взаимодействие с различными культурами Китая и мира позволяет китайскому танцевальному искусству развиваться и совершенствоваться.

Кроме того, учёт современных мировых танцевальных тенденций позволяет китайским хореографам адаптировать свои постановки для демонстрации на мировых

сценических площадках. Таким образом, китайское танцевальное искусство выходит за пределы страны происхождения, а затем распространяется по всему миру.

Хотелось бы порекомендовать китайским хореографам больше изучать различные культуры мира для интеграции их элементов в танцевальное искусство. К примеру, на настоящий момент недостаточно используются элементы африканских, арабских, индийских танцев. Сплетение китайского танца и танцев этих народов открывает большой потенциал для дальнейшего обогащения танцевального искусства.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Цао Тин. Необходимость культурных заимствований ради развития танцевального искусства. Современная музыка. 2022; 4: С. 158-160.
2. Сяо Лицзюань. Размышления о разнообразии этнической танцевальной культуры территорий Шелкового пути. Art Evaluation. 2018; 14: С. 90-91.
3. Фу Линь. Путь развития и передачи будущим поколениям танцевальной культуры этнических меньшинств на основе культурной интеграции и межкультурных заимствований. Китайская литература и художники. 2018; 7: С. 112-130.
4. Цзян Итун. Взгляд на национальную идентичность и художественную ценность китайских традиционных танцев. Молодые писатели. 2014; 29: С. 119-120.
5. Го Тинтин. Влияние культурных различий между Китаем и Западом на развитие танцевального искусства. Мир науки, культуры, образования. 2020; 4 (83): С. 133-134.
6. Фэн Шуан. Межкультурные заимствования в процессе развития китайского традиционного танца. Шелковый путь. 2013; 4: С. 122-123.
7. Чжан Тао. Анализ музыкально-танцевальной формы современного танца «Лань Хуахуа». Южный журнал. 2018; 12: С. 75–76.

### **REFERENCES**

1. Cao Ting. The need for cultural borrowing for the development of dance art. Contemporary music. 2022; 4: Pp.158-160.
2. Xiao Lijuan. Reflections on the diversity of ethnic dance culture of the Silk Road territories. Art Evaluation. 2018; 14: Pp.90-91.
3. Fu Lin. The path of development and transmission to future generations of the dance culture of ethnic minorities based on cultural integration and intercultural borrowing. Chinese Literature and Artists. 2018; 7: Pp.112-130.
4. Jiang Yitong. A look at the national identity and artistic value of Chinese traditional dances. Young writers. 2014; 29: Pp.119-120.
5. Guo Tintin. The influence of cultural differences between China and the West on the development of dance art. The world of science, culture, education. 2020; 4 (83): Pp. 133-134.
6. Feng Shuang. Cross-Cultural Borrowings in the Development of Chinese Traditional Dance. Silk Road. 2013; 4: Pp. 122-123.
7. Zhang Tao. Analysis of the musical and dance form of modern dance "Lan Huahua". Southern magazine. 2018; 12: Pp. 75–76.

**Ван Синьтун**  
ассистент-стажер кафедры инструментального исполнительства  
ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»  
e-mail: vitaliaden@yandex.ru

**Wang Xintong**  
assistant trainee of the department of instrumental performance  
Russian State Specialized Academy of Arts

## **ОТРАЖЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ СЕСИЛА ФОРСАЙТА**

Аннотация. Развитие английской композиторской и исполнительской школ прошло сложный путь. Ярко проявив себя в период барокко, они, по существу, не привнесли ничего нового в музыкальную культуру классицизма и романтизма, оказавшись на периферии основных тенденций искусства XVIII–XIX вв. И только с начала прошлого столетия музыка Англии стала интенсивно развиваться, пытаясь восполнить эти значительные пробелы. В этом плане немалый интерес представляет одно из знаковых для английской музыки произведений начала XX века – Концерт для альты с оркестром С. Форсайта, в котором производится попытка восполнить отсутствие романтического репертуара для альты с оркестром. Цель статьи – представить российскому музыковедению стилистические особенности этого сочинения. Задачи статьи: проанализировать романтические элементы в Концерте для альты с оркестром С. Форсайта; показать значение сочинения для развития английской и европейской школ игры на альте; выявить тенденции, заложенные в партитуре произведения, оказавшие влияние на альтовый репертуар середины прошлого века. В работе над предлагаемым исследованием автор пользовался комплексной методологией: анализа форм, теории содержания, а также приемами исполнительского анализа. Статья будет интересна для музыковедов, а также студентов и профессионалов-исполнителей на альте.

Ключевые слова: концерт для альты с оркестром, романтизм, исполнительство, английская музыка.

## **REFLECTION OF ROMANTIC TRADITIONS IN A CONCERT FOR VIOLA AND ORCHESTRA BY CECIL FORSYTH**

Abstract. The development of the English composing and performing schools has come a long way. Having clearly shown themselves in the Baroque period, they, in essence, did not bring anything new to the musical culture of classicism and romanticism, being on the periphery of the main trends in art of the 18th-19th centuries. And only since the beginning of the last century, the music of England began to develop intensively, trying to fill these significant gaps. In this regard, of considerable interest is one of the most significant works for English music of the early 20th century - the Concerto for viola and orchestra by S. Forsythe, in which an attempt is made to make up for the lack of a romantic repertoire for viola and orchestra. The purpose of the article is to present the stylistic features of this work to Russian musicologists. The objectives of the article: to analyze the romantic elements in the Concerto for viola and orchestra by S. Forsyth; show the significance of the composition for the development of the English and European schools of playing the viola; to identify the trends inherent in the score of the work that influenced the viola repertoire of the middle of the last century. In the work on the proposed study, the author used a complex methodology: the analysis of forms, the theory of content, as

well as the techniques of performing analysis. The article will be of interest to musicologists, as well as students and professional performers in viola players.

Keywords: concerto for viola and orchestra, romanticism, performance, English music.

Сегодня совершенно очевидна сверхважная роль, которую играли в прошлом и продолжают играть в XXI вв. концерты лоя солирующего инструмента с оркестром. Эти сочинения позволяют солисту презентовать весь широкий спектр своих исполнительских возможностей. Кроме того, жанр инструментального концерта является отличным плацдармом для воплощения масштабных художественных замыслов и для композиторов.

Вряд ли будет музыкально-историческим преувеличением тезис о том, что абсолютного расцвета концертный жанр испытал в эпоху романтизма. Ведь ключевая роль солиста, заложенная в самом формате инструментального концерта на предыдущих этапах существования этого жанра, скрывала огромный потенциал для воплощения актуального для романтической эстетики образа лирического героя с богатым и сложным внутренним миром. Важным стимулирующим фактором стало и бурное развитие сольного инструментального исполнительства, прежде всего, фортепианного и скрипичного, которое расцвело в начале XIX в. Все это обусловило появление настоящих жемчужин данного жанра, представленных в творчестве Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса, К. Сен-Санса, М. Бруха, П. Чайковского, Э. Грига и др.

Профессиональное изучение этих произведений и включение их в свой репертуар на сегодняшний день является насущной необходимостью и обязательным условием всестороннего формирования музыканта-инструменталиста. Это подтверждение дают различные учебные и конкурсные программы, в которых романтический инструментальный концерт, вне всякого сомнения, занимает ведущее место.

Однако вышеуказанный подъем этих сфер музицирования в XIX веке, к сожалению, не распространился на альтовое искусство. Фактическое периферийное положение альты на протяжении всего XIX века стало причиной глубокого кризиса его репертуара, так как произведений с участием солирующего альты в эпоху романтизма появилось очень мало, особенно по сравнению с лидерскими сферами фортепианной, скрипичной и виолончельной музыки. Отметим, что наиболее ощутимый пробел образовался именно в жанровой сфере инструментального концерта. Те одиночные, известные нам на сегодняшний день образцы альтовых концертов, которые были созданы в XIX в., не могли ее заполнить ни количественно, ни, в первую очередь, качественно. За весь позапрошлый век было опубликовано 13 альтовых концертов. Среди них, в частности, следует выделить 12 концертов для альты с оркестром композитора, альтиста и композитора Алессандро Ролла (1757—1841), которые по признакам музыкального языка относятся к образцам раннего этапа развития жанра романтического инструментального концерта (см. подробнее монографию С. П. Понятовского «История альтового искусства» [1, с. 89 – 93]). Тринадцатый – Концерт для альты с оркестром» ор. 20 английского альтиста и скрипача немецкого происхождения Эмиля Кройца (1867–1932) – был опубликован издательством «Augener» в 1885 г. и до сегодняшнего дня не переиздавался (информация по статье Д. Байнога [2]). Именно поэтому сольное альтовое исполнительство, которое с началом XX века начало набирать стремительных обороты, крайне нуждалось в расширении репертуара не только за счет современных по стилистике произведений, но и по причине необходимости срочного заполнения этой временной и стилиевой отсталости. В противном же случае дальнейшее существование такого пробела ставило под угрозу всю концертную репертуарную конкурентоспособность самого инструмента и его носителей.

Одним из первых, кто присоединился к процессу «насаждения романтизма», стал малоизвестный для широких масс английский композитор Сесил Форсайт (1870–1941). В



1903 г. он написал свой Концерт для альты с оркестром, который стилистически полностью подпадает под романтические каноны, но вместе с тем, открывает новую страницу в истории альтового искусства первой половины XX века. «Типичное» в лучшем понимании этого слова, это произведение, с одной стороны, суммирует вершинные достижения европейских композиторов в области романтического инструментального концерта как такового, а с другой стороны, открывает многочисленные новые возможности, прежде всего, для развития сольного альтового исполнительства путем органического приспособления этих достижений к данному инструменту. Очевидно, что не последнюю роль в этом процессе сыграл и тот факт, что С. Форсайт сам профессионально владел альтом. В подтверждение вышесказанного приведем слова современного американского альтиста Дэвида Байнога: «Альтовый концерт, как жанр, пострадал в течение девятнадцатого века, и новый концерт Форсайта сразу обрел широкую популярность, возвещая о новой эре в музыке для альты и оркестра» [2, с. 744].

Сесил Форсайт (1870–1941) родился 30 ноября 1870 г. в Гринвиче. Он учился в Эдинбургском университете, а музыкальное образование полумчал в Лондонском Королевском музыкальном колледже, где среди его преподавателей были ведущие профессора этого знаменитого заведения Хьюберт Перри (история музыки) и Чарльз Стэнфорд (композиция). Известно, что С. Форсайт, как и Л. Тертис, был альтистом знаменитого лондонского оркестра «Queen's Hall», также выступал как дирижёр. В 1914 г., с началом Первой мировой войны, он эмигрировал в США и устроился на работу в американское издательство «The HW Gray Co», где и работал до конца своей жизни. Существуют все основания утверждать, что на сегодняшний день С. Форсайт-композитор известен главным образом в «альтовых кругах» и исключительно благодаря своему Концерту для альты с оркестром (да и тот пока что остается малоисследованным в плане современного музыковедческого интереса), хотя его общее композиторское наследие достаточно обширно и включает в себя еще два альтовых произведения – «Chanson Celtique» («Кельтская песня») для альты и фортепиано, написанную в 1906 году и «The dark road» («Темная дорога») для альты и струнных, созданную в 1922 году. Они также решены в типично романтическом «ключе». Кроме того, перу С. Форсайту принадлежат комические оперы «Westward Ho!» («Вперед, на Запад!») по роману Ч. Кингсли и «Cinderella» («Золушка»); кантата «The Ode to a Nightingale» («Ода соловью») 1894 г. по стихотворению Джона Китса, целый ряд вокальных и хоровых произведений, среди которых популярностью при жизни композитора пользовалась шутивная баллада «Старый король Коль» («Old King Cole»), написанная в 1912 году (за ее поэтическую основу было взято детское стихотворение).

Стоит подчеркнуть, что при жизни С. Форсайт был известен и как музыковед с достаточно весомым научным, методическим и публицистическим наследием. В частности, значительную популярность в свое время приобрела его монография «Orchestration» («Оркестровка»), впервые увидевшая свет в 1914 году. В ней предпринята попытка исследовать историю возникновения и развития, а также современное (для автора) состояние эволюции инструментов оркестра и взаимосвязь этих фактологических данных с общей историей развития музыкального искусства. В 1935 году С. Форсайт пересмотрел первую версию монографии. Новый вариант был опубликован издательством «Dover» в 1983 году, со вступительным словом композитора Уильяма Болкома. Стоит отметить, что эта монография в свое время пользовалась достаточно большим спросом в кругах специалистов. С. Форсайту также принадлежат другие музыковедческие труды широкого тематического спектра: «Music and Nationalism: a study of English opera» («Национальная музыка: исследование английской оперы») 1911 г., посвященная истории английского национального оперного театра; «Choral orchestration» («Хоральная

оркестровка»), 1920 года; «The English Musical Renaissance. The Art of music, vol. 3» («Английское музыкальное возрождение. Музыкальное искусство, том 3»), 1915 года; A History of Music («История музыки»), 1916 года, написанная в соавторстве с Ч. Стэнфордом; «Modern violin-playing» («Современная игра на скрипке»), созданная совместно с Б. Гримсоном и изданная в 1920 году; «A Digest of Music History» («Краткая история музыки»), 1923 года; сборник эссе «Clashpans» (1933 год, Нью-Йорк). К сожалению, эти труды не переиздавались, хотя электронные копии большей части из них доступны на различных интернет-ресурсах. В отличие от большинства упомянутых теоретических работ, Концерт для альты с оркестром был написан С. Форсайтом еще в Англии, в довольно молодом возрасте – автору было 33 года. Тогда же состоялось его премьерное исполнение на популярном фестивале «Proms» в Лондоне. Солистом выступил тогдашний концертмейстер альтовой группы оркестра «Queen's Hall» Эмиль Феррир, игравший в сопровождении этого же коллектива под руководством знаменитого маэстро Генри Вуда. Несмотря на то, что композитор сам владел альтом (хотя точно не известно об уровне его исполнительского мастерства, так как ни одной звукозаписи его игры не сохранилось), он, очевидно, не отважился осуществить премьеру. Отметим, что это произведение пользовалось достаточной популярностью, но с началом активной концертной деятельности Л. Тертиса и появлением значительного количества созданных им новых альтовых опусов Концерт С. Форсайта достаточно быстро забыли как исполнители, так и публика.

Важным толчком к его возвращению в стабильный концертный репертуар стало переиздание произведения в 1990-х гг. издательством «Schott». В 2004 г. известный современный британский альтист Лоуренс Пауэр сделал первую запись Концерта для компании звукозаписи «Naxos Records» с Шотландским симфоническим оркестром BBC под управлением Мартина Бребинса. Интересно, что Л. Пауэр сначала собирался записывать другое английское альтовое произведение – Альтовую сюиту Бенджамин Дейла (1906). Но возникла проблема с оркестровыми партиями, что побудило в последний момент исполнителя изменить решение в пользу произведения С. Форсайта [3, с. 59–66]. Также известна запись этого Концерта, осуществленная в 2011 году немецким альтистом Хартмутом Роде в сопровождении Филармонического оркестра Баден-Бадена под управлением Павла Балеффа.

Вместе с тем, отметим, что этот альтовый концерт всегда оставался неотъемлемой составляющей учебных программ музыкантов, в том числе на территории Советского Союза, что, в частности, подтверждают сделанные ведущими педагогами класса альты Московской консерватории Вадимом Борисовским (1900–1972) и Евгением Страховым (1909–1979) собственные исполнительские редакции партии солиста.

По неизвестным причинам Л. Тертис никогда не исполнял это произведение и даже не включил его в свой знаменитый каталог альтовых произведений. Это кажется непонятным, ведь по характеристикам музыкального языка и эстетике Концерт С. Форсайта близок Тертису. Об этом рассуждает в своей монографии и биограф выдающегося альтиста Дж. Уайт: «Тертис, безусловно, знал об альтовом концерте Форсайта, хотя и не исполнял его; он был хорошим другом Эмиля Феррира, который стал первым исполнителем этого произведения, а также в 1912 г. произведение было включено в список нового альтового репертуара на оборотной стороне одной из концертных тертисовских программ» [5, с. 309]. Концерт для альты с оркестром С. Форсайта традиционно состоит из трех частей, которые образуют типовой образный, темповый и ладовой контраст: вступление (Медленно, Умеренно, С взволнованным движением) – Allegro con fuoco (соль минор – соль мажор), анданте (ре мажор), Allegro con fuoco (соль минор – соль мажор). Симфонический оркестр в данном произведении представлен

составом, близком к классическому, но расширенному: 2 флейты, гобой, английский рожок, 2 кларнета in B, 2 фагота, 4 валторны in F, 2 трубы in F, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки и квинтет струнных. Первая часть Концерта традиционно написана в форме сонатного аллегро, но со вступлением. Довольно развернутое, оно продолжается в течение 51 такта. Введение можно условно разделить на две композиционных фазы, что, собственно, делает и сам композитор с помощью двойной тактовой черты. Первая фаза – это своеобразный речитатив солирующего альты каденциального плана. Вторая – *Con moto agitato* – это чисто оркестровый туттийный эпизод, готовящий появление главной партии. Резкий, аффектированный туттийный «удар» всего оркестра на *g-moll*-ней тонике, за которым сразу же следует драматическое *Appassionato* речитатива-каденции солирующего альты – именно таким, едва ли не декларативным, является первоначальный характер первой части Концерта. Пожалуй, еще никто из малочисленных предыдущих композиторов, писавшие для альты, не придавал этому инструменту подобного «кредита доверия», с первого же такта произведения поручая ему очень ответственное соло, которое в случае неудачного исполнения могло непоправимо испортить все дальнейшее впечатление от прослушивания. Подобный, довольно рискованный со стороны композитора шаг, по нашему мнению, является бесспорным свидетельством начала новой эры в истории альты – эпохи веры в несомненно богатый потенциал художественно-выразительных и технических возможностей как самого инструмента, так и исполнителей-альтистов. Вступление построено на типичном для романтизма конфликте и взаимопроникновении драматической и лирической образных сфер. Впрочем, это характерно не только для первой части, но и для всего цикла. Драматические эпизоды сольной альтовой партии характеризуются такими «активными» средствами выразительности, как длительные секции пунктирного ритма и экспрессивная мелодическая графика ломаного аккордового движения, но при интенсивной и довольно строгой ритмичной организации движения и полнокровного звучания инструмента. Для воплощения драматической образности С. Форсайт применяет также туттийное звучание оркестра с результативным включением блока медных духовых инструментов (в частности, во второй фазе вступления). В то же время лирическая сфера представлена «камерно», главным образом в звучании альтовой партии, в основном в ее кантильных эпизодах. При этом обращают на себя внимание жанровые характеристики форсайтовской лирики: простота образного наполнения, тяготеющего к покою и душевному равновесию, «скромность» интонационного изложения, фактурная прозрачность. Все это позволяет говорить о том, что за фасадом романтической типичности скрывается новая разновидность образно-драматургического контраста – сопоставление интенсивности и камерности, патетики и сдержанности – появление которых можно объяснить и национальными особенностями мышления композитора, и «духом времени», что, в отличие от стратегической задачи «догони романтизма», направлял С. Форсайта в противоположном направлении отрыва от прошлого.

Пульсация партий флейт, кларнетов и фаготов триольными восьмыми на тоническом трезвучии привлекает слушателя в сферу решительного продвижения главной партии в экспозиционном разделе сонатного аллегро – *Allegro con spirito* (52-й такт). Ее тема, основанная на постоянном чередовании восходящих и нисходящих общих мелодических конструкций, берет свое начало из следующего такта партии солирующего альты. По нашему мнению, она является своеобразным символом жизненного смятения лирического героя, отражением попыток найти себя, свое «место под солнцем». После оркестрового проведения этой же темы (такты 69-76) у солиста начинается изложение достаточно широкой соединительной темы (такты 76-108), которая является тематически

родственной с главной, но, вместе с тем, уже содержит интонационные истоки будущей побочной партии.

Не слишком выбиваясь из предыдущего общего активного ритма, «раскрашенная» светлыми мажорными тонами (B-dur), побочная партия (такты 109–142) представлена мелодическим построением подчеркнуто вокального, кантиленного типа. Она служит олицетворением лирического начала – здесь перед слушателем предстает своего рода идеальная для лирического героя образная модель Вселенной, конечная цель его метаний и духовных исканий. Композиционная же модель побочной партии развивает идею вступления, поскольку ее тематизм снова представлен, главным образом, в альтовой партии, только с включениями группы деревянных духовых инструментов и валторн.

Призывные пунктиры солирующего альты (такты 143–144) анонсируют начало разработки, которая возвращает развитие к событийной образной сфере и знаменует восстановление активного движения, вроде ритмической канвы главной партии. Вместе с тем, на этот раз композитор основывает развитие на интонационном материале первого такта побочной партии, который преподается в трех восходящих секвенционных волнах оркестра (переключка флейты и гобоя с виолончелями и контрабасами). Каждая из этих волн поддерживается восходящим арпеджированным движением с применением двойных нот в партии солиста. К тому же, момент достижения очередной мелодической вершины в первых двух волнах подчеркивается двухтактовыми призывными пунктирами, наподобие тех, которые обозначали начало разработки. Таким образом, С. Форсайту удается постепенно наращивать напряжение, которое реализуется в оркестровом тутти (такты 163–175), также основанной на интонационном материале побочной партии.

Стоит отметить, что традиция располагать каденцию солирующего инструмента на грани разделов разработки и репризы первой части инструментальных концертов была начата еще Ф. Мендельсоном<sup>66</sup> в его знаменитом Концерте для скрипки с оркестром е-moll op. 64 и получила дальнейшее развитие в творчестве других композиторов (еще один яркий пример – Концерт для скрипки с оркестром П. Чайковского op. 35). Таким образом, по нашему мнению, С. Форсайт подчеркивает и даже декларирует исключительную жанровую функцию каденции как неотъемлемого звена развертывания общей драматургии цикла – если под ним понимать разговор композитора со слушателем «от первого лица».

Все сказанное полностью соотносится с каденцией Альтового концерта С. Форсайта. Представляя звучание альты во всех регистрах и достаточно широком диапазоне, она дает отличную возможность продемонстрировать тембрально-колористические и виртуозные возможности инструмента. Весьма ощутим влияние каденции из первой части вышеупомянутого Скрипичного концерта Ф. Мендельсона оказывается, в частности, в применении типичных для музыки романтизма, впрочем, достаточно неудобных для исполнения на струнно-смычковых инструментах арпеджиато, в которых выделяются опорные гармонические звуки. Они требуют от исполнителя безупречной скоординированности игры правой и левой руки, плавного соединения струн, точности звуковысотного интонирования, основу которого составляет, прежде всего, отыскание оптимального положения левой руки для каждой отдельной гармонии. Кроме того, нотный текст каденции С. Форсайта содержит различные последовательности двойных нот, аккорды, арпеджио (которые в быстром движении охватывают звуковой диапазон в более, чем четыре октавы) и т.п. Успешное выполнение всех этих струнно-смычковых инструментальных фокусов» практически доказывает, что они не просто подвластны для альты, но и звучащие на нем не менее естественно, а в чем-то даже более убедительно, чем, скажем, на скрипке (главным образом за счет тембральной специфики инструмента). Реприза в общих чертах представляет собой несколько видоизмененное повторение материала экспозиционного раздела. Так, в частности, на этот раз композитор включает

проведение соединительной партии только оркестра, почти вдвое сократив ее по объему и основав исключительно на материале главной партии из призывных пунктиров, выразительно проявивших себя в разработке. В целом же связующая партия, которая в экспозиции была обозначена чертами своего рода образ неустойчивости, в репризном разделе приобретает оптимистическую, утверждающую, в определенной степени даже «парадного» характера благодаря звучанию оркестра и типичным маршевым интонациям. Таким образом, концептуально мы воспринимаем дальнейшую, традиционно изложенную в одноименном G-dur побочную партию, вместе с основанной на ее же интонациях заключительной, как воплощение идеала в реальность, «досрочного» решения проблемы жизненных исканий лирического героя уже в пределах первой части цикла.

Вторая часть Концерта решена в сложной трехчастной репризной форме с небольшим, чисто оркестровым вступлением – *Andante un poco sostenuto*, которое занимает первые 16 тактов. Композитор полностью исключает здесь струнную группу, передавая инициативу группе деревянных и медных духовых инструментов вместе с литаврами. В их достаточно суровом хоральном звучании ощущаются траурные интонации (благодаря характерному пунктирному ритмическом рисунке в партии труб и валторн, такты 1–8). Этим, особенно раскрепощенным гармоничным арсеналом с использованием натуральной VII степени, достигается ограниченный, но действенный контраст интенсивности (финал *Allegro*) и воздержания (начало *Andante*), который был заявлен ранее и вырисовывается как одна из ведущих художественных идей Концерта. Впрочем, начиная с 11-го такта, звучание постепенно смягчается. связи с пролонгацией ведущей роли деревянных духовых инструментов и тельным динамическим спадом к нюансу «ррр». В общем в образном отношении данное вступление воспринимается как эхо давно и неотвратно прошедших событий, вызывает ассоциации со строгим величием английской архитектуры и природы, а, следовательно, служит, как и в предыдущей части, определенным смысловым настроением для восприятия мотивации «действий» лирического героя. С 16-го такта берет свое начало основной раздел части – *Con moto*. Председательствующую позицию здесь бесспорно занимает солирующий альт, звучание которого поддерживается очень прозрачным хоральным аккомпанементом засурдиненной струнной группы (сначала только первых и вторых скрипок). К ним в тактах 62-75 добавляется английский рожок. Важно отметить, что по своему настроению и музыкальному изложению основной раздел второй части резко контрастируют с ее вступлением. Глубоко лирический, приближенный к вокальному звучанию, в определенной степени меланхолическое инструментальное «пение» сольной партии сближает ее с элегией. Это можно толковать как очень личные воспоминания.

Внезапным всплеском драматизма отмечено начало среднего раздела – *Con moto feroce* (77-й такт). Напряженно-декламационный характер партии солиста, усиленный, в частности, тремоло струнных (первых, вторых скрипок и альтов) возвращает нас к острым драматическим коллизиям начальной части Концерта. Впрочем, это длится недолго, ведь начиная со 101-такта, мелодичные контуры альтовой партии становятся более плавными, приближенными к вокальным, интонационных источников.

Вместе с тем она не теряет предварительного напряжения и экспрессии, в определенной степени даже увеличивая ее и таким образом готовя начало усеченной репризы (конец 119-го такта) Основная тема второй части, которую уже уверенно можно назвать темой элегии, на этот раз полнокровно звучит в туттийном оркестровом изложении. Здесь она воспринимается как гимн жизни и красоте – это, безусловно, один из самых ярких эпизодов всего Альтового концерта С. Форсайта. Третья часть цикла – *Allegro con fuoco* – изложена в довольно оригинальной форме, сочетающей в себе черты рондо и сонатной без разработки (с небольшим оркестровым поступлением и кодой). По

своему образному наполнению она во многом перекликается с первой частью. Вместе с тем ее, условно говоря, главной партии (которая оба проводится в основной тональности g-moll) свойственна большая эмоциональная напряженность, целеустремленность, яркое волевое начало – главным образом, благодаря маршевой жанровой основе. Лирическая тема финальной части, или, условно, ее побочная партия (первое проведение в Es-dur, второе – в одноименном G-dur) резко контрастирует с главной, прежде всего потому, что вводится без подготовки, просто из-за паузы. По нашему мнению, завершение Концерта решено довольно неожиданно – внезапное появление жизнеутверждающей, оптимистической коды создает впечатление сокращения драматургических событий, определенной недосказанности образного сюжета, а значит и незавершенности развития музыкального материала, весьма содержательного и потенциально способного к значительно более глубокому и объемному развитию – как в художественном смысле, так и в хронологическом измерении. Отметим, что третья часть по объему является самой короткой, а в целом в вродолжительности частей Концерта наблюдается четкая прогрессия сокращения. Так, в частности, продолжительность первой, второй и третьей частей произведения ранее упомянутой записи Л. Пауэра составляет 11 минут и 9 секунд, 8 минут и 44 секунды и 6 минут и 30 секунд соответственно.

Выводы. Завершая анализ произведения, стоит отметить, что солирующий альт берет на себя лидерскую позицию на протяжении всего Концерта и тем самым приближает его даже не только к романтическим, а к еще более ранним по происхождению классическим образцам жанра. Впрочем, невозможно удержаться от того, чтобы не сказать несколько слов и об оркестровой партии произведения, ведь в этом аспекте С. Форсайт как знаток дела показал себя настоящим мастером. Композитору удалось найти такое тесситурное и тембральное соотношение оркестровых голосов, при котором сольная альтовая партия всегда остается на переднем акустическом плане и отлично озвучившей. Вместе с тем, в отношении непродолжительных туттийных эпизодов С. Форсайт успевает максимально раскрыть потенциал оркестра (главным образом струнной и медной групп), который звучит по-настоящему ярко и эффектно, со свойственным английской инструментальной музыке оттенком парадности. Итак, на наш взгляд, уровень мастерства С. Форсайта ничем не уступает, а в чем-то даже превосходит оркестровки его знаменитого соотечественника и современника Эдварда Элгара (1857–1934). Сознательное «заполнение пробелы» романтического альтового репертуара – причем не только для английской музыки (что было ее специфической национальной проблемой), но в целом для европейской, безусловно, составляет главную историческую роль, даже миссию Концерта для альты с оркестром С. Форсайта. Проанализированное произведение демонстрирует типично европейские стилистические и жанровые черты, которые вместе с тем вполне органично сочетаются с чисто национальными. «Английское влияние», в частности, прослеживается в относительной простоте музыкального языка, применении классических и романтических приемов (как это обычно бывает в случаях заполнения пробелов на уровне национальных школ), в балансе лирического и драматического образно-эмоционального уровня, в эпизодических наплывах «парадности», эпизодах «архаичности» и типичной для Туманного Альбиона «ностальгичности» (которая, в частности, способствует утверждению меланхолической тембровой типичности солирующего альты). В то же время отметим, что Альтовому концерту свойственна двойная векторная временная направленность. Не только назад – главным образом к романтическим источникам (являющихся общеизвестной позицией в восприятии произведения специалистами), но и вперед. По нашему мнению, партитура произведения содержит начальные точечные признаки музыкального мышления XX века. Ярким подтверждением этого является новый тип контраста на основе расширенного диапазона эмоциональной шкалы, а также

новая «хронологическая модель» цикла «Альт это не просто "большая скрипка". Это альт» [4, с. 381]. Именно с этой лаконичного, но нецензурно-весомого тезиса С. Форсайт начинает раздел, посвященный данному инструменту в своей монографии «Оркестровка». Выведя альт в рассматриваемом произведении на большую концертную эстраду в роли лидера симфонического оркестрового состава, представив его носителем типовой для романтизма лирико-драматической образности, ярко проявив индивидуальными неповторимыми тембрально-звуковыми характеристиками (а именно, полноценное, художественно наполненное звучание инструмента) и продемонстрировав широкий спектр его виртуозных возможностей (испытание на художественной и технической территории скрипки), композитор доказал объективность собственного тезиса.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Понятовский С. П. История альтового искусства. Москва : Музыка, 2007. 335 с.
2. Байног Д.М. Альт в Америке: два века прогресса // Заметки, Том. 68 (4) 2012. Стр. 729-750, 2012 [электронный ресурс]. URL: <http://hdl.handle.net/1911/70934> (дата обращения: 01.05.2023).
3. Байног Д. Ретроспектива: Эмиль Кройц и продвижение альты в Британии в девятнадцатом веке // Журнал американского альтового бщества. Том. 29 (2), 2013. С. 59–66.
4. Форсайт К. Оркестровка. Лондон: Macmillan and Co, 1914. 566 с.
5. Уайт Дж. Лайонел Тертис. Первый великий виртуоз альты. Бойделл Пресс, 2006. 408 с.

### **REFERENCES**

1. Ponjatovskij S. P. Istorija al'tovogo iskusstva. Moskva : Muzyka, 2007. 335 p.
2. Bajnog D.M. Al't v Amerike: dva veka progressa // Zаметки, Том. 68 (4) 2012. Str. 729-750, 2012 [jelektronnyj resurs]. URL: <http://hdl.handle.net/1911/70934> (data obrashhenija: 01.05.2023).
3. Bajnog D. Retrospektiva: Jemil' Krojц i prodvizhenie al'ta v Britanii v devjattnadcatom veke // Zhurnal amerikanskogo al'tovogo bshhestva. Том. 29 (2), 2013. Pp. 59–66.
4. Forsajt K. Orkestrovka. London: Macmillan and Co, 1914. 566 p.
5. Uajt Dzh. Lajonel Tertis. Pervyj velikij virtuoz al'ta. Bojdell Press, 2006. 408 p.

**Цзи Цююй**

аспирант кафедры теории и истории музыки  
ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»  
e-mail: 317979375@qq.com

**Ji Qiuyu**

graduate student department of Music Theory and History  
Russian State Specialized Academy of Arts

## **ФОРМЫ И МЕТОДЫ ВОПЛОЩЕНИЯ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

Аннотация. Актуальность выбранной темы обоснована большой популярностью хорового творчества в Китае на протяжении последних ста лет и отсутствием фундаментальных исследований по данной теме. В статье представлен анализ исторического развития хорового исполнительства в Китае, определены основные произведения, имеющие историческое значение для развития данного вида искусства. Авторами проведен тщательный анализ существующих исследований и определены формы и методы воплощения китайской народной культуры в музыкальных хоровых произведениях.

Ключевые слова: Китай, культура, народная культура, китайская культура, хоровые произведения.

## **FORMS AND METHODS OF EMBODYING CHINESE FOLK CULTURE IN MUSICAL CHORAL WORKS**

Abstract. The relevance of the chosen topic is justified by the great popularity of choral creativity in China over the past hundred years and the lack of fundamental research on this topic. The article presents an analysis of the historical development of choral performance in China, identifies the main works of historical significance for the development of this art form. The authors conducted a thorough analysis of existing research and determined the forms and methods of embodying Chinese folk culture in musical choral works.

Keywords: China, culture, folk culture, Chinese culture, choral works.

За последние сто лет мир классической музыки изменился: причиной тому являются происходящие исторические события, а также культурные изменения самого общества. Мир хорового искусства сегодня также претерпевает серьезные изменения: в последние пятьдесят лет в нем все больше внимания уделяется культурным традициям и особому колориту, который каждый народ пронесет сквозь века. Особенно это касается Китайской народной культуры, которая очень разнообразна и сегодня также бережно хранится и передается следующим поколениям.

В китайской хоровой культуре прежде всего следует выделить весьма короткую историю развития хора как музыкального жанра: в основном хоровое творчество в этой стране было сосредоточено на военно-патриотической тематике и до недавнего времени не выходило за его рамки. Вследствие достаточно небольшого исторического развития хоровой китайской музыки, существует очень мало посвященных ей исследований. В соответствии с этим считаем необходимым и актуальным предпринять попытку изучения форм и методов воплощения китайской народной культуры в музыкальных хоровых произведениях.



Хоровая музыка в Китае - динамично развивающийся вид современного музыкального искусства. В научных работах, посвященных китайской хоровой культуре, 1930-е годы 20-го века рассматриваются как наиболее продуктивный период в развитии этой отрасли музыкального творчества. Жанр хоровой оратории, генезис которого отсылает нас к европейской религиозной музыкальной традиции XVII века, распространился в Китае благодаря массовому притоку китайской интеллигенции на территорию западных государств на протяжении всего начала XX века. В современных исследованиях актуализация оратории и ее интерпретация в новом свете представлены как заслуга педагога и музыканта Хуан Цзы, чья гражданская позиция была напрямую связана со стремлением сохранить этнические истоки в китайской музыке и органично дополнить их западными композиторскими техниками [2]. Проявив себя не только как композитор, но и как теоретик и педагог, Хуан Цзы посвятил большую часть своей жизни обучению большого числа профессоров музыки, положив начало прогрессивному подходу к музыкальному образованию. Его стремление повысить уровень композиторской школы в Китае позволило обогатить репертуар вокальной и инструментальной музыки особенностями народного стиля [3].

Также и Европейская музыка оказывала сильное влияние на китайскую музыкальную хоровую современность вплоть до конца девятнадцатого века. В начале двадцатого века в Китае была создана новая школьная система, которая популяризировала хоры, основанные на традиционных китайских напевах. В то время и до сегодняшнего дня такие хоровые произведения имели исключительно национальный характер и исполнялись в основном по большим праздникам [4].

Нельзя не отметить, что еще в начале XX века появились первые хоры с разложенным многоголосием. И хотя хоровая музыка является неотъемлемой частью китайского высшего музыкального образования, самая ранняя программа обучения хоровому искусству в учебных заведениях Китая появилась только во второй половине XXI века – отчасти, в этом заслуга именно школьных хоровых коллективов.

В 1920-м году становление хорового пения в Китае завершилось и приобрело ту форму, которую мы можем наблюдать и сейчас. Культура и традиции объединились вместе, образуя прочный фундамент для того, чтобы и дальше развивать жанр хоровой песни. Композиторы и по сегодняшний день очень бережно относятся к традиционным элементам музыкальной китайской культуры и мастерски объединяют их с многоголосием хора. Также очень распространено цитирование народных песен и мелодий, а также обращение к китайской поэзии. Соединение классических китайских образов и музыкальных форм очень характерно для первой половины XX столетия [1].

Сегодня хоровое искусство в Китае находится на пике своего развития и популярности. В Китае огромное количество различных как профессиональных, так и непрофессиональных хоровых коллективов, которые выступают в разных жанрах. Как считают исследователи, в Китае хоровое искусство превзошло все прочие виды музыкальной деятельности по количеству вовлеченных в него людей [3; 4].

Народная культура в хоровом исполнительстве в Китае воплощается в разных видах: начиная от хоров в детских садах и до больших хоров в высших учебных заведениях, которые гастролируют по всему миру. Часто хоры образуются не просто как развлекательная часть для досуга работников или учащихся, а с целью выступлений на профессиональных сценах и разного рода мероприятиях. Специальность «Хоровое дирижирование» также появилась в вузах и консерваториях Китая и стала весьма востребована.

Важно также рассмотреть и формы, которые отражают национальную культуру Китая в хоровом творчестве. Безусловно, в качестве такой формы успешно выступают

произведения Китайских композиторов и одна из них - современная китайская хоровая композиция «Весенняя прогулка» (春游), созданная Хон И. Эта композиция представляет собой сочетание западных композиционных приемов и традиционной китайской поэзии. Более того, в 1920-х годах Юэнь Жэнь Чао создал произведение, похожее на ораторию, «Ритм волны» (中韵), которое считалось репрезентативным произведением ранней китайской хоровой музыки. Это произведение представляет собой соло сопрано, смешанный хор под аккомпанемент фортепиано. Текст был выбран из современной китайской поэзии. Музыкальные особенности этой композиции уникальны, мелодия соло сопрано была написана в китайском пентатоническом стиле, в то время как фактура и гармония хоровой партии - в западном хоровом стиле [2].

В 1930-е годы, во время Второй мировой войны, темой большинства хоровых произведений была война. Чтобы пробудить национальное самосознание публики, в то время появилось много небольших хоровых произведений. Некоторыми репрезентативными композициями были «Песня партизан» Хэ Лютинга, «Песня сопротивления врагу» Хуан-цзы [4]. Более того, Хуан-цзы создал первую китайскую ораторию «Песнь бессмертного сожаления» (长恨歌): это произведение состоит из десяти частей, а текст для него был выбран из стихотворения Бай Цзюи. Композитор использовал известное стихотворение династии Тан, чтобы выразить эмоции любви к семье и нации и беспокойство за судьбу страны.

В 1939 году была написана «Кантата о Желтой реке». Это произведение считалось памятником китайской хоровой музыки. Кантата состоит из восьми частей, она предназначена для исполнения полным оркестром с некоторыми китайскими инструментами и полным хором [1]. Сольные партии хора сосредоточены в басу, теноре, баритоне, сопрано. Также в хоре присутствует мужчина-оратор, который произносит различные политические призывы в начале каждой части. Кантату также можно считать самым популярным произведением за всю историю китайской хоровой музыки, она знаменует зрелость и пик китайской хоровой композиции.

В 1950-х годах, с образованием Китайской Народной Республики, в некоторых крупных городах были созданы профессиональные хоры, а затем появилось множество любительских хоров, что способствовало развитию хоровой деятельности в Китае. В 1951 году женское хоровое произведение Лю Чжи «Очаровательный Синьцзян» распространилось по всей стране, что положило начало новому направлению в обработке народных песен. В 1953 году в Пекине был создан женский хор Северной Шэньси, композитор Ван Вэйлян аранжировал для этого хора серию хоровой музыки из народных песен, а местные диалекты хора, использованные для исполнения, принесли общественное признание и успех. С тех пор аранжировки народных песен стали одним из самых важных предметов в китайской хоровой музыке [2].

Начиная с двадцать первого века, китайская хоровая музыка переживает огромное развитие. Увеличилось не только количество китайских хоровых композиций, но и стили стали более разнообразными. Некоторые китайские композиторы, такие как Тан Дун и Чэнь И, завоевали себе репутацию на мировой сцене своими национально-колоритными произведениями. Их композиции не только отражают мастерство китайской хоровой музыки, но и показывают все разнообразие и красоту национальных музыкальных традиций страны.

Сейчас Китай имеет все большее присутствие в хоровом мире. Например, молодежный хор Shenzhen Golden Bell получил свое международное признание, выступал на конференции ACDA Midwest в 2018 году и должен был выступить на Всемирном симпозиуме по хоровой музыке в Окленде в 2020 году, однако, он был отменен из-за пандемии COVID-19. Поскольку Китай продолжает расширять свое присутствие в сфере

хоровой музыки, само собой разумеется, что в нее внедряются и европейские мотивы. Однако, все равно одна общая цель остается прежней: сохранить национальный и культурный колорит Китая в исполняемых хоровых произведениях и самой манере исполнения.

Забывая о национальной составляющей хоровой китайской музыки, современные композиторы также используют целые тексты, сохранившиеся и дошедшие до наших дней. Также очень популярно сегодня в качестве главного лейт-мотива хорового произведения использовать мелодии национальных гимнов, патриотических песен, написанных за прошлые столетия. Именно такая форма передачи национальной идеи является уникальной и непохожей на другие хоровые произведения в европейский странах.

Более того, хоровая деятельность в Китае становится все более и более процветающей. Во-первых, хоровые коммерческие выступления и концерты заняли значительную часть музыкального рынка. Некоторые профессиональные хоры, такие как Шанхайский камерный хор Rainbow, оказывают сильное влияние на музыкальный рынок в целом и уже сами диктуют дальнейшее направление развития китайской хоровой музыки. Во-вторых, хоровое музыкальное образование стало неотъемлемой частью системы образования, от начальной школы и заканчивая консерваториями, где были созданы свои школьные хоры. В системе учебной программы хоровой репертуар демонстрирует свое разнообразие, включая западный и китайский хоровой репертуар.

В заключении отметим, что китайская музыка имеет тысячелетнюю историю, но относительно современная китайская хоровая музыка - это «новое» искусство, история которого насчитывает всего сто лет. Можно сделать вывод о том, что к формам воплощения китайской народной культуры в музыкальных хоровых произведениях относятся современные произведения китайских композиторов в виде военно-патриотических песен, кантат, произведений на основе национальных и народных китайских песен. Также к национализации хорового исполнительства в Китае сегодня относятся хоровые коллективы, гастролирующие не только по стране, но и по всему миру и представляющие совершенно разные учебные заведения, крупные компании и прочее. Таким образом, можно говорить об успешном развитии хоровой музыки в Китае, где главным является опора на национальные традиции и культурные ценности.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Дай Лона, Лежнева Т.М. Становление хорового искусства Китая в начале XX века // Педагогический журнал. 2022. – Т. 12. – № 1А. – С. 200-205.
2. Люй Ц. Хоровая культура в Китае в XX веке: основные вехи становления // Гуманитарное пространство. 2021. – №5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovaya-kultura-v-kitae-v-xx-veke-osnovnye-vehi-stanovleniya> (дата обращения: 26.10.2022).
3. У Мусяо. Хоровые сочинения Хэ Лютинга: теоретический и исполнительский аспекты // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Вып. 10. Казань, 2018. – С. 107–116.
4. У Ся Эмоциональное выражение в вокальной музыке // Профессионально-технический колледж, 2015. – №1. – С. 94-96.
5. Цзян Ш. К вопросу о работе с начинающими певцами // Педагогический научный журнал. 2021. № 1. С. 4-8.

***REFERENCE***

1. Dai Lona, Lezhneva T.M. *Pedagogicheskii zhurnal*. 2022, T. 12. No. 1A, Pp. 200-205.
2. Lyui Ts, *Gumanitarnoe prostranstvo*. 2021, No. 5. available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovaya-kultura-v-kitae-v-xx-veke-osnovnye-vehi-stanovleniya> (data obrashcheniya: 26.10.2022).
3. U Musyao, *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost'*, No. 10, Kazan', 2018, Pp. 107–116.
4. U Sya, *Professional'no-tekhnicheskii kolledzh*, 2015, No.1, Pp. 94-96.
5. Tszyan Sh., *K voprosu o rabote s nachinayushchimi pevtsami // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal*. 2021. № 1. Pp. 4-8.

**Гао Юйчэнь**

ассистент-стажер

ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория

им. Н. Г. Жиганова»

e-mail: gao455988643@gmail.com

**Gao Yuchen**

Assistant Trainee

Kazan State Conservatory them. N. G. Zhiganova

## **ИМПРОВИЗАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX-XXI ВВ.**

Аннотация. Все виды, формы и жанры музыкального искусства возникают, формируются и развиваются в постоянном взаимодействии импровизационного и композиционного начал. Импровизация проявляется разными способами и с разной силой в различные периоды истории музыки.

Композиция, проявляющаяся главным образом в нотной фиксации музыки, стала характерна для европейской музыкальной традиции, а импровизация проявляется как одна из характерных черт джазовой музыки. В ряду различных направлений музыкального искусства XX-XXI вв. джаз занимает особое место, являясь сочетанием европейской и африканской музыкальных традиций. Взаимодействие спонтанного, импровизационного начала имеет большое разнообразие проявлений в джазе.

Данная статья посвящена импровизации и её роли в музыкальном искусстве XX – XXI вв. Это тема представляется важной по ряду причин: значимости и постоянном функционировании импровизации в современном музыкальном пространстве, феноменальной природой этого явления, а также тем активным интересом, который музыковедческая наука проявляет к этому вопросу.

Ключевые слова: импровизация; музыкальное искусство; фортепианная музыка; джазовая музыка; академическая музыка.

## **IMPROVISATION IN THE ART OF MUSIC IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES**

Abstract. All kinds, forms and genres of musical art arise, form and develop in a constant interaction of improvisational and compositional principles. Improvisation manifests itself in different ways and with different force in different periods of music history.

Composition, which manifests itself mainly in the musical notation, subsequently became characteristic of the European musical tradition, and improvisation manifests itself as one of the characteristic features of jazz music. Among the various directions of musical art in the XX-XXI centuries jazz holds a special place, being a combination of European and African musical traditions. The interaction of spontaneous, improvisational beginning has a great variety of manifestations in jazz.

This article is dedicated to the improvisation and its role in the 20th - 21st centuries musical art. This theme seems to be important for a number of reasons: the importance and permanent functioning of improvisation in contemporary musical space, the phenomenal nature of this phenomenon, as well as the active interest, which the science of musicology shows to this question.

Keywords: improvisation; musical art; piano music; jazz music; academic music.

**Актуальность исследования** определяет само искусство импровизации, продолжающее существовать и активно развиваться в современном социокультурном пространстве. Этот живой, постоянно развивающийся феномен требует столь же постоянного внимания и анализа.

**Цель:** выявить особенности развития импровизации в разных сферах мирового музыкального искусства.

**Методы:** теоретический анализ научной литературы по данной проблеме; сопоставительный анализ концепций по проблеме исследования; анализ с последующим обобщением и описанием полученных выводов; метод наблюдения; метод синтеза.

#### **Этапы эволюции импровизации в музыкальном искусстве**

Не принимая во внимание импровизационный элемент, нельзя составить полную картину музыкальной эволюции, потому что невозможно найти ни одну музыкальную область, на которую бы не повлияла импровизация. Вся история музыкального развития сопровождается стремлением к импровизации, которое проявлялось в разной степени в ту или иную эпоху. Уменьшение же роли импровизации в музыке во многом была связана с возникновением книгопечатания и появлением фиксированного, обязательного для нотного воспроизведения музыкального текста.

Известно, что еще в Древней Греции существовали поэты (аэды), исполнявшие мифы и легенды в собственной (авторской) обработке, аккомпанируя себе на лире. Характерная ступень развития песнопения прослеживается в фольклоре многих народов, в том числе и древнерусского.

Импровизация была традицией народной устной, по М. Ю. Лотману, культуры, в том числе и русского фольклора. При этом фольклор исследователь относит к типу искусства, ориентированному на канонические системы («ритуализованное искусство»), то есть искусства, где «акт художественного творчества заключался в выполнении, а не нарушении правил» [8]. Вместе с тем М. Ю. Лотман не отрицает, что, несмотря на предельно канонизированную область сообщения, «язык» фольклора остается гибким, допускающим «сохранение неавтоматизированности» [8].

Фольклорист и этнограф К. В. Чистов подчеркивает «одномоментность», то есть синхронность процесса исполнения и восприятия фольклорного произведения, что способствует возникновению «обратной связи». Исследователь утверждает, что вариативность фольклорного искусства связана не только с особенностями человеческой памяти, историческими или культурными изменениями среды, но и с тем, что сам акт исполнения происходит «в условиях живого контакта с аудиторией» [15]. Под вариативностью в данном случае подразумевается своеобразное «нанизывание» новых единиц на определенную устоявшуюся основу, своеобразное сочетание старого с новым. Следует уточнить, что варьирование в народной музыке чаще всего возникает импровизационно.

Кроме того, исследователь утверждает, что варьирование является естественным способом существования традиции. И каждое новое прочтение того или иного фольклорного текста нельзя связывать только с личными намерениями исполнителя.

В Средневековье импровизация позволяла бытовать романскому, германскому, кельтскому, саксонскому эпосу: исполнители следовали композиционному канону, но всегда включали в текст саги что-то новое [10]. Импровизация имела место в театральной, цирковой, музыкальной, хореографической культуре. Форма записи вокальных культовых произведений была приблизительной и неполной, нотная запись еще не была изобретена, использовались невмы и крюки. Это приводило к тому, что исполнители были вынуждены в той или иной степени использовать импровизацию. Однако следует отметить, что большую роль в создании любого произведения, несомненно, играл канон, диктуемый

христианской религией, церковью. Тем не менее, европейская культура, опираясь на образец, в то же время прорывалась к импровизации.

Прорыв, подготовленный Средневековьем, произошел в эпоху Возрождения. Как уже говорилось выше, импровизация в этот период развивается преимущественно в театре, в частности комедии дель арте. Кроме того, в эпоху Возрождения начинает развиваться сольная инструментальная музыка (преимущественно клавирная) поэтому масштабы музыкальной импровизации стремительно растут, и даже начинают появляться целые музыкальные пьесы в форме импровизации [9]. Чаще всего музыкант в этот период являлся одновременно и композитором, и исполнителем. Мерилом профессионализма музыканта того времени было его мастерство в так называемой свободной импровизации на заданную тему. Один из первых прославленных мастеров импровизации – органист и композитор XV в. Ф. Ландино.

В XVI в. утверждается гомофонно-гармонический склад музыки, а нотная запись позволяет фиксировать так называемый генерал-бас, что предусматривало исполнение аккомпанемента к мелодии по цифрованному басовому голосу. Несмотря на появление фиксированных правил голосоведения, исполнитель включал в произведения элементы импровизации.

Позже, в XVII-XVIII вв., импровизация начнет ярче проявляться не в самом тексте, а в приемах исполнения: колорирование инструментальных пьес для лютни, клавира, скрипки и др., а также добавление всевозможных украшений в вокальные партии. Это найдет широкое применение в колоратурных партиях итальянских опер XVIII-XIX вв. «Однако злоупотребление такими приёмами, превращавшими подобную импровизацию во внешне-виртуозное украшательное искусство, привело к её вырождению» [9].

В Новое время роль импровизации редуцируется, на первый план выходит рациональность, канон и закономерность. По мере развития, углубляется музыкальное содержание, усложняются формы. Все это требует от композиторов более точной и подробной записи музыкального текста, что окончательно устраняет возможность импровизации исполнителя. Музыкальная импровизация на рубеже XVIII-XIX вв. начинает уступать место точной передаче нотной записи исполнителем, в то же время начинает кристаллизоваться искусство музыкальной интерпретации.

Импровизация – это базовый тип мышления, однако в расцвет рационализма стало меньше пространства для импровизации, многие элементы канонизировались. Очевидно, что импровизация как творческий процесс, как способ создания музыкального произведения стал неотъемлемой частью музыки и неразрывно связан с фольклором. Однако нельзя назвать фольклорную речь (в том числе и в музыке) речью спонтанной, неподготовленной, не имеющей основы. За ее плечами стоит многовековая традиция, и чаще всего даже спонтанное исполнение совершалось по определенным правилам и с опорой на большой запас своеобразных «формул», накопленных традицией.

### **Практика импровизации в творчестве классических музыкантов**

Практика импровизации в западной музыке присутствовала постоянно (и, возможно, составляла доминирующую часть музыкального исполнения) в эпоху от истоков до григорианской кодификации сакральной музыки. До появления полифонии практиковалась форма *organum*, в которой на григорианскую мелодию (*vox principalis*) накладывался второй голос (*vox organalis*), обычно импровизированный, который сопровождал её в свободной форме с переменными интервалами, а затем завершался в унисон.

В последующие века практика импровизации в музыке также всегда присутствовала: например, некоторые классические музыкальные формы основаны на импровизации, такие как прелюдии, токкаты, фантазии (Фантазия и fuga соль минор

(BWV 542) или 3-фуга, открывающая "Музыкальное приношение" (BWV 1079) Иоганна Себастьяна Баха, вероятно, являются импровизациями, позднее переписанными на партитуру). И. С. Бах был крупнейшим мастером импровизации, которого практически невозможно было превзойти в этом отношении.

Многие великие клавесинисты и органисты с XVI по XVIII век были мастерами искусства импровизации, например, Джованни Габриэли, Джироламо Фрескобальди, Дитрих Букстехуде. Также нередко проводились соревнования по импровизации (например, между Вольфгангом Амадеем Моцартом и Муцио Клементи или между Доменико Скарлатти и Георгом Фридрихом Хенделем). Молодой Людвиг ван Бетховен часто принимал участие в вечерах, где проводились конкурсы импровизации.

В ранние времена импровизация не только поощрялась, но и считалась многими необходимым компонентом полноценного музицирования и мастерства. Например, композитор и импровизатор И. Н. Гуммель советовал «свободную импровизацию в целом и в любой достойной форме всем тем, для кого музыка не просто развлечение и практическое умение, а, скорее, вдохновение и смысл в их искусстве» [3].

Импровизация являлась свидетельством фантазии музыканта. Иными словами, можно говорить о двух концепциях фантазии: с одной стороны, фантазии как формально более свободные композиции, возникшие из импровизаций, о которых существует письменная документация, партитуры; с другой стороны, другая концепция фантазии – это именно импровизационная практика, импровизационный процесс, который произошел в определённый момент выступления.

Так или иначе, композиторы XVIII – XIX вв. постоянно включали в свою исполнительскую практику импровизацию. Одним из таких представителей композиторского искусства был Ф. Куперен, который импровизировал на основе своих собственных сочинений.

Музыка эпохи Венского классицизма представляет собой своеобразную периферию сонатно-симфонической жанровой области, и одновременно сохраняет в самом концерте отдельное место, в котором могли проявиться все достижения инструментальной импровизации предшествующих эпох. До начала XIX века композиторы часто оставляли в своих партитурах место для импровизации, указывая каденцию, то есть мелодическую партию, которую должен был разработать солист по собственному усмотрению. Однако постепенно каденция перешла из рамок импровизации в исключительно письменную традицию. Так, в творчестве Й. Гайдна каденция представляет собой вершину проявления импровизационного искусства, предполагает смелость и свободу импровизации. Однако в творчестве Бетховена, несмотря на то что композитор был превосходным импровизатором, каденция представляет собой уже заранее записанный нотный текст. Связано это прежде всего с тем, что Бетховен ценил свой авторский текст превыше всего и не позволял своим ученикам вносить изменения даже в каденции.

Позже, в эпоху романтизма, создателем модных тенденций в импровизации и мастером этого искусства являлся Ференц Лист. В музыке эпохи романтизма утверждается свободно-импровизационная фантазия, транскрипция и парафразы на музыку предшествующих эпох. Используя темы из произведений Моцарта, Вебера, Россини и др., Ф. Лист таким образом пропагандировал классическое искусство, и вместе с тем – музыку современную.

Не была чуждой традиция импровизировать и русской музыке. Один из представителей этой традиции – А. Г. Рубинштейн – «одна из центральных фигур русской музыкальной жизни второй половины XIX века, гениальный пианист, крупнейший организатор музыкальной жизни и композитор» [4]. Он практиковал такую форму выступлений, как концерт-лекция, на которых демонстрировал своё искусство, беря за



основу известные произведения. Пропагандировал А.Г. Рубинштейн импровизацию и как педагог, и в своём классе обучал пианистов и сочинять каденции, и транспонировать, и обыгрывать известные темы.

Однако впоследствии, как было сказано ранее, традиция импровизации в академической музыке стала угасать и в конечном итоге сделалась своеобразным табу. Тем не менее, в последнее время наблюдается активизация интереса к практике, преподаванию импровизации в классической музыке. Например, в то время как на большинстве международных конкурсов высокого уровня импровизация, прелюдии, фермата или каденция все ещё рассматривается их участниками как неразумный риск, международный конкурс пианистов имени Баха в Лейпциге (под художественным руководством Роберта Левина) прямо поощряет её, указывая в инструкциях для конкурсантов, что импровизированные повторы приветствуются и поощряются [2].

Импровизация сегодня начинает входить в учебные программы по музыке. Однако это всё ещё достаточно редкое явление, поэтому П. Ш. Кэмпбелл и др. могут сделать вывод: «То, что большинство студентов-музыкантов выпускаются практически без опыта, не говоря уже о значительной подготовке, в таких важных творческих процессах, как импровизация и композиция, представляет собой один из самых поразительных недостатков во всем художественном образовании» [1].

Большинство последних научных исследований музыкальной импровизации были посвящены джазу. Импровизация является фундаментальным и вездесущим элементом джазовой музыки, поэтому можно ожидать, что джазовые музыканты и слушатели будут отдавать ей предпочтение. Напротив, в классической музыке последние 100 лет по умолчанию принято выступать без импровизационных элементов.

Вместе с тем, начиная с эпохи модернизма, композиторы включают элементы преднамеренной случайности в свой текст. Ярким примером может послужить техника композиции в музыке XX-XXI вв. – алеаторика, суть которой заключается в неопределённости или случайности последовательности элементов музыкальной ткани при сочинении или исполнении. Яркими представителями данного метода являются Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез, Терри Райли.

Отличительной чертой импровизации в классической музыке (по крайней мере, в наши дни) является существование прочной канонической формы (обычно представленной письменной партитурой), от которой импровизация является преднамеренным отклонением. Верность канонизированной партитуре и верное исполнение мелодии в джазе будет считаться малоинтересным.

В связи с усложнением композиционных приемов постепенно менялась и нотация, появлялось все больше условных обозначений, нотный текст получил обширный справочный аппарат. При этом формализация в данном случае иногда имеет обратный эффект, и возникают случаи, когда нотный текст настолько перенасыщен подробностями, что результат исполнения парадоксально может быть непредсказуемым.

Таким образом, импровизация и ее роль в музыке претерпевала множество изменений в разные периоды и по-разному проявлялась в творчестве классических музыкантов, являясь мощной движущей силой в развитии музыкального искусства. Само присутствие импровизации как органической составляющей музыкального искусства давало огромные возможности ее использования в процессе исканий и в XX веке. Однако в полной мере импровизация проявилась именно в джазе.

### **Особенности импровизации в джазовой музыке**

Несомненно, в джазе, как и в любом другом направлении музыки, существуют свои правила и закономерности. Более того, в джазовой импровизации они настолько характерные, что их сложно спутать с чем-то другим.

В основе джазовой импровизации лежит джазовый стандарт. Под джазовым стандартом (англ. standard) подразумевается некая норма, образец, на которую опирается музыкант во время импровизации. Это «типичные тематические 32-тактовые структуры», которые делятся на восьмитактовые периоды (AA<sub>1</sub>BA) [7]. Они давно и прочно утвердились в джазе, вошли в его классику и «постоянно используются музыкантами в качестве тем для импровизаций» [13].

Джазовый стандарт формируется из таких элементов, как форма, мелодия, гармония, ритм. При этом следует отметить, что все перечисленные элементы обладают джазовой спецификой, отличающейся от европейских образцов. В случае если для импровизации берётся тема, ранее не входившая в список общепринятых стандартов, то в процесс обработки ей придаются все необходимые черты.

Иными словами, джазовые стандарты – это используемые джазовыми музыкантами мелодии для импровизации, которые используются как темы. Источником таких тем были песни, которые звучали в американских мюзиклах и ревю. Впоследствии эта коллекция пополнилась композициями из латиноамериканской музыки, когда в джазе начали использоваться самбы и боссановы [6].

Можно предположить, что джазовый стандарт и аранжировка в джазе выступают в качестве своеобразного каркаса, основы музыкального произведения и несут в себе элементы композиции. При этом стандарт связан непосредственно с мелодией, а аранжировка относится к обработке оригинального материала с учетом состава исполнителей.

Позже в джазе появляются собственные композиторы и аранжировщики, которые подчинили джазменов «более строгой “партитурной” дисциплине». В их компетенции было и сочинение как темы и плана исполнения, так и создание «наиболее эффективных его эпизодов» [13]. Из этого следует, что в джазе (хотя, конечно, не в такой степени), как и в европейской музыке, развитие композиции приводит к некоторому ограничению исполнительских свобод.

Поэтому нельзя утверждать, что в джазе отсутствует элемент композиции. Однако, конечно, в силу своей специфики, данное понятие не может быть полностью перенесено с академической музыки на джаз. В отличие от европейской традиции, в джазе нет противопоставления импровизации и композиции, и эти два элемента находятся в динамичном взаимодействии, а грань между композитором-аранжировщиком и исполнителем-импровизатором часто проследить почти невозможно. Сложность заключается и в том, что сам джазовый стандарт часто является результатом импровизационной деятельности одного или нескольких музыкантов.

Разумеется, огромную роль в джазовом стандарте играет мелодия. На формирование джазовой мелодики, как уже говорилось, значительное влияние оказал блюз с его блю-нотами и 12-тактовой формой. Й. Э. Берендт, характеризуя джазовую мелодию, отмечает её текучесть. Исследователь пишет о том, что в ней отсутствуют повторы, свойственные европейской мелодике, поскольку импровизационность, свойственная джазовой музыке, обозначает спонтанность, а, следовательно, невозможность повторить сыгранное несколько тактов назад [5].

Французский композитор А. Одер указывает на тесную связь джазовой мелодии со временем (поскольку импровизатор «выхватывает мелодию из прошлого и возвращает её в настоящее» [12]) и с инструментом, поскольку импровизатор творит непосредственно на своём специальном инструменте и в минуты наивысшего вдохновения тот становится практически частью исполнителя [12].

Суть джазовой мелодии – в тонкости её интерпретирования. Бывают случаи, когда какой-либо штрих или нота только подразумеваются, но не исполняются, тем не менее,

ухо, привычное к джазу, их ощущают. Таким образом, мелодия в джазе – больше, чем мелодия, тесным образом связанная не только с её сочинителем – композитором, но и исполнителем – инструменталистом или вокалистом.

Гармония джазовой музыки в своей основе опирается на типичные функциональные формулы, характерные для аккомпанемента песенно-танцевальных мелодий. Как правило, структура гармонических оборотов и каденций соответствует форме квадратного периода из двух предложений; иногда встречается 12-тактовый период, состоящий из трех предложений.

Смена тональных опор не характерна для малых форм джазовой музыки. В большинстве случаев темы джазовых стандартов являются однотональными (если не учитывать возможных тональных сдвигов при повторении частей). Таким образом, их гармоническое строение основано на главных функциях лада (T, S, D) и аккордике побочных ступеней.

Голосоведение в джазовой гармонии в общих чертах совпадает с классической традицией: в основе лежит плавное движение каждого голоса, что особенно важно для крайних голосов аккордовой фактуры. Но в соединениях многозвучных аккордов параллельные квинты, септимы и секунды используются постоянно, подобно параллельным терциям и секстам, что недопустимо в классической гармонии.

Следующий аспект этого вопроса – джазовая ритмика. Она не является исключительно африканской, а оказывается весьма оригинальным синтезом «чёрных» и «белых» ритмов. По справедливому утверждению Ф. Ньютона, ритм является сущностью джазовой музыки, а также его основным организующим элементом [11].

В джазовой ритмике два основных элемента – постоянный бит и каскад разнообразных вариаций на его основе. К ритмическим обыгрываниям, входящим в вариации, относятся синкопирование, интенсивность, драйв и атака. В то же время, Ф. Ньютон отмечает, что анализировать джазовую ритмику очень трудно, а некоторые её проявления, такие, например, свинг, по его мнению, и вовсе невозможно [11]. Таким образом, и в мелодике, и в ритмике джаза существуют такие нюансы, которые скорее ощущаются, чем поддаются объяснению. Эти факторы, на наш взгляд, являются самыми основными при характеристике феномена джаза.

Музыковед Ю. Г. Кинус, рассматривая композицию и импровизацию в джазе, приводит четыре типа их соотношения: импровизационный (полное отсутствие письменной фиксации); импровизационно-композиционный (преобладает импровизация); композиционно-импровизационный (преобладает композиция) и композиционный (полное отсутствие устной основы). При этом композиционный импровизационный тип встречаются крайне редко и носят скорее экспериментальный характер («Intuition» Л. Тристано).

Следовательно, джазовые произведения чаще всего представляют собой сочетание импровизационных и композиционных элементов, но их точное соотношение проследить крайне сложно. Можно лишь предположить, что композиционный принцип преобладает в произведениях, рассчитанных на большое количество исполнителей – оркестр или большой ансамбль («Sidewalk Blues» Дж. Р. Мортон, «Harlem Airshaft» Д. Эллингтона, «Blue Rondo a la Turk» Д. Брубeka, «Spain» Ч. Кория). Это можно объяснить наличием партитуры, четкой метрической формы, продуманности аранжировки. Для импровизации в таких произведениях чаще всего отводятся лишь определенные разделы.

Таким образом, джазовый стандарт является основой для импровизации, он может принадлежать другому автору, а его преобразование является самостоятельным творческим актом, в котором проявляется индивидуальный стиль исполнителя. Поэтому импровизация в джазе не носит абсолютно спонтанный характер, этот процесс можно

охарактеризовать как постоянно сменяющие друг друга осознанность и спонтанность. Но даже если импровизатор не осознает этого, его импровизация так или иначе подготовлена заранее, так как она основана на памяти и его предыдущем опыте. Кроме того, джазовая импровизация не создает абсолютно новый материал каждый раз, а составляет его из уже готовых блоков, а также опирается на модель – джазовый стандарт.

Подводя итог можно сказать, что импровизация существует с момента возникновения музыки как первая практика, как первоначальный подход к музыкальной деятельности. С развитием фольклора импровизация стала одной из его неотъемлемых составляющих. На протяжении всего развития музыкального искусства людям была свойственна спонтанность в придумывании звуков, мелодий, ритмов. Эта тенденция какое-то время фигурировала в академической музыке, а в дальнейшем сделалась основной джаза. Джазовый стандарт можно считать композиционным началом в джазовой музыке, он не носит абсолютно спонтанный характер, а скорее создает устойчивую основу для импровизации. Именно преобразование джазового стандарта является тем творческим актом, в котором и проявляется способность музыканта импровизировать и проявлять свой индивидуальный стиль.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Кэмпбелл П. С. Преподавание музыки во всем мире. Издательство Оксфордского университета, 2004 г. 244 с.
2. Prize Winners 2018 in the Category Piano // Internationaler Bach. URL: <http://www.bachwettbewerbbleipzig.de/en/bach-competition/competition-programme-2018> (дата обращения: 12.03.2022).
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музгиз, 1962. 96 с.
4. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. II. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 174 с.
5. Берендт Й. Э. Всё о джазе. От рэга до рока. Пер. с англ. Д. Подберёзовского // Jazz-квадрат, 2006. № 5 (65). 22 с.
6. Карягина А. В. Джазовый вокал. Практическое пособие для начинающих. СПб.: Планета музыки, Лань, 2019. 16 с.
7. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия. М.: Музыка, 2006. 130 с.
8. Лотман. Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия "Мир искусств") СПб.: Академический проект, 2002. С.314-321.
9. Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, 1974. 401 с.
10. Новикова Е. Б. Импровизация: сущность и философско-антропологические смыслы: автореферат дис. ... канд. фил. наук: Омск, 2012. 18 с.
11. Ньютон Ф. Джазовая сцена / Пер. с англ. Ю. Т. Верменича. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2007. 20 с.
12. Одер А. Человечество и проблемы джаза. Нью-Йорк, 1956 / Пер. с англ. Ткаченко А., Михайлов В., Верменич Ю. Воронеж, 1966. 29 с.
13. Переверзев Л. Б. Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе. СПб.: Планета музыки, 2011. 130 с.
14. Тальберг С. – австрийский композитор и пианист-виртуоз.
15. Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации // Фольклор, текст, традиция. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2005. 37 с.

## REFERENCES

1. Kjempbell P. S. Prepodavanje muzyki vo vsem mire. Izdatel'stvo Oksfordskogo universiteta, 2004 g. 244 p.
2. Prize Winners 2018 in the Category Piano // Internationaler Bach. URL: <http://www.bachwettbewerbzig.de/en/bach-competition/competition-programme-2018> (data obrashhenija: 12.03.2022).
3. Alekseev A. D. Istorija fortepiannogo iskusstva. M.: Muzgiz, 1962. 96 p.
4. Barenbojm L. A. Anton Grigor'evich Rubinshtejn: zhizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshhestvennaja dejatel'nost'. T. II. L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962. 174 p.
5. Berendt J. Je. Vsjo o dzhaze. Ot rjega do roka. Per. s angl. D. Podberjozovskogo // Jazz-kvadrat, 2006. № 5 (65). 22 p.
6. Karjagina A. V. Dzhazovyj vokal. Prakticheskoe posobie dlja nachinajushhih. SPb.: Planeta muzyki, Lan', 2019. 16 p.
7. Koroljov O. K. Kratkij jenciklopedicheskij slovar' dzhaza, rok- i pop-muzyki: terminy i ponjatija. M.: Muzyka, 2006. 130 p.
8. Lotman. Ju. M. Kanonicheskoe iskusstvo kak informacionnyj paradoks // Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva (Serija "Mir iskusstv") SPb.: Akademicheskij proekt, 2002. Pp.314-321.
9. Muzykal'naja jenciklopedija. Pod red. Ju.V. Keldysha. M.: Sovetskaja jenciklopedija, 1974. 401 p.
10. Novikova E. B. Improvizacija: sushhnost' i filosofsko-antropologicheskie smysly: avtoreferat dis. ... kand. fil. nauk: Omsk, 2012. 18 p.
11. N'juton F. Dzhazovaja scena / Per. s angl. Ju. T. Vermenicha. Novosibirsk: Sibirskoe universitetskoe izdatel'stvo, 2007. 20 p.
12. Oder A. Chelovechestvo i problemy dzhaza. N'ju-Jork, 1956 / Per. s angl. Tkachenko A., Mihajlov V., Vermenich Ju. Voronezh, 1966. 29 p.
13. Pereverzev L. B. Prinoshenie Jellingtonu i drugie teksty o dzhaze. SPb.: Planeta muzyki, 2011. 130 p.
14. Tal'berg S. – avstrijskij kompozitor i pianist-virtuoz.
15. Chistov K. V. Specifika fol'klora v svete teorii informacii // Fol'klor, tekst, tradicija. M.: Ob#edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo, 2005. 37 p

## ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

**Есина Мария Валентиновна**

аспирант департамента музыкального искусства

Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: mariya.esina@mail.ru

**Князева Галина Львовна**

кандидат педагогических наук,

доцент департамента музыкального искусства

Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: knyazevagl@yandex.ru

**Esina Maria V.**

Postgraduate student of the Department of Musical Art

Institute of Culture and Arts

Moscow City University

**Knyazeva Galina L.**

the candidate of pedagogical sciences,

Associate Professor of the department of music art

Moscow City University

## ПРОЯВЛЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ СОЦИАЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ ПОДРОСТКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье поднимается проблема, связанная с характеристикой типов социальной активности подростков и разработкой диагностического инструментария для их оценки. Авторами рассматриваются проявления разных типов социальной активности учеников средних классов, показаны возможности активизации социальной активности учащихся на уроках музыки в средней школе. Социальная активность не возникает безусловно, она ориентирована преимущественно на текущую ситуацию, на личную мотивацию, окружающую социальную среду, зависит от интересов, потребностей, ценностей личности подростка. С учетом названных условий описаны следующие типы социальной активности подростков на уроках музыки: когнитивный, познавательно-мировоззренческий, мотивационный, ценностный, социально-деятельностный, поведенческий.

Ключевые слова: социальная активность, мотивация, творчество, средняя школа, урок музыки, деятельность, подростки.

## MANIFESTATION OF VARIOUS TYPES OF SOCIAL ACTIVITY OF ADOLESCENTS IN MUSIC LESSONS

Abstract. The article raises the problem of the characteristics of the types of social activity of adolescents and the development of diagnostic tools for their assessment, examines the manifestations of different types of social activity of middle school students, shows the possibilities of activating the social activity of students in music lessons in high school. Social

activity does not arise of course, it is focused mainly on the current situation, on personal motivation, the surrounding social environment. The interests, needs, and values of a teenager's personality also influence the orientation and manifestation of social activity. Taking into account these conditions, the following types of social activity of adolescents in music lessons are described: cognitive, cognitive-ideological, motivational, value, social-activity, behavioral.

Keywords: social activity, motivation, creativity, secondary school, music lesson, activity, teenagers.

На протяжении многих веков философы и учёные исследуют вопросы реализации личности в обществе. Первыми обратились к этой проблематике мыслители древней Греции: Аристотель, Гомер, Платон, Сократ. Интерес к этой теме вновь усиливался позднее, когда проблему воспитания социально активной личности стали разрабатывать европейские ученые В. Трощендорф (XVI в.) и Т. Карлейль (XIX в.). В дальнейшем их идеи были развиты с позиций философии, социологии, психологии и педагогики целым рядом последователей в Англии, Америке и Германии. В XX веке созданием и воспитанием социально активной личности, ориентированной на общественное благо, занимались многие исследователи и педагоги как за рубежом, так и в России. Остается актуальной данная проблема и в XXI веке. Воспитание социально активного человека неразрывно связано с развитием общества, культуры, научно-технических достижений и в свою очередь обеспечивает это развитие.

Категория социальной активности на разных исторических этапах рассматривалась во множестве аспектов. На данный момент в науке сосуществуют разные определения данного феномена и связанных с ним явлений, не все из них можно считать разработанными. К таким недостаточно исследованным с общепедагогических позиций понятиям относятся типы социальной активности. Цель настоящей работы – рассмотреть и охарактеризовать классификацию типов социальной активности подростков, реализующихся на уроках музыки в условиях общеобразовательной школы.

Согласно Социологическому справочнику активность социальная (от лат. *activus* – «деятельный») заключается в сознательной направленности деятельности социального субъекта на «преобразование социальных условий в соответствии с потребностями, интересами, целями и идеалами, в [...] формировании необходимых социальных качеств» [8, с. 4]. Предельно упрощая данное определение, можно сказать, что это деятельность человека, носящая общественный характер.

Проявление активной жизненной и ученической позиции, личностная реализация в деятельности, возможность внести вклад в развитие класса, школы и общества осуществляется через социальную активность. Именно посредством социальной активности учащийся средних классов на уроке музыки выражает свой потенциал, применяет уже имеющиеся в его жизненном опыте навыки, развивает их, пробует себя в другом направлении деятельности, примеряя на себя другие социальные роли, проявляет готовность действовать и самостоятельно принимать решения, нести за них персональную ответственность.

Социальная активность, как правило, возникает при наличии определенных условий, она ориентирована в значительной степени на текущую ситуацию, на личную мотивацию подростка, окружающую социальную среду. Особенно проблематичным и противоречивым стало проявление социальной активности школьников в период пандемии Covid-19 и самоизоляции, когда почти все возможности ее реализации были вынужденно сведены к сетевому взаимодействию. Интересы, потребности, ценности личности подростка также влияют на направленность и проявление социальной активности. Раскрытие личностного потенциала подростка в условиях

общеобразовательной школы может происходить в различных формах активности: индивидуальной, групповой, фронтальной. На уроках музыки все перечисленные формы дополняют друг друга, создавая единую творческую среду. Рост социальной активности может учеников осуществляться только с помощью стимулирования социальной деятельности преподавателями и администрацией и расширения границ творчества.

Анализируя социальную активность школьников, необходимо отразить особенности ее проявления и систематизировать информацию по типам, то есть по группам, характеризующимся определенными качественными признаками. На основе анализа научной литературы по избранной проблематике можно установить следующие типы социальной активности:

- когнитивный (И. П. Меркулов),
- познавательно-мировоззренческий (Д. А. Леонтьев),
- мотивационный (Б. Ф. Ломов),
- ценностный (А. Маслоу),
- социально-деятельностный (А. Г. Ковалев),
- поведенческий (В. Н. Дружинин).

Установленные типы социальной активности разрабатываются и апробируются в ходе опытно-экспериментальной работы в МАОУ Наро-Фоминской средней общеобразовательной школе №1. Предпринята попытка создать диагностический инструментарий для оценки уровня их проявления. Охарактеризуем каждый из названных типов во всей совокупности их существенных признаков и особенностей реализации в деятельности учащихся.

Когнитивный тип воплощает систему знаний об эмоциональных и психических процессах, которые сопровождают учебную деятельность. Он включает в себя: уровень образовательных, общеучебных знаний, умений и навыков, темп учебной деятельности, уровень познавательной активности, оперативность мышления, наблюдательность и способности к синтезу и анализу, а также получения удовольствия от познавательного процесса. Анализ данного типа социальной активности позволяет узнать, что движет учеником, как он понимает, что происходит в данный момент времени. Это необходимо для сознательного выбора направления развития ученика, подбора методов взаимодействия учителя с обучающимся. На уроке музыки этот тип реализуется, в частности, с помощью анализа музыкальных произведений по параметрам: темп, ритм, интонация, лад, характер. В ходе прослушивания музыкального произведения каждый ученик оформляет свой ответ в виде таблицы. Здесь проверяется уровень включенности учащегося в урок, его знания, увлеченность процессом, особенности эмоционального отношения к изучаемым произведениям.

Познавательно-мировоззренческий тип отражает целостную систему взглядов на природу, общество и мышление, в целом на мир. По этому критерию можно определить, насколько у подростка развито единство внешней и внутренней, объективной и субъективной картины мира. В своей практической деятельности обучающийся относит себя к определенным горизонтам мира, соответственно проецирует на себя различные стороны мира, выделяет и различает в себе определенные стороны и познает себя в разнообразных аспектах жизни. После прослушивания и анализа музыкального произведения обучающегося просят написать свое аргументированное мнение о данном произведении, обязательно ответив на вопрос, почему он так думает. Такое задание позволяет услышать мнение каждого, узнать эмоциональное состояние ребенка и с учетом этих факторов построить индивидуальный маршрут, не пропустив никого.



Мотивационный тип – это система факторов активности, определяющая направленность личности, ее потребности, намерения, мотивы и стремления. Мотивация имеет следующие свойства:

1. Гибкость – для удовлетворения мотивационной потребности может применяться широкий набор средств. Например, одному обучающемуся нужно изучить параграф учебника, а другой, изучив тему, найдет информацию в дополнительных источниках. Последний будет обладать гибкой мотивацией.
2. Широта – качественное разнообразие мотивов, целей, интересов и потребностей. Это свойство относится и к жанровым и стилистическим предпочтениям школьников, что представляется важным ориентиром как в выборе вариативного содержания уроков, так и в структурировании и подаче необходимого учебного материала.
3. Иерархизированность – характеристика строения уровней мотивационной сферы. Одни мотивы и цели возникают чаще и сильнее, чем другие, что и дает основание располагать их в порядке актуализации и силы.

Мотивационный тип включает в себя: самостоятельность, трудоспособность, самосознание, целеустремленность, положительное отношение к труду. Урок музыки подразумевает творческие и познавательные задания, что помогает без труда определить уровень и вид мотивации учащегося. Обучающиеся 6 класса, изучив тему «Образы народных героев, тема служения Отечеству» и услышав арию Князя Игоря из II действия оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина, захотели посмотреть ее целиком и на следующий урок они делились впечатлениями и эмоциями. Обучающиеся, заинтересовавшиеся темой урока, жизнью композитора, подходят к учителю взять дополнительное задание, чтобы самостоятельно изучить материал.

Ценностный тип опирается на систему ценностей личности, которая организует ее деятельность. Особенностью человека является способность присваивать действиям ценностную окраску, оценивать и на основании этого действовать. В связи с тем, что данные оценки и действия определяют направленность и содержание социальной активности, они должны рассматриваться в контексте окружающей действительности ученика. В современной науке ценности определяются как «совокупность знаков, символов и явлений, которыми индивид или группа руководствуются в своем поведении» [1, с. 65]. Среди них выделяют культурные и социальные, такие как популярность, авторитет, статус. Ценностные ориентации – элементы структуры личности, подкрепленные жизненным опытом человека. Они помогают структурировать ценности, отделить значимые для конкретного человека вещи от несущественных. Формирование ценностных ориентаций реализует процесс развития личности и выполняет функции регулирования поведения, связывая воедино личность и социальную среду.

Учащийся на уроке музыки включается в систему «композитор – исполнитель – слушатель» в разных ипостасях, что способствует формированию у него культурных ценностей. Сочинение собственных простейших мелодий помогает осознать ценность своего труда и ценность труда другого человека. Пение в хоре в качестве исполнителя помогает почувствовать сплоченность коллектива, взаимовыручку, готовность к сотрудничеству и сотворчеству, начать прислушиваться друг к другу, лучше понимать друг друга. Как важнейшее условие хорового творчества закладываются навыки слаженной и позитивно-окрашенной работы в коллективе, школьники учатся делать одно дело, где каждый несет ответственность за результат. Хоровое пение создает особое энергетическое поле, основанное на общности и связи с другими людьми, способствует развитию самооценки и уверенности в себе. Сам высокий художественно-эстетический материал хоровой музыки служит каналом передачи духовно-нравственных идеалов, ценностей и норм, способствующих воспитанию целостной гармоничной личности. Все

перечисленное оказывает положительное влияние на формирование в каждом подростке грамотного слушателя, который способен по достоинству оценить достижения великих деятелей культуры.

Социально-деятельностный тип выражается в участии школьника в общественной деятельности школы, класса, и шире – отражает заинтересованность, равнодушие к событиям в городе, стране, во всем мире. В нем проявляется готовность безвозмездно помогать друзьям, одноклассникам и всем тем, кто в этом нуждается. Участие обучающихся в волонтерской деятельности, проявление инициативы в ходе подготовки концертов, классных часов, познавательных бесед, открытых уроков обуславливает активность в обществе, жизненную позицию, развивает способность принимать ответственные решения, коммуникативные навыки, организационные способности. Например, подготовив познавательную беседу для начальных классов на тему «Освобождение г. Наро-Фоминска от немецко-фашистских захватчиков», члены совета старшеклассников сами подробно узнали об этом событии. Срежиссировав танец для концерта, приуроченного к празднованию международного женского дня, ученица пятого класса развивает свои организаторские способности, она отвечает за выбор музыки, танцевальных движений. Во всех проявлениях волонтерской деятельности ученик пробует себя в различных социальных ролях и выбирает новый принцип взаимодействия с обществом. Самостоятельность в принятии на себя инициативной роли свидетельствует об осознанности решения и готовности быть полезным для окружающих, внести свой вклад в позитивное преобразование жизни.

Поведенческий тип социальной активности выступает как показатель навыка обучающегося вступать в учебный процесс, диалог, решать проблемные задачи, проявлять самостоятельность и ответственность за свою учебу. Он предполагает управление учебно-воспитательной деятельностью ребенка с учетом сферы интересов ребенка и его личного опыта. Поведение – это один из способов реализации личности в учебной деятельности. А также оно предполагает под собой систему поступков, совершенных под действием внешних обстоятельств и влияющих на внутренние процессы психики ученика. Поведенческий тип проявления социальной активности подразумевает под собой наличие у обучающегося знаний, умений и навыков нравственного поведения, способность подстраивать свое поведение до соблюдения определенных условий, через самопроверку согласовывать его с окружающими и собственное желание соответствовать социальным правилам общества. В процессе подготовки творческих проектов и внеклассных мероприятий подростки учатся договариваться, доказательно выражать и обсуждать свои идеи, т.е. приобретают ценнейший опыт в области человеческих отношений и межличностного взаимодействия, способствующий формированию нравственного поведения, способствующего достижению общего результата.

Каждый из перечисленных типов социальной активности важен для личностного развития обучающихся. Поэтому современный урок музыки в общеобразовательном учреждении должен предполагать комплексный подход, включающий в себя все рассмотренные типы социальной активности подростков, обеспечивая целостное гармоничное развитие личности школьников, ориентированное на позитивное творческое отношение к действительности.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Алексеева В. Г. Ценностные ориентации как фактор жизнедеятельности и развития личности // Психол. журн. – 2004. – Т. 5. – № 5. – С. 63-70.\
2. Иваницкая А.В., Князева Г.Л. Слушание классической музыки в русле артподхода на развивающих занятиях с детьми младшего школьного возраста //

- Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании: Коллективная монография. – М.: Издательство «Перо», 2016. – С. 96-101.
3. Калимуллина О.А. Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик: автореф. дис. ... кандидата педагогических наук. – Казань, 2009.
  4. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальное образование в условиях пандемии: взгляд на проблему // Проблемы управления качеством образования: сборник избранных статей Международной научно-методической конференции (Санкт-Петербург, ноябрь 2020). – СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», 2020. – С. 125-128.
  5. Князева Г.Л. Творческая интерпретация в становлении личности будущего педагога-музыканта // Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования: материалы научно-практического мероприятия. – М.: МГПУ, 2014. – С. 69-73.
  6. Павлова Н.Д., Князева Г.Л. Гуманистическое воспитание на современном этапе развития педагогической науки // Наука и образование в контексте культурных традиций: материалы международной научно-практической конференции. – М.: Издательство «Перо», 2018. – С. 205-210.
  7. Свиридкина С.В., Князева Г.Л. Мотивация как фактор оптимизации занятий с учениками младших классов ДМШ // Современные тенденции развития культуры, искусства и образования: Коллективная монография. – М.: Издательство «Перо», 2017. – С. 256-261.
  8. Социологический справочник. Под ред. В. И. Воловича. – К.: Политиздат Украины, 1990. – 380 с.

## **REFERENCES**

1. Alekseeva V. G. *Psikhologicheskii zhurnal*, 2004, Vol. 5, № 5, Pp. 63-70.
2. Ivanitskaya A.V., Knyazeva G.L. *Innovatsionnye protsessy v kul'ture, iskusstve i obrazovanii: Kollektivnaya monografiya (Innovative processes in culture, art and education: Collective monograph)*, Moscow, Izdatel'stvo «Pero», 2016, Pp. 96-101.
3. Kalimullina O.A. *Razvitie tvorcheskogo potentsiala podrostkov sredstvami muzykal'no-esteticheskikh praktik: avtoref. dis. ... kandidata pedagogicheskikh nauk.* – Kazan', 2009.
4. Knyazeva G.L., Pecherskaya A.B. *Problemy upravleniya kachestvom obrazovaniya, (Problems of education quality management)*, Proceedings of the International Conference, Sankt-Petersburg: Natsrazvitie, 2020, Pp. 125-128.
5. Knyazeva G.L. *Innovatsionnye proekty v sisteme modernizatsii muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya, (Innovative projects in the system of modernization of music and pedagogical education)*, materials of a scientific and practical event, Moscow: MCU, 2014, Pp. 69-73.
6. Pavlova N.D., Knyazeva G.L. *Nauka i obrazovanie v kontekste kul'turnykh traditsii: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Science and education in the context of cultural traditions)*, Proceedings of the International Conference, Moscow, Izdatel'stvo «Pero», 2018. – Pp. 205-210.
7. Sviridkina S.V., Knyazeva G.L. *Sovremennye tendentsii razvitiya kul'tury, iskusstva i obrazovaniya: Kollektivnaya monografiya (Modern trends in the development of culture, art and education: Collective monograph)*, Moscow, Izdatel'stvo «Pero», 2017, Pp. 256-261.
8. *Sotsiologicheskii spravochnik. Pod red. V.I. Volovicha (Sociological reference book)*, Kyiv, Politizdat Ukrainy, 1990, 380 p.

**Андерсон Даниэль**

аспирант

АНО ВО «Институт кино и телевидения (ГИТР)»

e-mail: daanders@mail.ru

**Anderson Daniel**

Postgraduate student

Institute of Cinema and Television (GITR)

## ОСНОВНЫЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В АМЕРИКАНСКИХ ПОЛИТИЧЕСКИХ СЕРИАЛАХ 2000-2020-Х ГОДОВ

Аннотация. В статье выявляются и описываются социально-политические темы, находящие широкое распространение в современных американских сериалах. Методической опорой послужили положения, сформулированные постструктуралистами и культурологами. На примере таких американских политических сериалов, как «Вице-президент», «Карточный домик», «Скандал» и «Государственный секретарь» показаны основные идеологические тенденции, которые имели место как на уровне политической власти, так и в социальной сфере американского общества в 2000-2020 гг. Сделан вывод, что политические сериалы представляют мощный инструмент формирования мнения о политике среди широкой публики.

Ключевые слова: идеология, политический сериал, стереотип, манипулирование, конфликт.

## MAIN IDEOLOGICAL TRENDS IN AMERICAN POLITICAL SERIES IN 2000-2020 YEARS

Abstract. The article identifies and describes the socio-political topics that are widely spread in modern political series. The methodological basis of this work are the provisions formulated by poststructuralists and culturologists. On the example of such American political series as "Vice President", "House of Cards", "Scandal", "Secretary of State", the main ideological trends are shown that took place both at the level of political power and in the social sphere of American society in 2000- 2020. It is concluded that political series are a powerful tool for forming the vision of politics among wide audiences.

Keywords: ideology, political series, stereotype, manipulation, conflict.

**Введение.** Одним из эффективных средств формирования нужной, «правильной» идеологии является кинематограф. Ввиду того, что значимыми участниками политического дискурса являются молодые и взрослые люди с активной жизненной позицией, представляется, что именно политические сериалы, которые зачастую выполнены в политико-сатирическом жанре, могут служить эффективным средством пропаганды тех идеологических ценностей, которые выгодны правительству на том или ином историческом этапе развития. Подобный аудиовизуальный продукт пользуется популярностью среди населения, так как состоит из отдельных серий, непродолжительных по длительности. Как правило, в основе сюжета лежит судьба людей, в которых, как в зеркале, аудитория может узнать себя, что, априори, формирует доверительное отношение к тому, что происходит на экране и, как следствие, порождает имплицитное воздействие на сознание реципиента – он усваивает и принимает ту идеологию, которая пропагандируется создателями сериала. Такое положение делает актуальным изучение

основных идеологических тенденций американских политических сериалов, поскольку США, будучи сильным игроком на современной политической арене, черпает силу в том числе в поддержке населения страны. В связи с этим важно, чтобы население страны было настроено соответствующим идеологическим образом, что ставит задачу по пропаганде «нужных» ценностей и моралей.

Рейтинги показывают, что в ТОП-20 политических сериалов за 2000-2020 гг. входят такие картины, как «Вице-президент», «Карточный домик», «Скандал», «Государственный секретарь». Именно эти киносериалы и служат материалом исследования в данной статье. Цель работы – описать основные идеологические тенденции в американских политических сериалах 2000–2020-х гг. Предмет работы – идеологический потенциал политических киносериалов США как средство манипулирования сознанием широкой аудитории. Методологической базой работы послужили положения, сформулированные исследователями в следующих научных областях: постструктурализм (Р. Барт, Ж. Делез, др.); культурология (Ю. Лотман, К. Разлогов, и др.); теория кинодраматургии (Л. Сегер, Р. Макки, С. Филд, др.).

**Основная часть.** Осмысление идеологического фона в произведениях культуры и искусства началось во время развития постструктуралистских подходов, согласно которым за отправную точку принималось положение о том, что за всеми культурными продуктами (к которым можно отнести и кинематографические произведения) стоит интенция репрессивной власти, исходящая от центра (автора, заказчика той или иной картины) и реализованная средствами языка [1]. Такой подход в осмыслении морально-нравственного и идеологического содержания кинопродукта дал исследователям основания говорить о том, что культура формирует действие, устанавливая конечные цели или ценности, на которые направлено действие, тем самым делая ценности центральным каузальным элементом культуры. На сегодняшний день этот методологический подход к изучению аудиовизуального искусства наиболее развит в семиотике кино, поэтому в данной статье визуальная семиотика в целом рассматривается через семиотику кино (исходя из подхода Ю. Лотмана [3]). Кроме того, философское понимание природы кино, предложенное Ж. Делёзом [2], оказалось фундаментальным для изучения современного аудиовизуального искусства. Оба автора были современниками, но представляли разные научные парадигмы: Ю. Лотман [3] был приверженцем структурализма, а Ж. Делёз был постструктуралистом, критиковавшим структуралистский подход. Тем не менее, несмотря на это принципиальное различие, оба исследователя все же пришли к сходным выводам по ряду вопросов, касающихся понимания кино и самой его природы.

Это положение хорошо перекликается с идеологической основой политических сериалов, которые являются материалом исследования в данной статье. За основу исследования принимается положение о том, что кино, а также сериалы – это уникальное вместилище той или иной идеологии, которая способна оказывать влияние на широкую аудиторию. Эта мысль была обоснована в работах Ж. Делёза – известного французского философа-постмодерниста, которые провёл беспрецедентное по глубине философское исследование кино [2]. Он анализирует кино как специфический способ мышления, оказавший в XX веке большое влияние не только на другие виды искусства, такие как театр, танец, живопись и фотография, но и на современную философию и восприятие человеком действительности в целом.

По мнению Ж. Делёза, семиотика наряду с лингвистикой упраздняет понятие образа или знака. Он сводит образ к пропозиции, а затем обнаруживает скрытые в пропозиции языковые операции: синтагмы, парадигмы, денотаты. Этот подход предполагает, что движение должно быть либо заключено в скобки, либо забыто [2, с. 65]. По мнению Ж. Делёза, ни лингвистика, ни семиотика не в состоянии решить проблему знаков [2, с. 219].

Для него теория кино – это не язык понимания фильмов, а метаязык, описывающий мыслительные процессы, создаваемые кинематографом, и создающий эти процессы в каждый момент существования кинообраза. Ж. Делёз называет его планом имманентности (*plan d'immanence*). Исследователь понимает кино не как универсальную или примитивную языковую систему и не язык [2, с. 262]. Кино учит человека видеть и думать, и даёт опыт, который иначе вряд ли можно получить в собственной жизни. Такой манипулятивный потенциал кинопродуктов делает их оптимальной почвой для насаживания идеологических идей и их широкой пропаганды.

Также Ю. Лотман указывает на отличительные черты кинематографического языка и кинозначения. Он убежден, что кинозначение есть значение, выраженное средствами киноязыка, и оно невозможно вне этого языка. Кинематографический смысл возникает благодаря уникальному сочетанию семиотических элементов, встречающихся только в кинематографе [3, с. 42].

Киноязык, по Ю. Лотману, изоморфен литературному и языковому языку. Кино можно исследовать лингвистическими методами, а киноязык – универсальная модель [3, с. 145–147], поэтому исследователь, несмотря на развитие своего научного подхода, остается в рамках структурализма. Киноязык Ж. Делёза не изоморфен ни одному другому языку, следовательно, кино нельзя исследовать лингвистически. Язык кино для Ж. Делёза исходит из образов-движений, раскрытие которых создает повествование фильма. Существует три типа таких образов: образ-действие, образ-восприятие и образ-аффективность. Следовательно, киноязык не является универсальной моделью [2, с. 25].

На современном этапе развития эти модели нашли практическое применение и отразились в рекомендациях по созданию кинематографического продукта в целом и в написании сценариев в частности. Например, можно отметить работы Р. Макки [4], С. Филда [7], которые, используя описанные теории, дают конкретные алгоритмы того, как привлечь внимание аудитории и, тем самым, оказать воздействующий максимальный эффект. Авторы дают ключи к пониманию психологии восприятия [4], основные подходы которой используются для реализации манипулятивных и воздействующих стратегий.

К. Э. Разлогов продолжил традицию изучения реализаций технологий культуры и художественной жизни общества. Автор рассматривает кинопроцесс с точки зрения осмысления его различных аспектов – творческого процесса, взаимодействия художника и аудитории, общественного резонанса художественного творчества, взаимовлияния культуры и политики, а также технологического развития [5]. Такой подход коррелирует с позицией Л. Сегер, которая видит в кинематографе мощный рычаг манипуляцией сознанием широких масс [6].

Современные авторы американских политических киносериалов, помимо реализации культурно-просветительских целей, преследуют еще и манипулятивные. Когда в 2012 году состоялась премьера сериала “Veep” («Вице-президент») – политический ситком, посвященный злключениям вице-президента Селины Мейер, американцы находились в разгаре выборного процесса президента страны. В ходе него были допущены мелкие оплошности, например, использование Б. Обамой фразы “ you didn’t build that” («вы это не строили») или высказывание советника Митта Ромни, который сравнил кандидата с политиком, смещающимся в сторону Etch A Sketch<sup>1</sup>. Все это подпитало новостной цикл и обнажило давнишнее противостояние левых и правых сил. В речи героев сериала на эксплицитном уровне высмеивается внутренняя работа демократов в исполнительной власти. Прагматическая интенция сериала состоит в осмыслении вопроса женщин у власти в СМИ, что особенно очевидно в третьем эпизоде первого сезона под названием “Catherine” («Екатерина»), в котором рассказывается о выходах

<sup>1</sup> «Волшебный экран» - название детской развивающей игры.

Селины на вечеринках, связанных с “Clean Jobs Commission” («Чистыми работами»). Эпизод показывает трудности, с которыми сталкивается работающая мать, которая находится у власти, и подчеркивает противоречивые индивидуальные амбиции официальных лиц Белого дома. Политический ситком заслуживает особого внимания благодаря тому, что в нем представлено большое множество персонажей-политиков, которые абсолютно некомпетентны в политических делах. Сотрудники и официальные лица Белого дома в сериале – неоднозначные люди, хотя и объединенные своей лояльностью к Селине. Эти персонажи во многом олицетворяют самые разные проявления политической некомпетентности, популизма и коррупции, которые имеют место в администрации Белого дома. Зрители болеют за Селину в ее борьбе за преодоление недугов местной и национальной политической системы. Таким образом, сатира дает возможность обсудить спорные темы и поощрить гражданскую активность.

“House of Cards” («Карточный домик») – сериал в жанре политического триллера. Шоу сосредоточено на персонаже Кевина Спейси, Фрэнсисе Андервуде, демократическом представителе пятого избирательного округа Южной Каролины и кнута большинства в Палате представителей. Андервуд – демократ, что крайне примечательно: несомненно, выбор был сделан для того, чтобы сериал не выглядел как очередное либерально-голливудское элитарное шоу, критикующее консерваторов. Помимо прочего, главный герой также и южанин, а его макиавеллистские действия во власти выделяются на фоне его простодушного, доброжелательного поведения в быту. Андервуд является представителем исчезающей породы в американской политике – южных демократов. В ходе просмотра сериала возникает ощущение, что Андервуд позиционируется в роли реликвии, артефакта, оставшегося со времен «глубокого юга». Важный идеологический момент, однако, состоит в том, что у зрителей нет четкого представления о реальных убеждениях Андервуда. Зрители видят, как он проводит кампанию за законопроект об образовании, который существенно подрывает профсоюзы учителей, а затем лоббирует закон об экологически чистом водоразделе. Эту политическую амбивалентность также можно рассматривать как обвинение в возрастающем центризме и банальности Демократической партии. Однако такие слова, как «демократ» и «республиканец», почти никогда не произносятся в диалогах героев, хотя иногда подразумеваются при обосновании причин антагонизма разных персонажей. Вопросы веры, идеологии или политического мировоззрения почти полностью отсутствуют в этом сериале, что даёт основания утверждать, что манипулятивный потенциал в сериале реализуется на имплицитном уровне.

Сериал “Skandal” («Скандал») также представляет собой политический триллер, где главная героиня сериала Оливия Поуп – чернокожая женщина, у которой есть фирма по управлению кризисными ситуациями в Вашингтоне, округ Колумбия. Фирма оказывает помощь людям, попавшим в сложную юридическую ситуацию. Оливия – бывшая сотрудница Белого дома: раньше она была директором по связям с общественностью Белого дома при президенте Соединенных Штатов. У нее запутанные прошлые и настоящие отношения с президентом Фицджеральдом (Фитц). Во время президентской кампании у Фитца и Оливии был роман, который продолжается и во время основных событий сериала. Тем не менее, во время и после работы в Белом доме Оливия воспринимается другими персонажами шоу как уважаемый профессионал своего дела. Она известна своим невероятно точным «интуитивным» чутьем о людях и легко находит виноватых в преступлениях. Когда она помогает своим клиентам, она безжалостна – она готова пойти даже на крайние меры, чтобы защитить клиента и восстановить справедливость для тех, кто этого заслуживает. Авторы сериала представляют ее в образе ангела-хранителя для всех, кто приходит к ней, нуждаясь в ее помощи.

Таким образом героиня Оливии кажется идеальной – она профессионал своего дела, справедливая, невероятно умная и образец для подражания для окружающих. При этом же она была и остается любовницей президента. Тем не менее, она не воспринимается другими персонажами как стереотипная любовница, ищущая славы или власти. Вместо этого она представляется как наделённая полномочиями героиня, которая просто состоит в любовных отношениях с мужчиной, без акцента на его профессии. Есть много разных способов, которыми сериал потенциально мог изобразить Оливию. Она могла быть чернокожей женщиной из низшего класса с минимальной заработной платой или коррумпированной чернокожей женщиной из-за того, что имела связь с президентом. Авторы сериала могли бы создать образ Оливии таким, чтобы она соответствовала ряду расовых стереотипов и сексистских представлений о том, что мужчины более успешны, чем женщины. Однако вместо этого они формируют Оливию как сильную, уважаемую, успешную женщину, которая на самом деле была причиной того, что Фитц выиграл выборы. В этом смысле «Скандал» выступает как произведение с интересным идеологическим подтекстом, отвечающим современному пониманию здравого смысла. Поясняя данное утверждение, стоит отметить, что здравый смысл нельзя определить как статичную идею, которая никогда не изменяется. Вместо этого здравый смысл постоянно воссоздается законами, формами средств массовой информации и другими проектами, существовавшими на протяжении всей истории. Например, в соответствии с прежними законами об избирательном праве здравым смыслом считалось, что женщины не могут и не должны иметь права голоса. Раньше в обществе считалось, что школы разделены или что людям могут отказать в кредитах на основании их расы. Сегодняшний здравый смысл в отношении чернокожего сообщества по-прежнему часто расистский, а здравый смысл в отношении женщин часто сексистский. Персонаж Оливии бросает вызов тому, что значит быть женщиной в современном обществе и что значит быть чернокожей женщиной в высших эшелонах власти. Авторы делают акцент не только на том, что она сильна и работает на самом высоком посту страны, но и на том, что без нее Фитц не стал бы президентом. Она знает всё, когда дело доходит до политики и справедливости, в то время как другие белые мужские персонажи в сериале оказываются коррумпированными и не заслуживающими уважения.

Сериал “Madam Secretary” («Государственный секретарь») многими рассматривается как аллюзия на деятельность Хиллари Клинтон. Особый упор в сериале делается на политические убеждения в необходимости проведения США агрессивной внешней политики в отношении стран и людей, воспринимающихся потенциальными врагами государства. Представление Р. Барта о прививке очень применимо к этому сериалу – на метафорическом уровне зрителям «вводят» часть «вируса», чтобы потом «насадить» весь «вирус» целиком [1]. Можно признать тот факт, что создатели сериала делали ставку на критические способности аудитории, чтобы лучше сохранить ее согласие с основными предположениями о власти. Создатели сериала на имплицитном уровне как будто говорят зрителям: «разумеется, ЦРУ совершает хладнокровные убийства, но именно так мы защищаем нашу страну, особенно в эпоху ИГИЛ и других группировок убийц. Конечно, полиция убивает невиновных подозреваемых, но так и должно быть, если мы хотим нашей безопасности». Особо примечательным в сериале становится образ полиции Чикаго. Полицейские в сериале позволяют себе пытаться подозреваемых в клетке прямо под полицейским участком. Такое изображение полиции, казалось бы, было неизбежным в эпоху массового систематического полицейского насилия, основанного главным образом на расе. Но и тут создатели сериала как будто говорят аудитории: «конечно, у нас есть плохие полицейские, но они ответственны за охрану порядка, и нам нужно, чтобы они



защищали нас». Таким образом сериал в определенном смысле оправдывает жесткую линию власти в отношении преступников, угрожающих государственной безопасности.

**Заключение:** Изучение механизмов трансляции идеологии в кинематографическом продукте показало, что их детальная систематизация началась одновременно с развитием постструктуралистских идей, когда зародился подход осмысления морально-нравственного и идеологического содержания культурных произведений с опорой на цели или ценности, на которые направлено действие (коммуникативная интенция) создателя этого продукта. На этом этапе философское понимание природы кино оказалось фундаментальным для изучения современного аудиовизуального искусства.

Основными идеологическими темами, которые поднимаются в анализируемых политических сериалах, стали, во-первых, противостояние левых и правых сил в гонке за высшую власть, а также часто вытекающий из этого антагонизм республиканцев и демократов. Во-вторых, это тема нового положения женщин у власти и борьба с сексистскими стереотипами. Третьей важной темой остается пересмотр роли расовых меньшинств в ведущих политических органах страны. Четвертой и не менее важной темой представляются общие вопросы внешней и внутренней политики, направленные на защиту национальных интересов.

Анализ также показал, что можно выделить собирательный образ современного американского политика, который включает в себя такие параметры, как амбивалентность, частое несоответствие внешних проявлений внутренним, наличие внутреннего конфликта и отстаивание индивидуальных идеалов. Зачастую население страны недовольно политической властью, которая имеет место на том или ином историческом этапе развития. Политические сериалы, как продукт, пользующийся большой популярностью среди широких масс, нацелен на то, чтобы нивелировать напряжение в обществе и в ироничной, гротескной или аллегорической форме подчеркнуть ту идеологическую линию, которая имеет значение в заданный период времени.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Барт Р. S/Z. М.: Академический портрет, 2009. 352 с.
2. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2016. 411 с.
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Эсти Раамат, 1973. 452 с.
4. Макки Р. История на миллион долларов: мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 413 с.
5. Разголов К.Э. Кинопроцесс XX-начала XXI века. Искусство экрана в социодинамике культуры. М.: Академический проект, 2017. 640 с.
6. Сегер Л. Скрытый смысл: Создание подтекста в кино. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2007. 512 с.
7. Филд С. Киносценарий. Основы написания. М.: Эксмо, 2017. 289 с.

### **REFERENSES**

1. Bart R. S/Z. M.: Akademicheskij portret, 2009. 352 p.
2. Delez Zh. Kino. M.: Ad Marginem, 2016. 411 p.
3. Lotman Ju. Semiotika kino i problemy kinojestetiki. Tallin: Jessti Raamat, 1973. 452 p.
4. Makki R. Istorija na million dollarov: master-klass dlja scenaristov, pisatelej i ne tol'ko. M.: Al'pina non-fikshn, 2019. 413 p.
5. Razgolov K.Je. Kinoprocesch HH-nachala XXI veka. Iskusstvo jekrana v sociodinamike kul'tury. M.: Akademicheskij proekt, 2017. 640 p.
6. Seger L. Skrytyj smysl: Sozdanie podteksta v kino. M., 2007. 512 p.
7. Fild S. Kinoscenarij. Osnovy napisanija. M.: Jeksmo, 2017. 289 p.

**Пушкина Екатерина Сергеевна**  
аспирант департамента музыкального искусства  
Институт культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Чжан Мяо**  
аспирант департамента музыкального искусства  
Института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Pushkina Ekaterina S.**  
postgraduate student  
of Institute of culture and arts  
Moscow City University

**Zhang Miao**  
postgraduate student at the Department of music art  
of Institute of culture and arts  
at Moscow City University

## **НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ЛЮБИТЕЛЬСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ ДОШКОЛЬНИКОВ НА ФОРТЕПИАНО**

В статье характеризуется начальный этап любительского музицирования дошкольников на фортепиано. Анализируется процесс любительского музицирования, его отличия от занятий в музыкальных школах и школах искусств, выделяются характерные черты, свойственные частным урокам. На основании приведенных характеристик любительского музицирования перечислены основные части занятия по фортепиано с дошкольниками, описаны игры и интерактивные методы и приемы, используемые в рамках занятия, которые способствуют формированию интереса обучающихся к музыке.

Ключевые слова: игра на фортепиано, дошкольное детство, игровая деятельность, частные занятия по фортепиано, любительское музицирование.

## **THE FIRST STAGE OF AMATEUR PIANO PLAYING BY PRESCHOOLERS**

The article describes the first stage of amateur piano playing by preschoolers. The process of amateur music-making and its differences from classes in music schools and art schools were analyzed. The features of private lessons were considered. Based on the above characteristics of amateur music, the main parts of piano classes for preschoolers were listed. Games and interactive methods and techniques were described that are used in classes and contribute to the formation of students' interest in music.

Keywords: piano playing, preschool childhood, game activities, private piano lessons, amateur music-making.

Дошкольное детство – это пора открытий и экспериментов. Именно в этом возрасте дети знакомятся с многообразием и разнообразием происходящего вокруг них: семьей, друзьями, домом, природой и т.д. В период дошкольного детства также происходит усвоение базовых методов коммуникации, необходимых ребенку на протяжении всей жизни: родного языка, цифр, иностранных языков, символов.

Несмотря на то, что в федеральном государственном образовательном стандарте первым (и оттого очень важным) принципом дошкольного образования является приоритет и самоценность детства, в современной образовательной ситуации прослеживается тенденция к увеличению доли учебной деятельности в программах дошкольных образовательных учреждений. Наиболее ярко тенденция к опережению проявляется в частных образовательных организациях, целью которых подчас является не только подготовка к школе, но и частичное или полное освоение программы первого класса дошкольниками.

Еще одной важной тенденцией современного дошкольного образования является стремление родителей погрузить ребенка в как можно большее количество видов деятельности. Существует большое количество методик раннего развития детей по разным направлениям, поэтому дети с юных лет занимаются музыкой, разными видами художественно-творческой деятельности, спортом, иностранными языками, танцами, актерским мастерством и другим видами активностей.

Из-за большой нагрузки и высоких ожиданий родителей насчет академической и внеакадемической успеваемости дети не успевают «наиграться» в период дошкольного детства. Следовательно, главная задача педагогов – проводить занятия по их предмету увлекательно, в игровой форме. Эта задача реализуема в рамках индивидуальных занятий по фортепиано.

В силу того, что вопрос дополнительного образования детей дошкольного возраста находится в ведении родителей, частные уроки фортепиано привлекают их больше, чем обучение в музыкальной школе или школе искусств. Во-первых, благодаря индивидуальному подходу. Если в учреждениях музыкального образования обучение реализуется несколькими педагогами, то здесь с ребенком занимается только один, что уменьшает долю стресса. Во-вторых, свободное посещение. Дошкольное детство – период не только интеллектуального и духовного формирования ребенка, но еще и его физический рост, поэтому дошкольники нередко болеют. Также в приоритете у родителей подготовка к школе, поэтому дополнительные занятия – это способ разгрузить ребенка, дать ему возможность попробовать себя в творчестве, спорте и другом. Как следствие, родителям проще организовать частное обучение для ребенка, когда занятие возможно перенести или отменить. В-третьих, отсутствие формальности. Занимаясь частным образом, ребенок не должен сдавать экзамены, зачеты. В качестве наблюдения за успехами детей достаточно открытого занятия, мини-концерта или даже видео с исполнением нового произведения. Следовательно, для частных занятий по фортепиано характерны следующие черты:

- любительский характер. Родители не отдают детей в музыкальные школы, потому что хотят привить детям интерес к музыке на уровне любительского музицирования. Им важно, чтобы ребенок получал удовольствие от уроков и имел возможность самовыразиться на занятиях;
- нерегулярность занятий. В связи с тем, что музицирование любительское, а уроки частные, регулярность – далеко не самое часто встречаемое явление. Дети в дошкольном возрасте часто подвержены болезням, также они активно принимают участие в различных соревнованиях и концертах, поэтому уроки фортепиано не всегда проводятся с регулярной периодичностью;
- небольшое количество занятий. Частные занятия проводятся с целью развития у детей общекультурной эрудиции и интереса к музыке, поэтому, как следствие, количество занятий в неделю может быть ограничено одним или двумя;
- комплексность занятий. Вытекающим фактором из предыдущего тезиса является то, что на уроках фортепиано за один раз в неделю педагог должен решить

комплекс задач: поставить руки, научить ребенка правильно извлекать звуки, а также дать ему основы музыкальной грамоты и пения;

- ограниченность занятия по времени. Дети дошкольного возраста не могут долго концентрироваться, что ярко проявляется на индивидуальных занятиях. В силу того, что уроки фортепиано часто проводятся после основных занятий ребенка в детском саду или другой организации, максимальное время сосредоточенности редко превышает сорока-сорока пяти минут;

- взаимосвязь музыкальной деятельности с другими видами активностей ребенка. Индивидуальные занятия по фортепиано решают вопросы не только музыкального развития ребенка, но также математического и речевого (в первую очередь в процессе работы над ритмом), физического (в процессе снятия зажимов, вызванных недостаточной сформированностью активности рук детей этого возраста), нейропсихологического (в процессе общедидактических и музыкальных игр на активное включение в работу обоих полушарий мозга). Таким образом, частные уроки фортепиано решают ряд задач как музыкального, так и общеразвивающего характера, что должно проявляться в большом количестве игр для дошкольников.

Как и в любой деятельности, в игре на фортепиано есть начальный этап, играющий важную роль в формировании интереса ребенка не только к инструменту, но и к музыке в целом. Начальный этап отличается большим числом игр и интерактивных заданий для детей, направленных на знакомство с музыкальным миром, с инструментом, с базовыми понятиями в музыке. Охарактеризуем подробнее начальный этап любительского музицирования дошкольников на фортепиано с методической точки зрения.

Первое знакомство дошкольников с фортепиано происходит на визуальном, слуховом и тактильном уровнях. Детям важно рассмотреть инструмент, потрогать его, заглянуть внутрь, поиграть на нем, нажать педали, причем этот интерес не будет исчерпан до конца за один раз. Приходя на занятия каждый урок, ребенок бежит к фортепиано, чтобы поиграть, послушать, понажимать одновременно несколько клавиш в разных регистрах, проверить сочетания белых и черных клавиш. Не стоит ограничивать это проявление любознательности, делая замечания, пытаясь усадить ребенка правильно, потому что он пришел на урок в первую очередь для удовольствия.

Вместо этого можно ввести «минутку баловства» - время в начале или (и) в конце занятия, когда дети могут играть, что хотят и как хотят. Поначалу они попытаются играть пальцами, кулаками, ладонями и локтями, но со временем на протяжении этой минутки начнут вспоминать любимые песенки и упражнения. Следовательно, дети четко разграничивают время, когда они свободны в своих «импровизациях», а когда им необходимо быть дисциплинированными на занятии. Таким образом, «минутка баловства» необходима, чтобы ребенок мог поэкспериментировать и открыть для себя мир новых звуков и звуковых сочетаний.

Важным моментом является объяснение про посадку за инструментом. Ребенку необходимо почувствовать, что такое точки опоры, найти их, ощутить. Большое внимание в этом вопросе уделяется именно пальцам, как одной из точек опоры. Можно предложить дошкольнику игру «Походи руками по клавишам, как...», далее выбор персонажа за педагогом: как слон, как кошка, как бабочка и т.д. При этом, в зависимости от художественной задачи, ребенок может использовать разные части руки: только кончики пальцев, пальцы полностью, кисти, иногда даже локоть. Благодаря этой игре дети ощущают разную степень нажатия на клавиши. Таким образом, после этой игры можно выйти на понятия *Forte* и *Piano* в музыке. Для наглядности здесь можно применять разные карточки, чтобы ребенок более ярко представлял себе образы тех представителей живого мира, которых он «изображает» на фортепиано. Если при этом использовать одни и те же

клавиши (например, играть любую ноту в октаву, чтобы задействовать обе руки), то дети открывают новое знание: на фортепиано одни и те же клавиши могут звучать как громко, так и тихо, отсюда и пошло название инструмента.

Посадка за инструментом включает в себя взаимодействие со стулом или фортепианной банкеткой. Важно подчеркнуть, что ребенку должно быть комфортно при посадке. Если дошкольник сидит на банкетке, то его неизменным желанием будет передвигаться по ней во все стороны. Во избежание этого можно предложить ребенку задание: попросить его дотянуться до самой крайней левой клавиши, а потом до самой крайней правой, сидя при этом посередине. Справившись с этим заданием, он поймет, что для того, чтобы иметь возможность сыграть все клавиши, достаточно сесть посередине, напротив пюпитра.

Обязательная часть вводного урока - рассказ про правильное расстояние между ребенком и инструментом. Практика показывает, что если это просто объяснить и показать, то в дальнейшем по требованию педагога ребенок каждый раз будет пытаться вспомнить то, что ему рассказывали, эта информация ненадежно закрепится в его памяти. Во избежание механического запоминания можно применить прием «секрет». Педагог говорит ребенку, что у него есть особый фортепианный секрет. Ребенку очень интересно, он просит поделиться этим секретом. Тогда учитель шепотом рассказывает, что между ребенком и инструментом должен свободно поместиться кулачок. Впоследствии, когда ребенок будет сидеть слишком близко или далеко, достаточно будет попросить его вспомнить «секрет», тогда ребенок сам садится правильно, соблюдая верное расстояние.

Разминка – это необходимая часть урока фортепиано. Разминка включает в себя два момента – разогрев пальцев и кисти и расслабление. Традиционным для разогрева пальцев является упражнение «поздоровайся с пальчиками». В ходе выполнения этого упражнения решаются два вопроса: во-первых, ребенок запоминает аппликатуру, во-вторых, разминает подушечки пальцев. Упражнение заключается в том, чтобы каждый пальчик «поздоровался» с первым. Педагог называет номер пальчика, а ученик «здоровается» им с первым. Дошкольники не всегда хорошо запоминают номера второго, третьего и четвертого пальцев, поэтому важно называет их не только в прямом порядке, но и вразброс.

Следующее рекомендуемое упражнение – «Ходим по горам». В ходе этого упражнения ученик должен раскрыть перед собой ладонь одной из рук. Начиная с мизинца, вторая рука указывает на каждый пальчик со слогом «та», после указательного пальчика нужно «спуститься с горки» к первому пальцу со слогом «вжик», первый пальчик – это также гора «та». Далее все проходит в обратном порядке. Получается комбинация: та-та-та-та-вжик-та-вжик-та-та-та-та. Это упражнение способствует развитию координации, умению держать ровный темп, а также хорошей разминке подушечек пальцев. Что касается темпа, то в дальнейшем можно играть с темпами: сначала «походить по горам» - медленно, потом «поехать по горам» - несколько живее, далее «полететь на самолете» - быстро, а в конце «полететь на ракете» - очень быстро. При этом педагогу необходимо следить за ровностью выбранного учеником темпа и помогать ему держать этот темп при помощи метронома или личного параллельного показа.

В вопросах координации ребенку очень помогают упражнения из нейропсихологии. Можно использовать карточки по рисованию двумя руками. Вместо рисования достаточно только водить пальцами обеих рук по контурам выбранных ребенком фигур. За один раз достаточно сделать задания двух-трех карточек.

На формирование округлости руки могут повлиять современные детские игрушки. Обычно в этом вопросе педагоги прибегают к сравнению кисти с половинкой яблока. Такие половинки яблок можно не только воображать, но и применять на практике в виде сквишей – мягких игрушек-антистресс, популярных у детей. Подобные сквиши помогают, во-первых, расслабить самую кисть, а во-вторых, сохранить ощущение собранных пальчиков.

Очень часто приходится наблюдать напряженные детские руки. Обычно это вызвано большой нагрузкой на руки на занятиях по языку и математике. Для расслабления кистей и пальчиков в начале занятия или в его ходе есть простое и быстрое упражнение «Тучка-солнышко-дождик». «Тучка» - пальцы, сжатые в кулачок, уровень напряжения руки - высокий; «солнышко» - разжатые пальцы, расставленные в разные стороны, уровень напряжения руки – средний; «дождик пошел» - расслабленные кисти, сброс напряжения пальчиками, уровень напряжения руки – низкий. Это упражнение помогает расслабить руку, а также переключить внимание дошкольников.

Знакомство с клавиатурой. Общеизвестной в музыкальном мире является аллегория реки (белые клавиши) и мостов (черные клавиши). При знакомстве ребенка с клавиатурой важно дать ему шанс «проплыть» по реке - сделать восходящее и нисходящее глиссандо по всем клавишам. Для неподготовленной руки дошкольника эта задача может показаться трудной, поэтому педагог может помочь ребенку, предложив ему «прокатиться» на его «лодке» (его ладони), после этого ученик может сам осилить небольшой участок пути. В силу того, что в настоящее время дети нередко начинают изучать английский язык еще до школы, для «мостов» можно использовать следующие обозначения: «мини-мост» (две клавиши: до-диез, ре-диез) и «макси-мост» (три клавиши: фа-диез, соль-диез, ля-диез).

Необходимо попросить ребенка найти на клавиатуре все мини-мосты, затем все макси-мосты. Это можно сделать как руками, так и сквишами в виде яблок, чтобы сохранились мягкость и округлость кисти. Понимание ребенком понятий «мини-мост» и «макси-мост» поможет в дальнейшем освоить расположение нот на клавиатуре.

Рассказ про музыкальную страну, ее жителей, правителей и т.д. Очень важно объяснить дошкольнику, что дверь в страну музыки можно открыть только специальным ключом - скрипичным. Далее можно попробовать нарисовать этот скрипичный ключ. Здесь необходимо обратить внимание на образность восприятия дошкольников. Они не готовы механически повторять очертания символов, поэтому и здесь их нужно заинтересовать. В «Нотных прописях» А. Витковской вопрос написания скрипичного ключа решен следующим образом: первый элемент - радуга, второй элемент - улитка, третий элемент - капелька сверху, четвертый элемент - ручка, как у зонтика. Такой ассоциативный ряд помогает ребенку не только потренироваться в написании, но и поиграть с воображением. В дальнейшем, когда детям показываешь другие нотные символы, они приводят интересные ассоциации (по аналогии со скрипичным ключом).

Теперь, когда ребенок правильно сидит, соблюдает верную дистанцию между собой и инструментом, когда он попрактиковался в прикосновении к клавишам и даже нашел наиболее правильный, когда он понял, что один и тот же звук на фортепиано может звучать и громко, и тихо, в зависимости от цели, когда дошкольник знает, что дверь в музыкальную страну можно открыть только специальным ключом (скрипичным), тогда можно приступать к изучению нот и песенок про ноты.

В традиционном подходе сольфеджио сначала изучается верхний тетрахорд - ноты Соль, Ля, Си. В случае любительского музицирования можно начать с нижнего тетрахорда в прямом порядке: До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До. Такая последовательность

обусловлена тем, что часто ребенок уже знает названия нот с уроков музыки, поэтому, если его спросить, какую ноту он знает, перечисление начнется именно с ноты До.

Знакомство с нотами необходимо начинать с их поиска на клавиатуре. Здесь ребенку пригодятся знания про «мини-мосты» и «макси-мосты». В первый раз педагог предлагает ребенку послушать песенку диалог, построенную на повторяющемся звуке:

- Нотка До, где живешь, где ты песенки поешь?

- Я живу неспроста слева от мини-моста.

По аналогии с этой песенкой ребенок может самостоятельно придумать слова про остальные ноты, меняя только их название и местоположение (слева, справа, посреди; «мини-мост», «макси-мост»). Послушав эту песенку, дошкольник может сам найти все нотки, соответствующие этому описанию. В поиске ноток на клавиатуре помогают небольшие магниты разных цветов, собранные в одну цепочку. Можно придумать имя этой «гусеничке», а затем попросить ребенка показать ей все нотки До. Ребенок ведет по клавиатуре эту «гусеничку», открепляет магнитик, когда доходит до нужной клавиши, кладет его на эту клавишу и двигается вперед в поисках новой нотки. Можно придумать аналог такой «гусенички» из других материалов. Магниты хороши тем, что они свободно открепляются и приклепляются. В дальнейшем, когда ребенок будет свободно владеть поиском нужной нотки, можно использовать в дидактических целях еще и цвет магнита. Например, кладя магнит определенного цвета на клавишу, дошкольнику можно предложить назвать явление или предмет этого цвета. Это задание способствует развитию воображения и расширению словарного запаса ребенка.

Следующий этап знакомства с ноткой – это поиск ее на нотном стане и ее написание. В «Нотных прописях» А. Витковской существует множество интересных заданий про каждую нотку: поиск среди других нот, написание, раскрашивание, ребусы, ритмические задания и другие.

Когда ребенок познакомился с ноткой на нотном стане, он уже может сыграть песенку с использованием этой ноты. В нотных пособиях И. Корольковой «Крохе-музыканту. Нотная азбука для самых маленьких, часть 1», а также Л. Пилипенко «Ноты в песенках живут: пособие для начинающих» предложено большое количество простых песенок с использованием нот, а также задания по ритму. Не стоит бояться использования цветных карандашей или фломастеров в самих нотах, выделяя, обводя, обозначая различные моменты. Это повышает интерес ребенка, а также помогает ему проявить свое видение и свой вкус.

В обучении детей можно использовать поощрительные призы – наклейки, грамоты, штампики. Например, если на уроке была открыта новая нотка, можно приклеить наклейку на бумажную клавиатуру ребенка, обозначив это открытие. Это мотивирует детей совершать новые открытия в мире музыки, а также повышает их интерес.

Таким образом, начальный этап любительского музицирования дошкольников на фортепиано характеризуется большим количеством игр и заданий для дошкольников, способствующих формированию их интереса к музыке в целом. Все игры должны быть направлены на формирование и развитие не только пианистических навыков, но и воображения, внимания, памяти, а также носить интерактивный характер.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Витковская А.А. Нотные прописи: рабочая тетрадь для дошкольников. Учебное пособие для ДМШ. - 2020. - 60 с.
2. Грибкова О.В., Квартальнова Е.А. Музыкальное образование как фактор всестороннего развития личности // Искусство и образование. 2021. № 2 (130). С. 99-105.

3. Королькова И.С. Крохе-музыканту. Нотная азбука для самых маленьких. Часть I. - Издательство: Феникс, 2022. - 56 с.
4. Кудринская И.В., Уколова Л.И. Психолого-физиологические особенности обучению пению детей младшего школьного возраста на занятиях вокалом // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 3-4. С. 72-79.
5. Пилипенко Л.В. Ноты в песенках живут: пособие для начинающих. - Феникс, 2021. - 39 с.
6. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал). / Афанасьев В.В., Бирич И.А., Бодина Е.А., Буровкина Л.А., Галкина М.В., Грибкова О.В., Уколова Л.И., Кабкова Е.П., Малащенко В.О., Рошин С.П., Сергеева В.П., Низамутдинова С.М., Кудринская И.В., Шиповская Л.П. Коллективная монография. – М., 2021.
7. Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования // Приказ Минобрнауки России от 17.10.2013 №1155 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования». – URL: <https://docs.cntd.ru/document/499057887> (Дата обращения: 20.02.2023).
8. Хэтти Дж. Видимое обучение для учителей. Как повысить эффективность педагогической работы. - Национальное образование, 2021. - 322 с.

## **REFERENCES**

1. Vitkovskaja A.A. Notnye propisi: rabochaja tetrad' dlja doshkol'nikov. Uchebnoe posobie dlja DMSH. - 2020. - 60 p.
2. Gribova O.V., Kvartal'nova E.A. Muzykal'noe obrazovanie kak faktor vsestoronnego razvitiya lichnosti // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. № 2 (130). Pp. 99-105.
3. Korol'kova I.S. Krohe-muzykantu. Notnaja azbuka dlja samyh malen'kih. Chast' I. - Izdatel'stvo: Feniks, 2022. - 56 p.
4. Kudrinskaya I.V., Ukolova L.I. Psikhologo-fiziologicheskie osobennosti obucheniyu peniyu detei mladshego shkol'nogo vozrasta na zanyat'yakh vokalom // Iskusstvo i obrazovanie: metodologiya, teoriya, praktika. 2019. T. 2. № 3-4. Pp. 72-79.
5. Pilipenko L.V. Noty v pesenках zhivut: posobie dlja nachinajushhih. - Feniks, 2021. - 39 p.
6. Sovremennye tendentsii obrazovaniya v kul'ture i iskusstve (kharakteristika, struktura, razvivayushchii potentsial). / Afanas'ev V.V., Birich I.A., Bodina E.A., Burovkina L.A., Galkina M.V., Gribova O.V., Ukolova L.I., Kabkova E.P., Malashchenko V.O., Roshchin S.P., Sergeeva V.P., Nizamutdinova S.M., Kudrinskaya I.V., Shipovskaya L.P. Kollektivnaya monografiya. – M., 2021.
7. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart doshkol'nogo obrazovaniya // Priказ Minobrnauki Rossii ot 17.10.2013 №1155 «Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta doshkol'nogo obrazovaniya». – URL: <https://docs.cntd.ru/document/499057887> (Data obrashheniya: 20.02.2023).
8. Hjetti Dzh. Vidimoe obuchenie dlja uchitelej. Kak povysit' jeffektivnost' pedagogicheskoy raboty. - Nacional'noe obrazovanie, 2021. - 322 p.



## ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

**Латыпова Екатерина Константиновна**

соискатель ученой степени кандидата педагогических наук

Институт искусств

ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

e-mail: Foxy231@mail.ru

**Клюсова Полина Сергеевна**

кандидат культурологии

Институт общественных наук

ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

e-mail: polinasergeevna1900@mail.ru

**Latypova Ekaterina K.**

applicant for the degree of candidate of pedagogical sciences

Ural State Pedagogical University

**Polina Sergeevna K.**

Candidate of Cultural Studies

Institute of Social Sciences

Ural State Pedagogical University

## МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ КАК ЭЛЕМЕНТА ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ШКОЛЬНИКОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ БАЛЬНЫМ ТАНЦАМ

Аннотация. Авторы статьи предлагают анализ конкретных историко-культурных оснований европейской программы спортивных бальных танцев в взаимосвязи с содержательными компетенциями, представленными в Федеральном государственном образовательном стандарте среднего общего образования. Для достижения цели были поставлены и реализованы следующие задачи: анализ научной литературы по вопросам мировоззренческих оснований культуры, определение понятий работы: «мировоззрение» и «картина мира» в их соотношении с историко-культурными знаниями, выявление их существенных черт и отличительных особенностей, формулировка индикаторов и дескрипторов овладения историко-культурными знаниями. Актуальность формирования представлений о мировоззренческих основаниях культуры в преподавании бальных танцев сформулировала некоторые проблемные векторы данного исследования: прежде всего, нас интересовало, как представлен мировоззренческий аспект в развитии историко-культурных знаний у обучающихся спортивным бальным танцам в современных методиках и образовательных программах. А также мы обратили внимание на представленность теоретических знаний в практике танцевальной деятельности.

Ключевые слова: ментальность, мировоззрение, история культуры, бальные танцы, школьники.

## IDEOLOGICAL FOUNDATIONS OF CULTURE AS AN ELEMENT OF THEORETICAL TRAINING OF SCHOOLCHILDREN STUDYING BALLROOM DANCING

**Abstract.** The authors of the article propose an analysis of the specific historical and cultural foundations of the European sports ballroom dance program in relation to the substantive competencies presented in the Federal State Educational Standard for Secondary General Education. To achieve the goal, the following tasks were set and implemented: the analysis of scientific literature on the worldview foundations of culture, the definition of the concepts of work: "worldview" and "picture of the world" in their relation with historical and cultural knowledge, the identification of their essential features and distinctive features, the formulation of indicators and descriptors of mastering historical and cultural knowledge. The relevance of the formation of ideas about the worldview foundations of culture in the teaching of sports ballroom dances was formulated by some problematic vectors of this study: first of all, we were interested in how the worldview aspect is presented in the development of historical and cultural knowledge among students of sports ballroom dances in modern methods and educational programs. And we also drew attention to the representation of theoretical knowledge in the practice of dance activities.

**Keywords:** mentality, worldview, cultural history, ballroom dances, schoolchildren.

### Введение

Преподавание бальных танцев является многогранным процессом, осуществляющим разностороннее развитие личности: физическое, эстетическое, культурное. Танец, являясь синкретичным явлением культуры, включает в себя визуальные образы, аудиальную и двигательную составляющую в сочетании со сложным мировоззренческим комплексом представлений о социуме и его культуре в историческом срезе развития. В педагогическом процессе преподавателю бальных танцев и его обучающимся важно понимать не только историко-культурные предпосылки становления танца, основания для его изменения, но и тот глубинный мировоззренческий пласт, обуславливающий базу для его появления.

Актуальность формирования представлений о мировоззренческих основаниях культуры в преподавании бальных танцев сформулировала некоторые проблемные векторы данного исследования: прежде всего, нас интересовало, как представлен мировоззренческий аспект в развитии историко-культурных знаний у обучающихся спортивным бальным танцам в современных методиках и образовательных программах. А также мы обратили внимание на представленность теоретических знаний в практике танцевальной деятельности.

Теоретическую основу составили труды следующих авторов: концепции историков, семиотиков и культурологов, посвященные проблемам определения понятия «историко-культурные знания» (Л.М. Баткин, В.В. Иванов, М.С. Каган, Ю.М. Лотман, В.А. Тишков, Б.А. Успенский, А.Я. Флиер); теории исследователей, посвященные понятиям «картина мира» и «мировоззрение»; идеи педагогов спортивных бальных танцев (А.В. Амашукели, Т. Барышникова, П. Боттомер, О.В. Ерохина, О.В. Ершова, Л.И. Мажарова, Т.Б. Нарская, Е.В. Путинцева).

В словарном значении мировоззрение – это «система взглядов, воззрений на природу и общество» [1]. В философском словаре дается более широкая трактовка данному термину: «система взглядов на мир и место человека, общества и человечества в нем». При этом отмечается, что «мировоззрение является не суммой всех взглядов и представлений об окружающем мире, а их предельным обобщением. Мировоззрение

меняется от эпохи к эпохе и складывается под воздействием культуры как целого» [2]. В культурологическом понимании мировоззрение представляет собой «совокупность нравственных, философских, политических и иных ценностных представлений» [3]. Согласно данной трактовке, мировоззрение обуславливает «взгляды, убеждения, идеалы, принципы познания и деятельности человека» [3]. Данное определение, в отличие от двух предыдущих, предполагает деятельностную активность человека по отношению к миру. Психологический подход уточняет, что субъектом мировоззрения «выступает социальная группа и личность. Будучи способом осознания действительности, мировоззрение включает в себя и принципы жизни, обуславливающие характер деятельности людей» [3].

Таким образом, мировоззрение – это система взглядов конкретного социума на окружающий мир, которая изменяется в зависимости от историко-культурных условий развития общества, вступает в созависимость в отношении культуры и её субъекта деятельности – человека.

Необходимо отметить взаимообуславливающий характер мировоззрения и культуры. Так как культура является результатом человеческой деятельности (духовной, художественной, материальной), а мировоззрение закладывает основания для соответствующего мироощущения и актуализации определенных ценностей. При этом в культурогенезе возможно изменение ведущего мировосприятия в зависимости от трансформации мировоззренческой смысловой доминанты. Мировоззрение как способ восприятия и объяснения окружающего мира выражается в художественных образах, символах, знаках, феноменах культуры, которые трансформируются в истории и передаются из поколения в поколение через артефакты, образцы художественного творчества, систему знаний о мире, воспитание, образование, образцы поведения. Мировоззрение также изменяется в диалоге культур, акте коммуникации между реципиентом и конкретным образцом художественной практики. Трактовка произведения искусства при этом зависит от понимания мировоззренческих оснований той эпохи, в которую оно было создано и от осознания изменений тематических границ символов культуры данного художественного произведения.

Исследователи отмечают, что картина мира является составной частью мировоззрения. По мнению Р. Ю. Рахматуллина, картина мира наполнена образами, которые «обладают всеми признаками обычных чувственных образов, с другой стороны являются продуктом интеллектуальной деятельности человека» [4, с. 632]. Автор при установлении соотношения между этими понятиями приходит к выводу о том, что и мировоззрение, и картина мира «представляют собой чувственные репрезентанты наиболее важных для субъекта познания объектов его мира. Но важность и сущность этих объектов определяет сам субъект в результате осмысления своего места в окружающем его мире» [4, с. 632].

Тесную связь с мировоззренческими установками имеет и понятие ментальности. Наиболее точно, на наш взгляд, структура ментальности и её содержательный аспект представлен в работах советского и российского культуролога А. Я. Гуревича. Так, в статье «Проблема ментальности в современной историографии» он выявляет базовые элементы мировосприятия, которые заложены на начальном этапе этногенеза и культурогенеза. Они могут находить своё воплощение в различных объектах духовной и материальной культуры. Формирование знаний об этих представлениях народов позволяют глубже погрузиться в понимание истоков художественных элементов танцевальной культуры в том числе. Мы выбрали наиболее актуальные для нашей работы ментальные установки социума: «установки, касающиеся женщины; оценка общества и его компонентов; понимание соотношения индивида и коллектива, отношение к труду,

собственности, богатству и бедности, к разным видам богатства и разным сферам деятельности; интерпретация свободы; установки на новое или на традицию» [5].

В нашем исследовании одной из основных исследовательских задач являлось установление связи между мировоззренческими основаниями культуры и историко-культурными знаниями. Знания об истории культуры знания в контексте данной работы понимаются как представления о поэтапно сменяющихся друг друга эпохи с различным мировоззренческим основанием. Идея, ведущая конкретный срез времени, трансформируется и перетекает в другую культурную эпоху, меняет картину мира. Л.М. Баткин в работе «Два способа изучать историю культуры» предлагает две трактовки осмысления самой культуры: «идейная и психическая реальность, находящаяся за текстом» и конкретный феномен, представленный как «особенный текст», в котором виден «субъект общения, а не объект познания» [6, с. 11]. Объединяя эти позиции, автор приходит к выводу, что «историю культуры изучают как историю цивилизаций» [6, с. 11], применяя к объектам изучения в парадигмальный подход. Содержательное наполнение понятия «история культуры» наиболее глубоко и полно рассмотрено в работах советского и российского культуролога, А. Я. Флиера. Ученый выявляет роль культуры в историческом процессе, определяя её следующим образом: «главная атрибутивная черта истории, как носитель форм, специфических для того или иного времени. Культура общества это и есть его история в непосредственном фактурном воплощении от глиняных черепков до художественных шедевров» [7]. Кроме того, важной нам представляется и следующая позиция ученого в отношении характеристики исторических эпох: каждая историческая эпоха характеризуется набором социально-функциональных потребностей, реализуемых через «производство, потребление, обмен». При этом он отмечает, что данные элементы взаимодействия не ограничиваются экономическим содержанием, кроме материального еще выделяются «символическое, информационное, социальное» [8, с. 99]. При формировании историко-культурных знаний у занимающихся балетными танцами важно фиксировать каждый элемент танца через призму историко-культурного процесса.

Для выявления критериев сформированности историко-культурных знаний у обучающихся спортивным балетным танцам мы обратились к Федеральному государственному образовательному стандарту начального общего основного общего образования (1-4, 5-9 класс). Данный документ в контексте темы исследования направлен не только на «духовно-нравственное развитие, воспитание и сохранение здоровья» [9], но и в аспекте историко-культурного подхода в обучении на обеспечение «условий создания социальной ситуации развития обучающихся, обеспечивающей их социальную самоидентификацию посредством личностно значимой деятельности» [9].

Несмотря на то, что обучение спортивным балетным танцам является преимущественно сферой дополнительного образования, на наш взгляд, интеграция с предметами общеобразовательной школы позволяет актуализировать когнитивный и культуротворческий потенциал обучающегося в реализации историко-культурных знаний. Так, задействование предметных результатов изучения общественно-научных дисциплин позволит углубить «формирование мировоззренческой, ценностно-смысловой сферы обучающихся» [9], а также обеспечит «приобретение опыта историко-культурного, цивилизационного подхода к оценке социальных явлений современных глобальных процессов» [9].

Другим важным интегративным компонентом является обращение к предметной области «Искусство». В обобщенном смысле она направлена на «развитие эстетического вкуса, художественного мышления индивидуальных творческих способностей обучающихся, формирование устойчивого интереса к творческой деятельности» [9]. Среди более конкретизированных результатов обращения к этой области знания следует

назвать: «развитие визуально-пространственного мышления как формы эмоционально-ценностного освоения мира, самовыражения и ориентации в художественном и нравственном пространстве культуры» [9]. И «развитие потребности в общении с произведениями изобразительного искусства, освоение практических умений и навыков восприятия, интерпретации и оценки произведений искусства, формирования активного отношения к традициям художественной культуры как смысловой, эстетической и личностно-значимой ценности» [9].

Условно мы определили, как мировоззренческие ориентации, предложенные А. Я. Гуревичем, выражены в танцах Европейской программы спортивных бальных танцев и предприняли попытку представить их связь с формируемыми универсальными учебными действиями.

Например, «Установки, касающиеся женщины» наиболее полно репрезентирует вальс. При обучении в теоретической (лекционно-практической) части занятия необходимо пояснить, что изначально танец считался аморальным и безнравственным, так как сопровождался тесным контактом между партнерами: «он исполнялся в очень быстром темпе и с использованием постоянных вращений и поворотов, во время которых расстояние между партнерами, по мнению пуританской морали, было неприлично и недопустимо близким» [10, с.172]

Другая мировоззренческая установка, тесно связанная с миром искусства, представлена как «отношение к бедности / интерпретация свободы». На ассоциативном уровне она выражена в репрезентации танца танго. Здесь также возможно вербальное сопровождение практического занятия на освоение технических навыков и освоении хореографии, но и необходимо визуальное подкрепление (документальная кинохроника, художественные фильмы, короткометражное историческое кино). В теоретической части необходимо отметить, что авторы статей, посвященных аргентинскому танго, указывают на его сложные мировоззренческие и культурные основания: «оно родилось в бедных кварталах Буэнос-Айреса более века назад, где смешались местная культура с традициями эмигрантов: аргентинская милонга, немецкий вальс, польская мазурка, испанская хабанера и ритуальные танцы индейцев и негров, сочетая в себе тоску по покинутой родине, муки любви, радость надежд и горечь разочарований. Поэтому аргентинское танго - много больше, чем просто танец. Это больше чувство, чем шаги, это больше общение, чем телодвижения. Танцуют так, как чувствуют, как понимают музыку, как дышат и никогда не танцуют заученно. Когда танго стало популярно в Европе, придумали названия основных шагов, так называемые академические основы аргентинского танго» [11]. «Понимание соотношения индивида и коллектива / установки на новое или на традицию» условно репрезентируют два танца: фокстрот и квикстеп. При этом последний задействует и такие мировоззренческие основания как «/ интерпретация свободы / оценка общества и его компонентов». М. А. Алякринская, исследуя историю танца, отмечает, что он появляется в конце XIX века в качестве альтернативы «классическому салонному танцу и хореографии в целом» [12].

В квикстепе установки на новое или на традицию обусловлены тем, что он появляется также в период Первой мировой войны в афроамериканской среде Нью-Йорка [13]. «Краткий словарь танцев» определяет квикстеп следующим образом: «американский и английский бальный танец. Разновидность быстрого фокстрота, под влиянием чарльстона» [14]. Историко-культурные корни самого Чарльстона, по словам Я. Ю. Гуровой, показаны как «олицетворение «ревущих» 1920-х годов в США, где царил сухой закон и пыталось выжить так называемое потерянное поколение» [15, с. 101].

То есть понимание этих мировоззренческих оснований, выраженных в художественной культуре, в преподавании спортивных бальных танцев позволит

интегрировать знания из различных гуманитарных областей, углубить символизм при исполнении танца, а также наделить дополнительным содержанием технику движений. На уровне ассоциативного проживания эпохи в танце в педагогической деятельности усиливается значение развития некоторых знаний, умений и владений.

Опираясь на Федеральный государственный образовательный стандарт начального и основного общего образования, мы предположили, какие содержательные компетенции отражают овладение обучающимися историко-культурными знаниями в контексте танцевальной деятельности. Индикаторы каждой компетенции содержат дескрипторы по трем уровням овладения: низкий, средний и высокий. Градация уровней предполагает постепенное повышение уровня владения знаниями, умениям и навыками в ходе образовательной деятельности. Исходя из обозначенного нормативного документа, мы определили перечень компетенций, отражающих владение историко-культурными знаниями в процессе обучения спортивным бальным танцам:

- Личностные ЗУВ (предполагает формирование «целостного мировоззрения, эстетического вкуса, навыков интерпретации художественного произведения искусства» с позиции понимания смысла, эстетики и личностной ценности танца).
- Регулятивные ЗУВ (подразумевают «развитие индивидуальных творческих способностей обучающихся, формирование устойчивого интереса к творческой деятельности»).
- Познавательные ЗУВ (направлены на «приобретение опыта создания художественного образа в разных видах и жанрах визуально-пространственных искусств»).
- Регулятивные ЗУВ (формирует устойчивое «развитие индивидуальных творческих способностей обучающихся, формирование устойчивого интереса к творческой деятельности»).

### **Заключение**

Анализ источников по проблеме исследования показал, что результатом обучения историко-культурным знаниям является воспитание личности, эстетически развитой, имеющей представление о мультикультурализме оснований художественной культуры, способной интерпретировать произведения культуры, исходя из установок, содержащих представления об социально-культурных основах её становления. Обращение к конкретным мировоззренческим установкам позволит сформировать партнерский эмоциональный контакт на разных уровнях коммуникации (партнер – партнер, учитель – ученик, исполнитель – зритель, исполнитель – произведение искусства и зритель – произведение искусства) и погрузить всех участников коммуникации в образ конкретной эпохи. Выявленные уровни сформированности компетенций позволяют проследить усвоение историко-культурных знаний и их актуальность применения на практике в динамике.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Ожегов, С. И. Словарь революционной эпохи. Историко-культурный справочник (Предварительные наброски). — 1920-е гг. // Словарь и культура русской речи: К 100-летию со дня рождения С. И. Ожегова. М.: Индрик, 2001. — 560 с.
2. Философия: Энциклопедический словарь. - М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004.
3. Мировоззрение. URL: <https://gufo.me/dict/culturology> (Дата обращения: 20.03. 2023).

4. Рахматуллин, Р. Ю. Картина мира и мировоззрение / Р. Ю. Рахматуллин. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2015. — № 14 (94). — С. 632-635. — URL: <https://moluch.ru/archive/94/21035/> (Дата обращения: 21.03.2023).
5. Гуревич, А. Я. Проблема ментальности в современной историографии // Всеобщая история: дискуссии, новые подходы. Н Вып. I. - Москва: Наука, 1989.
6. Баткин, Л. М. Два способа изучать историю культуры //Источниковедение в исследованиях культуры. – 2017. – С. 11-13.
7. Флиер, А. Я. История как культура и культура как история // Горизонты гуманитарного знания. 2015. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-kak-kultura-i-kultura-kak-istoriya> (Дата обращения: 07.03.2023).
8. Флиер, А. Я. История культуры как смена доминантных типов идентичности //Личность. Культура. Общество. – 2012. – Т. 14. – №. 2. – С. 99-108.
9. Министерство образования и науки российской федерации приказ от 17 декабря 2010 г. № 1897 об утверждении федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования <https://fgos.ru/> (Дата обращения: 29.03.2021).
10. Дегтярева, Е. Ю. Вальс. История возникновения и современность //Вестник Академии русского балета им. АЯ Вагановой. – 2012. – №. 27. – С.170-180
11. Статьи: Аргентинское танго. URL: <http://diamant.tpu.ru/old/articles/tango.htm> (дата обращения: 19.03.2023).
12. Алякринская, М. А. Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920-1930-х гг // Вестник СПбГИК. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-i-ideologiya-fokstrot-v-sovetskoj-kulture-1920-1930-h-gg> (Дата обращения: 19.03.2021).
13. Танец Квикстейп. URL: <https://a-dance.ru/types-dance/kvikstejp/>
14. Краткий словарь танцев: [16+] / авт.-сост. Т.В. Летягова, Н.Н. Романова, А.В. Филиппов В.М. Шегэля и др. – 3-е изд., стер. – Москва: ФЛИНТА, 2016. – 272 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=364265> (Дата обращения: 19.03.2021). – ISBN 978-5-89349-784-7. – Текст: электронный.
15. Гурова, Я. Ю. Бальный танец чарльстон: путешествие от Бродвея до балетной сцены //Танец в диалоге культур и традиций: IX Межвузовская научно-практическая конференция, 27 февраля 2019 г.—СПб.: СПбГУП, 2019.—116 с. – С. 101.

## REFERENCES

1. Ozhegov, S. I. Slovar' revolyucionnoj epohi. Istoriko-kul'turnyj spravochnik (Predvaritel'nye nabroski). — 1920-e gg. // Slovar' i kul'tura russkoj rechi: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya S. I. Ozhegova. M.: Indrik, 2001. — 560 p.
2. Filosofiya: Enciklopedicheskij slovar'. - M.: Gardariki. Pod redakciej A.A. Ivina. 2004.
3. Mirovozzrenie.URL: <https://gufo.me/dict/culturology> (Data obrashcheniya: 20.03.2023).
4. Rahmatullin, R. U. Kartina mira i mirovozzrenie / R. YU. Rahmatullin. — Tekst : neposredstvennyj // Molodoj uchenyj. — 2015. — № 14 (94). — Pp. 632-635. — URL: <https://moluch.ru/archive/94/21035/> (Data obrashcheniya: 21.03.2023).
5. Gurevich, A. Y. Problema mental'nosti v sovremennoj istoriografii // Vseobshchaya istoriya: diskussii, novye podhody. N Vyp. I. - Moskva: Nauka, 1989.
6. Batkin, L. M. Dva sposoba izuchat' istoriyu kul'tury //Istochnikovvedenie v issledovaniyah kul'tury. – 2017. – Pp. 11-13.

7. Flier, A. Y. Istoriya kak kul'tura i kul'tura kak istoriya // Gorizonty gumanitarnogo znaniya. 2015. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-kak-kultura-i-kultura-kak-istoriya> (Data obrashcheniya: 07.03.2023).
8. Flier, A. Y. Istoriya kul'tury kak smena dominantnyh tipov identichnosti // Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo. – 2012. – Т. 14. – №. 2. – Pp. 99-108.
9. Ministerstvo obrazovaniya i nauki rossijskoj federacii prikaz ot 17 dekabrya 2010 g. № 1897 ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta osnovnogo obshchego obrazovaniya <https://fgos.ru/> (Data obrashcheniya: 29.03.2021).
10. Degtyareva, E. U. Val's. Istoriya vozniknoveniya i sovremennost' // Vestnik Akademii russkogo baleta im. AYA Vaganovoj. – 2012. – №. 27. – Pp.170-180
11. Stat'i: Argentinskoe tango. URL: <http://diamant.tpu.ru/old/articles/tango.htm> (Data obrashcheniya: 19.03.2023).
12. Alyakrinskaya, M. A. Tanec i ideologiya: fokstrot v sovetskoj kul'ture 1920-1930-h gg // Vestnik SPbGIK. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-i-ideologiya-fokstrot-v-sovetskoy-kulture-1920-1930-h-gg> (Data obrashcheniya: 19.03.2021).
13. Tanec Kvikstejp. URL: <https://a-dance.ru/types-dance/kvikstejp/>(Data obrashcheniya: 19.03.2021).
14. Kratkij slovar' tancev: [16+] / avt. -sost. T.V. Letyagova, N.N. Romanova, A.V. Filippov, V.M. SHetelya i dr. – 3-e izd., ster. – Moskva: FLINTA, 2016. – 272 p. – Rezhim dostupa: po podpiske. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=364265> (Data obrashcheniya: 19.03.2021). – ISBN 978-5-89349-784-7. – Tekst: elektronnyj.
15. Gurova, Y. U. Bal'nyj tanec charl'ston: puteshestvie ot brodveya do baletnoj sceny // Tanec v dialoge kul'tur i tradicij: IX Mezhvuzovskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya, 27 fevralya 2019 g.—SPb.: SPbGUP, 2019.—116 p. – P. 101.



**Подповетная Елена Владимировна**  
кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования  
ГОУ ВО «Приднестровский государственный университет  
им. Т.Г. Шевченко»  
e-mail: podpovetnaya.elena@yandex.ru

**Podpovetnay Elena V.**  
Candidate of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor of the Department of Music Education  
Pridnestrovian State University them. T.G. Shevchenko

## **МЕЖПРЕДМЕТНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ**

Аннотация. Современное научное знание отличает тенденция к сближению и взаимосвязи всех явлений – социальных, философских, культурных, научных. Это сказывается и на отношениях между различными отраслями знания и дисциплинами, изучаемыми в школе. Взаимодействие, согласованность между предметами становится фактором улучшения качества усвоения материала в школе и условием формирования целостного мировоззрения личности, а также создания и подбора материала, определяющегося перспективными задачами образования, с одной стороны, и специфическими особенностями предметной области, с другой стороны, в нашем случае - предмета музыки. Статья посвящена актуальным аспектам взаимодействия различных образовательных областей в процессе обучения и воспитания детей.

Ключевые слова: межпредметное взаимодействие, образовательный процесс, эстетическое воспитание, пространство культуры, эстетическая среда.

## **INTERDISCIPLINARY INTERACTION IN MODERN EDUCATIONAL PROCESS**

Annotation. Modern time is distinguished by a tendency towards convergence and interconnection of all phenomena - social, philosophical, cultural, scientific. This also affects the relationship between various branches of knowledge and disciplines studied at school. Interaction, consistency between subjects becomes a factor in improving the quality of assimilation of material at school and a condition for the formation of a holistic worldview of the individual, as well as the creation and selection of material determined by the promising tasks of education, on the one hand, and the specific features of the subject area, on the other hand, in our case - the subject of music. The article is devoted to the topical aspects of the interaction of various educational areas in the process of teaching and raising children.

Key words: interdisciplinary interaction, educational process, aesthetic education, cultural space, aesthetic environment.

Потребность (внедрение) межпредметного взаимодействия в процессе образования обусловлена необходимостью отражения объективной картины мира с учетом разных позиций – научных, культурологических, искусствоведческих, и возможностью использования полученного знания на практике. Такой подход дает возможность обучающимся неоднозначно, творчески решать сложные задачи с позиции комплексного подхода видения проблемы, создавая фундамент для многогранного видения бытия.

В связи с этим, реализация межпредметного взаимодействия в процессе обучения и воспитания является результатом целостной воспитательной деятельности. Для применения этого метода необходимо создавать для обучающихся мотивацию

использования приобретенных знаний на различных дисциплинах образовательного цикла. Решение этой задачи требует определенного уровня педагогического мастерства и опыта.

**Актуальность** исследования определяется интересом современных педагогов к инновационным формам воспитания и обучения детей в сфере междисциплинарных, интеграционных связей, составляющей которых являются и межпредметные взаимодействия.

В соответствии с вышесказанным **цель** исследования направлена на определение теоретических основ усовершенствования современного образовательного процесса по предмету «Музыка» посредством межпредметного взаимодействия.

**Степень разработанности вопроса.** На сегодняшний день существует множество публикаций, освещающих феномен межпредметного взаимодействия в педагогике. К ним относятся научные труды Э. Б. Абдуллина [1], П.Г.Кулагина [10], Р. Ф. Федорец, И. Д. Зверева и др.<sup>9</sup>

О методах междисциплинарных взаимодействий и интеграции на уроках музыки писали В. В. Алеев [2], Ж. Кармазина [87], Т. В. Надолинская [13], И. Н. Манохина и др. Т. Ю. Гуняшева в своей статье раскрывает сущность междисциплинарного взаимодействия музыки на предметах естественной, гуманитарной и эстетической направленности [5]. Воспитательный потенциал межпредметных связей на уроке музыки в младших классах раскрывают И. В. Кошмина [9], Н. Д. Кулиш [11], Н. Шишлянникова, М. С. Каган и др.

Межпредметное взаимодействие способствует развитию целостного мировоззрения и мировосприятия личности, являясь отражением органичной связи между явлениями жизни, наукой и искусством, искусством и действительностью, реальностью и вымыслом. Специфическим выражением взаимосвязей являются процессы интеграции, которые являются высшим уровнем взаимодействия системы и ее элементов (социальных, культурных, образовательных). В образовательной системе интеграционные процессы, прежде всего, повышают научно-теоретическую и практическую подготовку обучающихся на обобщающем уровне познавательной деятельности, повышает приспособленность субъекта к жизненной практике (учебная, внеклассная деятельность, профессиональная, научная деятельность, социальная адаптация) [10, с. 23-24].

Таким образом, межпредметные взаимодействия необходимо трактовать с позиции взаимосвязи всех явлений действительности и их отражения на дисциплинарном уровне как проявления связей областей знания (научного, художественного) в современной эстетической среде.

Разветвленное взаимодействие между различными науками дифференцируется следующим образом.

1. Один феномен (явление) изучается различными научными сферами.
2. Несколько явлений различных наук изучается с помощью методов одной науки.
3. Несколько объектов (явлений) изучаются с позиций одних научных концепций в разных науках [8].

Необходимость формирования у обучающихся обобщенных навыков, которые в отличие от частных навыков, могут свободно использоваться при освоении других дисциплин и в практике. Это требует не только обогащения содержания предметного материала результатами интеграции, но и обучение школьников навыкам самостоятельного применения информации из одной области образования (изученного предмета) в другой [6, с. 47].

Существует различные толкования феномена «межпредметные взаимодействия». В педагогических концепциях этимология понятия сводится к согласованности

дидактических целей и содержания учебных программ, обусловленных системой науки [8]. При этом установление межпредметных связей позволяет расширить стандартное, узкоспециализированное знание об изучаемом предмете и возможно выявить его неизученные аспекты и возможности в практической деятельности.

По мнению исследователей межпредметные связи являются дидактической концепцией, в структуру которой входят несколько элементов, включая знания из одной дисциплинарной сферы, знания из нескольких дисциплинарных сфер, их взаимодействие в процессе образования.

Таким образом, связи между различными предметами являются осознанными и осмысленными, установление которых направлено на развитие творческого мышления учеников, разрушение шаблонов и штампов, открытие нового и оригинального результата изучения предмета.

Исследователи сходятся во мнении, что необходимо усилить понимание значимости межпредметных связей в педагогической науке как в области знаний и умений, так и в развитии творчества и художественно-эстетической деятельности.

Степень осуществления межпредметных взаимодействий зависит от содержательного наполнения предмета. На *низком* уровне связи выражаются в комплексном решении поставленных задач обучения.

На *фрагментарном уровне* взаимодействие предметных областей реализуется в структурировании обучающих единиц (примеры, общие факты, понятия), которые составляют отдельные этапы занятия.

На *высшем* уровне происходит обобщение знаний с помощью включения в урок учебного материала другой предметной сферы, без которой усвоение нового учебного материала, не представляется возможным. Высший уровень продуктивен для проведения уроков-обобщений, уроков-закреплений темы четверти, в которых базовые идеи становятся общепологающими для различных дисциплин.

Итак, на современном этапе образования можно говорить о необходимости использования межпредметных взаимодействий как основополагающего принципа обучения, реализуемого на широком уровне применения в педагогической практике.

Феномен «межпредметные взаимодействия» требует более глубокого теоретического обоснования в педагогике. Основу этимологии данного термина составляет философское понятие «связь», определяющий родственные категории - «межпредметная связь», «межнаучные связи», «интеграция», имеющие междисциплинарное значение в качестве связующей, объединяющей функции.

Остановимся на общей характеристике и сущности межпредметных взаимодействий в современном образовательном процессе. Яркая образность музыки помогает познавать явления окружающей действительности в эмоционально-чувственной форме, формирует способность духовно-практического освоения реальности. Этим объясняется использование музыкальных произведений на других предметах образовательного цикла.

В современной школе межпредметное взаимодействие выстраивается на интеграционной основе. При этом понятия взаимодействия, полихудожественности, синтеза, синкретизма и интеграции становятся явлениями одного порядка при наличии все же специфических черт каждого из них. Содержание теории искусства музыки сочетает элементы из различных областей знания и имеет междисциплинарный характер по следующим аспектам:

- исторически одновременное развитие поэзии, речи, музыки и литературы и их семантика;
- художественно-образная выразительность искусства музыки;

- синкретическое единство музыки и движения;
- психология и физиология восприятия музыки;
- научные закономерности музыкального звука, пропорции струны (физика, математика);
- принципы соразмерности и симметрии (геометрия);
- музыкальная культура разных этносов, отражающая топонимические особенности региона, страны (теория географического происхождения искусства).

В современной педагогической практике намечается новое направление взаимодействия, которое является менее распространенным, но весьма перспективным. Это интеграция музыки с другими областями образования, не связанными с эстетической сферой искусства: музыкальное искусство и точные науки (образовательная область математики), музыкальное искусство и естественные науки (образовательные области физика и биология), музыкальное искусство и филология (образовательная область иностранные языки), музыкальное искусство и общественные науки (образовательная область география и т. д.).

Исследователи педагоги Т. Ю. Гуняшева [5], С. В. Андреева, Л. Б. Федорова [17] апробировали связи предмета «Музыка» с математикой, физикой и другими образовательными дисциплинами. Полноценное постижение закономерностей бытия, природы и человека возможно при сочетании рационального и эмоционального, эстетического, ценностного восприятия окружающего мира.

Интерес представляет опыт учителя физики Н. Н. Палтышева, который разработал систему уроков физики с введением элементов музыки. По мнению автора, это создает духовную среду общения, концентрирует мышление обучающихся на философских истинах о происхождении мира. Автор делает вывод о том, что внедрение в уроки естествознания музыки, изобразительного искусства (живописи), поэзии только обогащает их содержательный аспект [14, с. 23-25].

Приобретает актуальность тенденция интеграции учебного процесса не только в среде педагогов-музыкантов, но и в образовательной области математики. Смежные проблемы музыкального искусства и математической сферы находятся на стыке музыкальной теории и категорий математики (число, симметрия, золотое сечение, счет) и связаны с технологией обучения и воспитания, выражающиеся в графическом языке схем, таблиц, цифровых обозначений. В свою очередь, преподаватели на уроках математики используют компоненты теории музыки во избежание формального характера предмета и для связи с практикой и реальностью.

Ярким примером может служить опыт учителя математики НОУ «Школа XXI век» Елены Марченко. Преподаватель разработала элективный курс нетрадиционных уроков «Магия математики в искусстве» с целью пробуждения интереса обучающихся к предмету математика [12, с. 18-19]. Курс представляет собой интеграцию математики и предметов гуманитарного цикла на фрагментарном уровне, то есть посредством сочетания элементов других предметов в процессе изучения разделов математики. Продолжительность изучения предмета при этом не меняется и соответствует установленной образовательной программе - с 5-го по 11-е классы. Интеграция предметов органично включается в структуру курса математики и осуществляется в несколько этапов.

1. В 5 классе дети знакомятся с геометрическими фигурами (треугольник, окружность, прямоугольник и т.д.) с помощью включения в практическую

деятельность и посредством изготовления фигур из бумаги без ножниц и клея и приобщаются, таким образом, к японскому искусству оригами. Реализуется связь математики и практических навыков, приобретенных на уроках труда (Рис. 1).

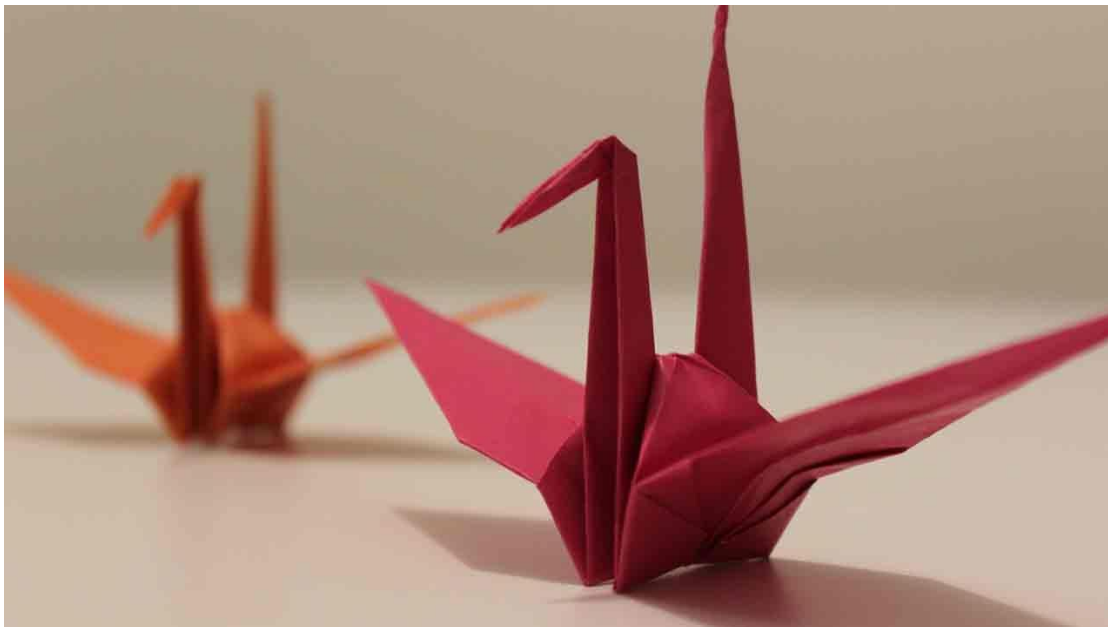


Рис. 1. Японский журавлик Цуру. Оригами

2. В 6 - 7 классах в курс математики привлекаются знания, приобретенные обучающимися из уроков ИЗО и мировой художественной культуры – понятие «золотого сечения» в архитектуре, живописи на примере витрувианского человека Л. да Винчи, художника эпохи Ренессанса – для изучения математических категорий «дробь», «процент», «отношения». Разбор указанных понятий становится увлекательным для детей в процессе приобщения их к практической деятельности - моделирование многогранников (флексоров).

3. В 8 классе переходят к изучению «пифагорейского пентакля» (пентаграммы) в математике, поэтому устанавливаются логические связи с музыкой, астрономией и медициной. Космогонические взгляды древнегреческого философа Пифагора о музыкальной гармонии планет - звучание каждой планеты соответствует определенному звуку, образующие в целом согласованное звучание – обретают, на наш взгляд, значимость при изучении математических пропорций. По мнению Пифагора, музыка и математика отражают гармонию Вселенной. Согласно пифагорейскому учению, Вселенная – это единое целое. В основе такого единства лежит числовой принцип - «монада» или «единица». Весь мир, космос – это упорядоченные числа, которые образуют систему Мировой Гармонии.

В основе восприятия музыкальных тонов лежали представления о наиболее простых и естественных формах вещей. Так, например, пифагорейцы мыслили тон в виде куба, кварту – в виде икосаэдра (Рис. 2).

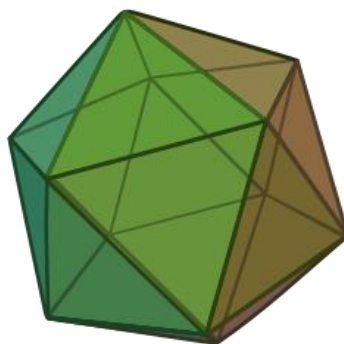


Рис. 2. *Икосáэдр* представляет собой геометрическую форму с двадцатью гранями из равносторонних треугольников (Платоново тело).

Октаву пифагорейцы представляли в виде пирамиды. Т.е. математика была чувственно воспринимаемой гармонией. Считали, что музыка оказывает катартическое (или очищающее) влияние на душу человека.

4. Учебная программа математики для 9 класса предусматривает знакомство с теорией вероятности и статистики и соответственно обращение к историческим фактам.

5. В 10-11-х классах переходят к изучению современных направлений математики (топологии, фрактальной геометрии), что наглядно можно продемонстрировать на примере различных конструкций архитектурных сооружений (древних, модернистских).

Таким образом, позитивным моментом рассмотренного элективного курса является его безусловная практическая направленность, связь математического знания с его реальным воплощением в реальной жизни, что повышает значимость математики до уровня культурологического знания.

Л. Н. Алексеева впервые разработала и реализовала на практике принцип связи предметов в широком контексте - «Музыка» и все школьные дисциплины. В рамках предмета «Экология» было представлена тема звуковой экологии и ее значения для жизни современного человека. Комплексной темой урока музыки является «Музыка и жизнь», которая тесно соприкасается с темой «Музыка родной природы» в школьных предметах «Окружающий мир и Природоведение» [3, с. 12-13].

Существует авторская комплексная программа по краеведению «Славяне», разработанная Г. Н. Савельевой (В. Новгород, 2003 г.). Она предполагает интегрированные уроки краеведения и изобразительного искусства [16].

Распространенным способом взаимодействия в современной школе является интегрированное взаимодействие разных сфер искусства, то есть реализация связи предметов одной области образования (музыки и поэзии, музыки и живописи и т. д.), направленной на эстетическое развитие обучающихся.

На сегодняшний день количество интегрированных образовательных программ невелико. В 80-х годах 20 века советский исследователь и талантливый педагог Б. П. Юсов разработал концепцию полихудожественного подхода к образованию, основная задача которого заключается в активизации эмоционального компонента личности посредством комплексного совершенствования ее природных способностей. Она подразумевает особую форму приобщения детей к искусству, которое включает не только равное обращение к различным его видам, но и приобретение художественных навыков в каждом из них.

Были разработаны образовательные программы для 1 – 11-х классов, содержащие в себе принципы полихудожественного подхода, в их числе разработки Е. П. Кабковой, авторского коллектива в составе Б. П. Юсова, Л. Г. Савенковой, Т. И. Суховой и др. [4].

Авторы современных программ по предмету «Музыка» предусматривают подобного рода связи с предметами искусства. Приведем примеры.

Программа по предмету «Музыка» разработана авторским коллективом (Е. Д. Критской, Г. П. Сергеевой, Т. С. Шмагиной) для общеобразовательных учреждений на основе педагогических принципов Д. Б. Кабалевского. Программа содержит знания об основных пластах мирового искусства музыки: народной, духовной музыки, произведениях выдающихся композиторов (золотой фонд), композиторов современности [15].

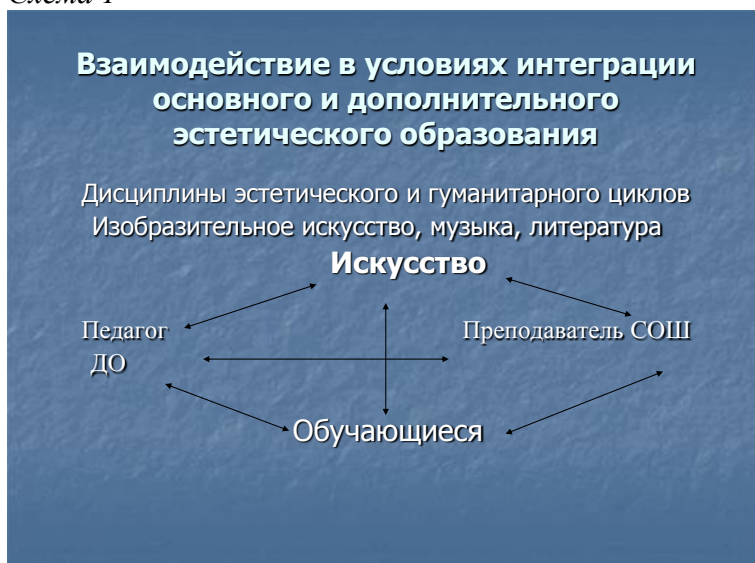
Особенность данной программы заключается в широком охвате пространства культуры, предполагающий постоянный выход за границы искусства музыки и обращение к другим предметным областям - сведениям из истории, изобразительному искусству, произведениям литературы (поэтическим и прозаическим).

В. И. Загвязинский считает, что полихудожественные связи в музыкальном воспитании школьников формируют целостную эстетическую среду развития, необходимыми условиями которой являются: понимание единства эстетической сущности в ходе изучения разных видов искусств; осознание изначального синтетического родства всех искусств со времени его зарождения, которое проявляется в общих зонах их соприкосновения и выражается понятиями межпредметного характера (изобразительности, ассоциативности образа, ритма, метафоры); истолкование образовательных задач преподавания предметов художественного направления как введения в основы мировой художественной культуры и искусства [6, с. 29].

А. Н. Зиминая представила интеграцию искусств в авторской программе «Музыка» на следующих уровнях: многогранное рассмотрение художественных явлений посредством выявления общих образно-смысловых, интонационных, языковых граней в различных видах искусства; определение единства разнообразных форм творчества у детей [7].

В ходе опытного исследования мы столкнулись с вечной проблемой преподавателей: как вместить необъятное духовное содержание урока в достаточно ограниченные рамки времени. Учебным планом предусмотрены только два академических часа урока по специальности (фортепиано или баян, аккордеон) в неделю – ДМШ, и 1 час в неделю - СОШ, что недостаточно для *такого расширения*, формирования разносторонне развитой гармоничной личности. Поэтому художественно-эстетическое воспитание осуществлялось по нескольким направлениям (Схема 1).

Схема 1



Система интегрированных занятий разработана на основе интеграции знаний из смежных областей – музыкального искусства, литературного, изобразительного и театрального творчества.

В контексте разработки и проведения комплексного занятия по изобразительному искусству знания из физики являлись необходимым дополнением при изучении особенностей восприятия цвета и звуков в изобразительном и музыкальном искусствах, без которых представление о природе звука будет нецелостным, а приобретенные сведения – поверхностными. Урок проводился в качестве обобщающего, для 5 класса.

Например, преподаватель по ИЗО объясняет, что исследование соотношения цвета и музыкального звучания ученые начали с конца XVII века. Одним из них был выдающийся физик Исаак Ньютон, который провел эксперимент и сделал открытие в науке: он пропустил солнечный луч через трехгранную призму и получил семь цветов радуги. Далее он составил схему соотношения звуков музыкальной октавы с полученными цветами и обнаружил, что их спектр меняется в зависимости от высоты звучания. В практическую часть урока входит работа детей с цветомузыкальным станом.

Задания для обучающихся были сконструированы по принципу от простого к сложному. Например, на первоначальных интегрированных занятиях проводились элементарные сенсорные тренинги на чувствительность. Для этого необходимо следующее: приготовить элементарные музыкальные инструменты, сконструированные специально для детей, в виде глиняных свистулек, колокольчиков, дудочек, бубенцов. Используются мешочки, наполненные разноцветными лоскутками из бархата, шелка, атласа, шерсти.

\* Дети должны с закрытыми глазами определить фактуру ткани и ее цвет, основываясь на своих ощущениях: качество ткани мягкое, холодное, плотное, скользкое и т.д. С открытыми глазами подбирают цветовую гамму к звуку, согласно имеющимся инструментам. В случае несовпадения цвета лоскутка ткани, педагог успокаивает детей, потому что восприятие индивидуально у каждого.

Для школьников 7-8 классов разрабатывались более сложные творческие задания. Например, в процессе занятия (на тему «**Образы ночи и утра в искусстве**») школьники знакомятся с многообразными приемами и средствами воплощения ночных и утренних пейзажей в живописи и музыке.

Педагог ДО по ИЗО показывает замечательные ноктюрны художника 19 века Архипа Ивановича Куинджи. Он был занят поисками образа Днепра. Ему принадлежат такие полотна как «Ночное», «После дождя» и др.

По принципу контрастного сопоставления демонстрируется репродукция Федора Александровича Васильева «Рассвет» (Рис. 3) и звучит «Утро» Э. Грига (фрагмент симфонической сюиты «Пер Гюнт»).

В заключение занятия ребятам предлагается сделать на выбор:

1. художественный этюд на симфоническое произведение Э. Грига «Утро»;
2. написать изложение на музыку А. Вивальди «Осень».

Таким образом, школьники на занятиях не только овладевали элементарным понятийным аппаратом в области искусства, но и проявили способности самостоятельно устанавливать связи между искусствами и реализовывать их в творческой деятельности.

Взаимодействие искусств является перспективным инструментом совершенствования учебного процесса по дисциплинам художественного цикла и предполагает осуществление критериев:



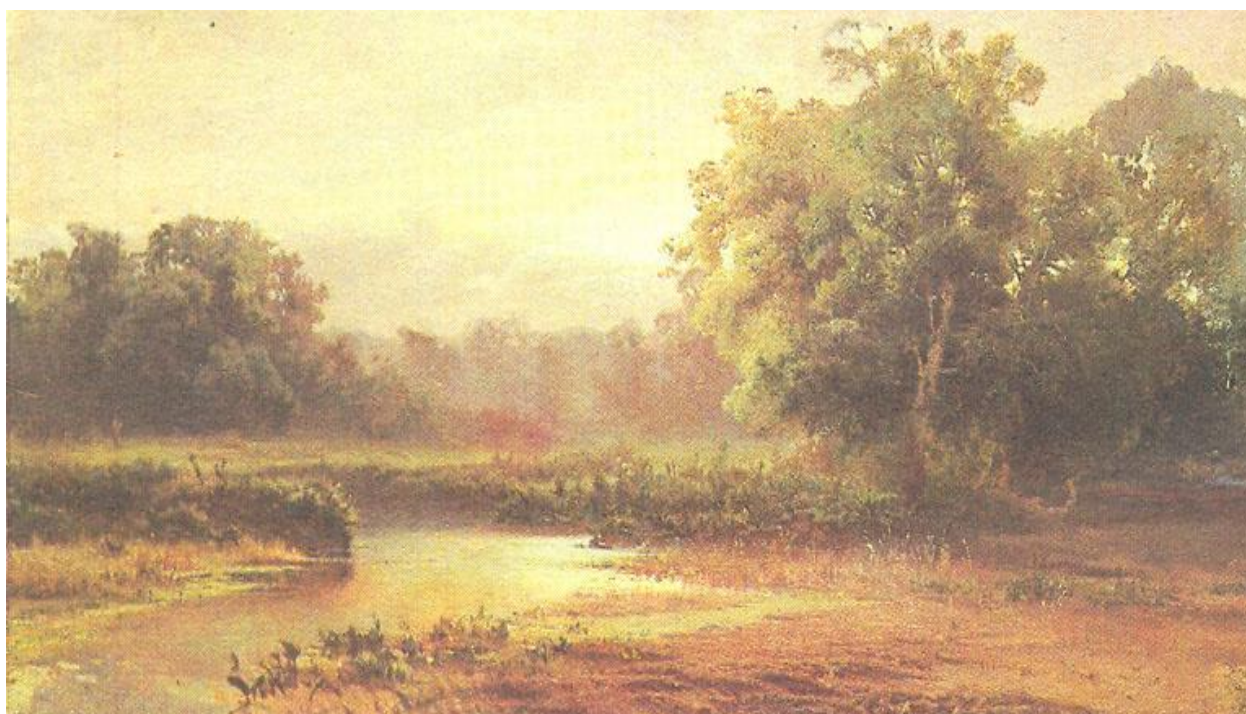


Рис. 3. Ф. А. Васильев. Рассвет. 1873 г.

- абсолютное или относительное соответствие объектов исследования в синтезируемых (задействованных) предметах по искусству;
- применение одинаковых или близких методов изучения в интегрируемых дисциплинах;
- построение взаимодействия предметных областей согласно общим закономерностям, общим теоретическим концепциям.

Итак, многоаспектность интеграции музыки с предметами образовательного цикла обусловлена следующими функциями: *образовательная* - развитие интегрального, комплексного знания о мире на основе концептуальных положений и категорий; *развивающая* – формирование познавательной мотивации, и продуктивного мышления; *воспитательная* - нравственно-эстетическая направленность личности. Применение средств музыки в комплексном воздействии с другими дисциплинами направлено на качественное улучшение результатов образования. Однако имеет значимость и обратное утверждение. Внедрение дисциплин естественного цикла в процесс обучения музыке в современной школе является способом привлечения искусства музыки к реальной жизни. С долей полной вероятности можно утверждать, что синергетическая парадигма познания имеет потенциал для будущих теорий и практики педагогики искусства, которая направлена на разностороннее изучение явлений и расширение поля духовного знания личности в понимании сложных феноменов действительности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин, Э. Б. Межпредметные связи в содержании музыкального обучения / Э. Б. Абдуллин. – М: Просвещение, 1993. - 127 с.
2. Алеев, В. В. Вопросы интеграции на уроках музыки / В. В. Алеев // Искусство и образование. – 2009. – № 6(62). - С. 16 – 20.
3. Алексеева, Л. Н. Тематическое планирование уроков (1-3 классы) / Л. Н. Алексеева // Музыка в школе. – 2023. – URL: <http://orpheusmusic.ru/publ/308-1-0-42> (Дата обращения: 24.02.2023).

4. Взаимодействие и интеграция искусств в полихудожественном развитии школьников: Рекомендации к разработке комплексных программ по искусству для школ и внешкольных занятий / Под ред. Г. П. Шевченко, Б. П. Юсова. – Луганск: АПН СССР, 1990. – 180 с.
5. Гуняшева, Т. Ю. Взаимосвязь музыки с предметами естественных, гуманитарных и эстетических циклов в развитии учащихся в общеобразовательной школе / Т. Ю. Гуняшева // Инфоурок. – URL: <https://infourok.ru/vzaimosvyaz-muziki-s-predmetami-estestvennih-gumanitarnihobscheobraz-1315644.html> (Дата обращения: 26.02.2023).
6. Загвязинский, В. И. Теория обучения: современная интерпретация: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. И. Загвязинский. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 192 с.
7. Зими́на, А. Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста: учебник для студентов высших учебных заведений / А. Н. Зими́на. – М.: ВЛАДОС, 2000. – 304 с.
8. Кармазина, Ж. Б. Интегрированные уроки в средней и старшей школе / Ж. Б. Кармазина // Музыка в школе. 2007. - № 6. – С. 40-42.
9. Кошмина, И. В. Межпредметные связи в начальной школе / И. В. Кошмина. – М.: Владос, 1999. – 141 с.
10. Кулагин, П. Г. Межпредметные связи в обучении / П. Г. Кулагин. – М.: Просвещение, 1981. – 96 с.
11. Кулиш, Н. Д. Значение интеграционных процессов в обновлении содержания и форм музыкального образования / Н. Д. Кулиш // Музыка в школе. 2008. - № 4. – С. 12-16.
12. Марченко, Е. Магия математики в искусстве / Е. Марченко. – URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200601112> (Дата обращения: 26.02.2023).
13. Надолинская, Т. В. Интегративный урок музыки / Т. В. Надолинская. – URL: <https://library.by/portalus/modules/shkola> (Дата обращения: 24.02.2023).
14. Палтышев, Н. Н. Музыка на уроках физики / Н. Н. Палтышев // Музыка в школе. - 1989. № 5. – С. 23-25.
15. Рабочая программа учебного предмета «Музыка» для 1-го класса на 2017-2018 учебный год: разработана на основе Примерной программы начального общего образования и программы «Музыка Начальная школа» / Е. Д. Критская, Г. П. Сергеева, Т. С. Шмагина. - М., 2017.
16. Савельева, Г. Н. Авторская комплексная образовательно-воспитательная программа по краеведению «Славяне» / Г. Н. Савельева. – Великий Новгород: Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 2003. – 24 с.
17. Федорова, Л. Б. Методическая разработка урока математики с элементами музыкальной теории [электронный ресурс] / Л. Б. Федорова. – М., 2023. – URL: [http://pedsovet.perm.ru/\\_pdocs/595.doc](http://pedsovet.perm.ru/_pdocs/595.doc) (Дата обращения: 24.02.2023).
18. Novikova, N. M., Ananchenkova, P. I. Education in a new social reality: covid19 lessons // Labour and Social Relations Journal. 2020. Т. 31. № 4. С. 57-64.

## **REFERENCES**

1. Abdullin, E. B. Mezhpredmetnye svyazi v sodержanii muzykal'nogo obucheniya / E. B. Abdullin. – М: Prosveshchenie, 1993. - 127 p.
2. Aleev, V. V. Voprosy integratsii na urokakh muzyki / V. V. Aleev // Iskusstvo i obrazovanie. – 2009. – № 6(62). - Pp. 16 – 20.

3. Alekseeva, L. N. Tematicheskoe planirovanie urokov (1-3 klassy) / L. N. Alekseeva // Muzyka v shkole. – 2023. – URL: <http://orpheusmusic.ru/publ/308-1-0-42> (Data obrashcheniya: 24.02.2023).
4. Vzaimodeistvie i integratsiya iskusstv v polikhudozhestvennom razvitii shkol'nikov: Rekomendatsii k razrabotke kompleksnykh programm po iskusstvu dlya shkol i vneshkol'nykh zanyatii / Pod red. G. P. Shevchenko, B. P. Yusova. – Lugansk: APN SSSR, 1990. – 180 p.
5. Gulyasheva, T. Yu. Vzaimosvyaz' muzyki s predmetami estestvennykh, gumanitarnykh i esteticheskikh tsiklov v razvitii uchashchikhsya v obshcheobrazovatel'noi shkole / T. Yu. Gulyasheva // Infourok. – URL: <https://infourok.ru/vzaimosvyaz-muziki-s-predmetami-estestvennih-gumanitarnihobscheobraz-1315644.html> (Data obrashcheniya: 26.02.2023).
6. Zagvyazinskii, V. I. Teoriya obucheniya: sovremennaya interpretatsiya: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedenii / V. I. Zagvyazinskii. – M.: Izdatel'skii tsentr «Akademiya», 2004. – 192 p.
7. Zimina, A. N. Osnovy muzykal'nogo vospitaniya i razvitiya detei mladshego vozrasta: uchebnyk dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedenii / A. N. Zimina. – M.: VLADOS, 2000. – 304 p.
8. Karmazina, Zh. B. Integrirovannye uroki v srednei i starshei shkole / Zh. B. Karmazina // Muzyka v shkole. 2007. - № 6. – Pp. 40-42.
9. Koshmina, I. V. Mezhpredmetnye svyazi v nachal'noi shkole / I. V. Koshmina. – M.: Vlados, 1999. – 141 p.
10. Kulagin, P. G. Mezhpredmetnye svyazi v obuchenii / P. G. Kulagin. – M.: Prosveshchenie, 1981. – 96 p.
11. Kulish, N. D. Znachenie integratsionnykh protsessov v obnovenii sodержaniya i form muzykal'nogo obrazovaniya / N. D. Kulish // Muzyka v shkole. 2008. - № 4. – S. 12-16.
12. Marchenko, E. Magiya matematiki v iskusstve / E. Marchenko. – URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200601112> (Data obrashcheniya: 26.02.2023).
13. Nadolinskaya, T. V. Integrativnyi urok muzyki / T. V. Nadolinskaya. – URL: <https://library.by/portalus/modules/shkola> (Data obrashcheniya: 24.02.2023).
14. Paltyshev, N. N. Muzyka na urokakh fiziki / N. N. Paltyshev // Muzyka v shkole. - 1989. № 5. – Pp. 23-25.
15. Rabochaya programma uchebnogo predmeta «Muzyka» dlya 1-go klassa na 2017-2018 uchebnyi god: razrabotana na osnove Primernoi programmy nachal'nogo obshchego obrazovaniya i programmy «Muzyka Nachal'naya shkola» / E. D. Kritskaya, G. P. Sergeeva, T. S. Shmagina. - M., 2017.
16. Savel'eva, G. N. Avtorskaya kompleksnaya obrazovatel'no-vospitatel'naya programma po kraevedeniyu «Slavyane» / G. N. Savel'eva. – Velikii Novgorod: Novgorodskii gosudarstvennyi universitet im. Yaroslava Mudrogo, 2003. – 24 p.
17. Fedorova, L. B. Metodicheskaya razrabotka uroka matematiki s elementami muzykal'noi teorii [elektronnyi resurs] / L. B. Fedorova. – M., 2023. – URL: [http://pedsovet.perm.ru/\\_pdocs/595.doc](http://pedsovet.perm.ru/_pdocs/595.doc) (Data obrashcheniya: 24.02.2023)
18. Novikova, N. M., Ananchenkova, P. I. Education in a new social reality: covid 19 lessons // Labour and Social Relations Journal. 2020. T. 31. № 4. S. 57-64.

**Акисов Вадим Ринатович**  
аспирант кафедры музыкального образования  
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»  
e-mail: akisowwadim@yandex.ru

**Akisov Vadim R.**  
postgraduate student of the department of Music Education  
Moscow State Institute of Culture

## **ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ГОТОВНОСТИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА К РЕАЛИЗАЦИИ ГЕНДЕРНОГО ПОДХОДА НА УРОКАХ МУЗЫКИ**

**Аннотация.** Статья посвящена методике формирования профессиональной готовности педагогов-музыкантов к реализации гендерного подхода на уроках музыки. Автор раскрывает особенности формирования достаточных компетенций в рамках освоения спецкурса, разработанного для студентов музыкально-педагогических факультетов; приводит основные характеристики структурного комплекса данной программы.

**Ключевые слова:** гендерный подход, гендерная педагогика, воспитание, обучение, гендерная психология, методология, аксиология, формирование готовности педагога-музыканта, интеграция, социализация, музыка, патриотизм, семья, базовые ценности, эвристика.

## **FORMATION OF THE PROFESSIONAL READINESS OF A MUSIC TEACHER TO IMPLEMENT A GENDER APPROACH IN MUSIC LESSONS**

**Abstract.** The article is devoted to the methodology of formation of the professional readiness of music teachers for the implementation of the gender approach in music lessons. The author reveals the features of the formation of sufficient competencies in the framework of the development of a special course developed for students of music and pedagogical faculties.

**Keywords:** gender approach, gender pedagogy, upbringing, training, gender psychology, methodology, axiology, formation of readiness of a teacher-musician, integration, socialization, music, patriotism, family, basic values, heuristics.

Современное положение российской педагогической мысли в условиях текущего исторического периода противостояния внешним угрозам, связанного с необходимостью защиты собственной целостности и сохранения культурной идентичности нашего государства, требует от исследователей и практиков особого внимания к целому ряду педагогических проблем, обострившихся именно сегодня. Эти процессы обязывают педагогическое сообщество к немедленной реакции. Глобализация, цифровизация и связанные с ней явления (интернет-аддикция, бессистемный веб-серфинг, кризис института семьи и другие проблемы, сопровождающие процесс социализации и становления обучающихся как граждан своей страны) находят отражение во множестве публикаций и исследований [1; 2; 3; 4; 5]. Однако некоторые аспекты, по причине своей многогранности, соотнесённости или принадлежности к базовым ценностям, требуют несоизмеримо большего внимания. Разумеется, речь идет о гражданственности, патриотизме и семье – феноменах, являющихся базовыми основаниями внутренней целостности государства, его опорой. И здесь нам приходится обращаться к проблемам

полоролевого воспитания и гендерной педагогики, а вместе с этим, – к вопросам, связанным с готовностью педагогов к разрешению данных проблем в процессе осуществления своей профессиональной деятельности, в том числе через преподавание частных дисциплин. В рамках настоящего исследования мы будем рассматривать данную проблему с позиций музыкально-педагогической практики.

Педагог-музыкант выполняет важнейшие социальные функции, связанные не только с передачей опыта, знаний и ценностей от поколения к поколению, – он активно участвует в формировании самосознания и ориентиров обучающихся, готовя их к пониманию важности социально-общественной роли, которую в будущем, в соответствии со своими способностями, представлениями, желаниями и талантами, выбирает каждый человек и гражданин. Это важнейший смыслообразующий аспект человеческого бытия. То есть, первым звеном этой цепи является педагог, ценностные ориентиры которого, тем или иным образом, влияют на характер передачи знаний.

В концепции В.А. Сластенина, посвятившего всю свою жизнь методологии, теории и практике педагогики, общегражданские качества и социальная позиция учителя выделяются в отдельный комплекс в триаде обязательных требований, предъявляемых к нему как к субъекту педагогической деятельности [6]. Если оставить в стороне индивидуально-типологические свойства личности педагога-музыканта, то его профессиональная позиция, в значительной мере, часто продиктована именно социальной позицией, формируемой в процессе его социализации и инкультурации, – в процессе, наиболее интенсивная фаза которого связана с периодом получения высшего профессионального образования [7; 8; 9].

На этом этапе осмысления проблемы возникает необходимость обратиться к категории «готовность к профессиональной деятельности». Что именно мы понимаем под готовностью будущего педагога-музыканта к профессиональной деятельности? Прежде всего, в самом общем виде, готовность – это профессиональная характеристика или свойство личности. Следовательно, под готовностью педагога к профессиональной деятельности мы можем понимать целый ряд характеристик, обеспечивающих возможность его полноценной интеграции в профессию с последующей реализацией полученных знаний через решение многочисленных задач, возникающих на каждом этапе образовательного процесса. Это способность настраиваться или моделировать для себя специальное психо-эмоциональное состояние, активизирующее профессиональные ресурсы, необходимые для адекватной оценки, осознания целей и условий среды, а также для прогнозирования развития проблемных ситуаций, для логического и интуитивного подбора алгоритмов их решения и многое другое.

В рамках разрабатываемого нами спецкурса «Гендерное воспитание детей на уроках музыки» нами была выявлена триада структурного комплекса, обеспечивающего достаточные условия для формирования готовности будущих педагогов к применению гендерного подхода на уроках музыки в процессе осуществления профессиональной деятельности. В ней заложены три компонента:

- мотивационно-аксиологический;
- когнитивно-праксеологический;
- рефлексивно-оценочный.

Приведем краткую характеристику каждого из перечисленных компонентов.

**Мотивационно-аксиологический компонент** направлен на повышение интереса студентов к вопросам, касающимся интеграции гендерного подхода в музыкально-педагогическую практику, осознание целостной сущности гендерного воспитания, потребности в его осуществлении средствами музыкального искусства, получении необходимых знаний. Отметим, что достижению этой цели, во многом, способствует

соблюдение следующего условия: необходимость начала прохождения учебной педагогической практики в школе до освоения разработанного нами спецкурса «Гендерное воспитание детей на уроках музыки». Эта мера позволит студентам сформировать более полноценное представление о проблемных ситуациях, возникающих в реальных условиях работы с детьми, формах, методах и стилях преподавания различных педагогов, что, в конечном итоге, призвано облегчить интеграцию тех методов и решений, которые будут усвоены в рамках спецкурса, уже в собственную практику. Аксиологическая составляющая данного компонента проявляется в формировании у студентов осознания себя в качестве субъекта педагогической деятельности, носителя собственной системы ценностей, трансформирующейся и обогащающейся в процессе осуществления исследовательского поиска и практики. Важно понимать, что ценностные ориентиры студентов определяют не только состав их мотивационного блока, но также влияют и на педагогические стратегии, которыми будут руководствоваться будущие педагоги-музыканты. Здесь же отметим, что под ценностными ориентирами мы подразумеваем не только общегуманистические ценности и императивы, но и понимание процессов формирования гражданственности и патриотизма, процессов усвоения и формирования собственных архетипических образов, связанных с идеалами мужественности, женственности, благородства, идейности, самоотверженности и мн. др., что в контексте актуализации и внедрения гендерного подхода видится особенно важным.

**Когнитивно-праксеологический компонент** предполагает освоение будущими педагогами-музыкантами комплекса знаний о гендерном воспитании детей на уроке музыки. В процессе освоения спецкурса студентам будет предоставлена возможность получения исчерпывающих представлений о структуре и сущности гендерного подхода в воспитании детей. Они смогут самостоятельно систематизировать основные положения о возможностях данного метода, путях его интеграции на уроках музыки, где, в числе прочего, выбор приемов и методов обучения будет рассматриваться с позиций значимости произведений музыкального искусства для обучающихся разного пола. Здесь же происходит знакомство с основными образцами российского и зарубежного музыкального и изобразительного искусства, – образцами, обнаруживающими высокий потенциал для формирования гендерной идентичности ребенка через закрепление архетипов, настроений, реакций и др. Кроме того, данный спецкурс позволяет повторить и актуализировать знания по возрастной психологии, понять специфику музыкального воспитания детей на основе гендерного подхода, освоить принципы подбора педагогического материала с учетом гендерных, психофизиологических и возрастных особенностей обучающихся, научиться разрабатывать собственные уроки и многое другое.

**Рефлексивно-оценочный компонент** предполагает формирование у студентов рефлексивных, коммуникативных и оценочных компетенций, необходимых не только для профессиональной педагогической деятельности, но и для всех видов качественного взаимодействия в социальном пространстве вообще. Важность умения выстраивать эффективную коммуникацию на основе рефлексии, эмпатии, анализа и знаний о природе человеческого поступка позволит студентам различать доверительный, конфликтный и конструктивный диалог, выстраивать верные коммуникативные стратегии как с коллегами, так и с потенциальными адресатами их педагогических усилий. Кроме того, данный компонент способствует усвоению основных механизмов и способов выявления и оценки остаточных знаний, уровня их освоенности, уровня вовлеченности обучающихся в процесс. Формирует представление о способах оценки психологической обстановки в классе, о необходимости фиксации и способах предупреждения таких негативных явлений, как буллинг, и многое другое. Здесь же формируется осознание важности

профессиональной рефлексии, достигаемой через инструменты самооценки и самоанализа. Рефлексия и оценка как операции лежат в основе постформального или интегративного мышления, необходимость которого в условиях смешения концепций и многовариантности, характеризующих современность, подчеркивается во множестве исследований [10; 11]. Навык отхода от себя и возможность активации надситуативного мышления также формируются на базе этих оснований. Разбор этических кейсов из реальной педагогической практики позволит студентам не только сформировать или скорректировать свое отношение к тем или иным ситуативным решениям, но и избежать их негативного проявления в своей будущей деятельности.

Одной из ведущих форм передачи знаний в рамках заявленного спецкурса, безусловно, являются лекции. Именно эта форма позволяет усвоить наиболее полный объем достаточных знаний, касающихся реализации гендерного подхода в рамках уроков музыки. Разумеется, под лекцией мы понимаем не сухое начитывание текста, а скорее комплекс специфических средств, одним из которых является сократический диалог, обеспечивающий и вовлеченность и увлеченность студентов вопросами проблемного поля. Синектика, эвристика, методы мозгового штурма, фокус-группы, кейс-стади – все эти методы необходимо использовать для формирования навыка и повышения его качественной эффективности в аспектах, касающихся умений формулировать проблему, разрабатывать рабочие схемы и алгоритмы ее решения, актуализировать свой собственный интеллектуальный, эстетический и практический опыт через моделирование и обсуждение в аспекте гендерной педагогики.

Разумеется, одним из главных аспектов, повышающих мотивацию будущих педагогов и возможность постижения ими природы механизмов воздействия на потенциального адресата, является непосредственная практика студентов на базе общеобразовательных школ, потому как в педагогике, только в ходе практики можно убедительно проверить и осознать прикладную ценность полученных в рамках прохождения спецкурса знаний. Результаты приобретенного опыта подлежат сбору и систематизации для последующего обсуждения на лекционных занятиях. На основе этих данных могут разрабатываться проблемные кейсы для дальнейшей педагогической деятельности, что также позволит повысить уровень вовлеченности и интереса со стороны самих студентов.

Для выявления актуальности проблемы реализации гендерного подхода при работе с детьми на уроках музыки, нами был проведен опрос среди будущих педагогов-музыкантов – студентов-бакалавров и магистрантов нескольких вузов, в результате которого были получены следующие результаты: более 90% респондентов выразили согласие с необходимостью применения гендерного подхода в музыкально-педагогической практике, при этом 75% из них сумели привести в пользу данного решения убедительные аргументы, основная часть которых сопровождалась частными примерами, обнаруживающими понимание угроз и трансформаций настоящего, среди которых кризис института семьи и смещение гендерных стереотипов наличествовали в большинстве ответов.

Так как настоящее исследование проводится в области музыкальной педагогики, нам, вслед за учеными [12], следует очередной раз подчеркнуть универсальный характер и высокий воспитательный потенциал музыки. Интеграция инструментов гендерного подхода в ходе музыкальных занятий в общеобразовательной школе – это сложный процесс, требующий применения целого ряда специфических методов и соблюдения принципиальных условий, выявленных с опорой на ключевые положения возрастной и гендерной психологии, гендерной и музыкальной педагогики, а также чуткого внимания к особенностям обучающихся в пространстве каждого конкретного класса.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Акисов В.Р. Педагогические стратегии гендерного воспитания в сфере музыкального образования: вызовы времени и условия социокультурной трансформации / В.Р. Акисов // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5, № 6. С. 114-123.
2. Майковская Л.С. Опыт осмысления потенциала музыки и современной культуры в формировании гендерных стереотипов нового поколения школьников /Л.С.Майковская, В.Р.Акисов // Искусство и образование. 2021. № 6 (134). С.170-176.
3. Черватюк П.А. Современная школа и вуз: требования к профессиональной подготовке педагога-музыканта и новые возможности сотрудничества / П.А. Черватюк, А.П. Мансурова // Искусство и образование. 2017. № 1 (105). С. 51-58.
4. Черватюк П.А. Духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения средствами музыки как педагогическая проблема / П.А. Черватюк, А.П. Мансурова // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2018. Т. 1. С. 174-180.
5. Климай Е.В. Современные тенденции в музыкальном образовании // Высшее образование в России. 2009. № 7. С. 169-173.
6. Слостенин В.А. Педагогика: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В. А. Слостенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов; под ред. В.А. Слостенина. М.: Академия, 2002. 576 с.
7. Черватюк П.А. Готовность педагога к реализации образовательных технологий как ключевое требование современного института образования: к проблеме категориальной идентификации /П.А.Черватюк, Л.С.Майковская, А.П.Мансурова // Bulletin of the international centre of art and education. 2020. №1. 4 с.
8. Майковская Л.С. Модель формирования профессиональной готовности учителя музыки к конструктивно-проектировочной деятельности /Л.С. Майковская, Ю.Н. Мавродина //Искусство и образование. 2018. №3 (113). С.95-104.
9. Майковская Л.С. Приёмы и методы проблемного обучения в фортепианной педагогике /Л.С. Майковская, Д.Ю. Кодинцева //Мир науки, культуры, образования. 2021. № 2 (87). С. 341-343.
10. Гемаддиев Д.И. Специфика современных педагогических исследований в сфере обучения эстрадно-джазовому вокалу: философско-культурологический аспект // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве, 2023. №8. С. 245-250.
11. Климай Е.В. Проблема музыкального мышления в фортепианной педагогике // Мир науки, культуры, образования. 2021. №1 (86). С.171-173.
12. Мансурова А.П. Межпредметный потенциал музыки как условие повышения качества учебно-воспитательного процесса в общеобразовательной школе // Искусство и образование. 2016. №6 (104). С. 46-56.

## **REFERENCES**

1. Akisov V. R. Pedagogicheskie strategii gendernogo vospitaniya v sfere muzykal'nogo obrazovaniya: vyzovy vremeni i uslovija sociokul'turnoj transformacii / V. R. Akisov // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. 2022. T. 5, № 6. Pp. 114-123.
2. Majkovskaja L.S. Opyt osmyslenija potenciala muzyki i sovremennoj kul'tury v formirovanii gendernyh stereotipov novogo pokolenija shkol'nikov /L.S.Majkovskaja, V.R.Akisov // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. № 6 (134). Pp.170-176.



3. Chervatjuk P.A. Sovremennaja shkola i vuz: trebovanija k professional'noj podgotovke pedagoga-muzykanta i novye vozmozhnosti sotrudnichestva / P.A. Chervatjuk, A.P. Mansurova // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2017. № 1 (105). Pp. 51-58.
4. Chervatjuk P.A. Duhovno-nravstvennoe vospitanie podrastajushhego pokolenija sredstvami muzyki kak pedagogicheskaja problema / P.A. Chervatjuk, A.P. Mansurova // *Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika*. 2018. T. 1. Pp. 174-180.
5. Klimaj E.V. Sovremennye tendencii v muzykal'nom obrazovanii // *Vysshee obrazovanie v Rossii*. 2009. № 7. Pp. 169-173.
6. Slastenin V.A. Pedagogika: Ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij / V. A. Slastenin, I. F. Isaev, E. N. Shijanov; pod red. V.A. Slastenina. M.: Akademija, 2002. 576 p.
7. Chervatjuk P.A. Gotovnost' pedagoga k realizacii obrazovatel'nyh tehnologij kak kljuchevoe trebovanie sovremennogo instituta obrazovanija: k probleme kategorial'noj identifikacii / P.A. Chervatjuk, L.S. Majkovskaja, A.P. Mansurova // *Bulletin of the international centre of art and education*. 2020. №1. P. 4.
8. Majkovskaja L.S. Model' formirovanija professional'noj gotovnosti uchitelja muzyki k konstruktivno-proektirovochnoj dejatel'nosti /L.S. Majkovskaja, Ju.N. Mavrodina // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2018. №3 (113). Pp.95-104.
9. Majkovskaja L.S. Prijomy i metody problemnogo obuchenija v fortepiannoju pedagogike /L.S. Majkovskaja, D.Ju. Kodinceva // *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija*. 2021. № 2 (87). Pp. 341-343.
10. Gemaddiev D. I. Specifika sovremennyh pedagogicheskikh issledovanij v sfere obuchenija jestravno-dzhazovomu vokalu: filosofsko-kul'turologicheskij aspekt // *Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve*, 2023. №8. Pp. 245-250.
11. Klimaj E.V. Problema muzykal'nogo myshlenija v fortepiannoju pedagogike // *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija*. 2021. №1 (86). Pp.171-173.
12. Mansurova A.P. Mezhpredmetnyj potencial muzyki kak uslovie povyshenija kachestva uchebno-vospitatel'nogo processa v obshheobrazovatel'noj shkole // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2016. №6 (104). Pp. 46-56.

**Делий Павел Юрьевич**

заслуженный артист России, кандидат педагогических наук,  
профессор, заведующий кафедрой оркестрового исполнительства и дирижирования  
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»  
e-mail: artmaestro-ru@yandex.ru

**Deliy Pavel Yu.**

honored artist of Russia, candidate of pedagogical Sciences,  
Professor, Head of the Department of Orchestral Performance and Conducting  
of the Moscow state Institute of culture

## **ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ.**

### **ЧАСТЬ 1. ОТ ИСТОКОВ ДО РЕФОРМ ПЕТРА I**

В статье анализируются предпосылки формирования отечественной системы профессионального образования исполнителей на оркестровых духовых инструментах. Особое внимание уделяется параллельному сопоставлению процессов генезиса академической инструментальной музыкальной культуры в странах католического мира, и отечественной православной традиции. Выявлены факторы, предопределившие интенсивное развитие инструментальной музыки в Европейских странах, которое спровоцировало впоследствии вытеснение ею отечественных духовых музыкальных инструментов. Сделаны выводы о причинах кризисных явлений, наблюдаемых в современном отечественном духовом исполнительстве в контексте многовекового формирования культурного тезауруса народов России. Обозначен общий концептуальный подход к задачам развития отечественной академической духовой музыки.

Ключевые слова: отечественная система профессиональной подготовки исполнителей на духовых инструментах, кризис русской духовой школы, духовые инструменты, академическое музыкальное искусство.

## **GENESIS AND EVOLUTION OF THE NATIONAL SYSTEM OF PROFESSIONAL EDUCATION OF WIND INSTRUMENT PERFORMERS.**

### **PART 1. FROM THE ORIGINS TO THE REFORMS OF PETER THE GREAT**

The article analyzes the prerequisites for the formation of the national system of professional education of performers on orchestral wind instruments. Special attention is paid to the parallel comparison of the processes of the genesis of academic instrumental music culture in the countries of the Catholic world, and the Russian Orthodox tradition. The factors that predetermined the intensive development of instrumental music in European countries, which subsequently provoked the displacement of domestic wind instruments by it, are revealed. Conclusions are drawn about the causes of the crisis phenomena observed in modern domestic spiritual performance in the context of the centuries-old formation of the cultural thesaurus of the peoples of Russia. The general conceptual approach to the tasks of the development of Russian academic wind music is outlined.

Keywords: the domestic system of professional training of performers on wind instruments, the crisis of the Russian wind school, wind instruments, academic musical art.

Перестройка отечественного образования, происходящая на фоне политических, экономических, культурных преобразований в стране, затронула подготовку специалистов ко всем видам профессиональной деятельности. Музыкальное образование, как и вся российская образовательная система, находится в ситуации модернизации. Во многих областях реформирование идет успешно и приносит ощутимо положительные результаты. Однако образование исполнителей на духовых инструментах, вовлеченное в этот процесс наряду со всеми другими, пребывает в состоянии затяжного системного кризиса. Попытки адаптировать подготовку духовиков к новым реалиям, используя механизмы и принципы, успешно работающие в других видах профессионального образования, пока не дают положительного результата. Интеграция музыкального образования инструменталистов в глобальное образовательное пространство и внедрение западных моделей его модернизации тоже не даёт ожидаемого эффекта. Повысить качество профессиональной подготовки отечественных исполнителей на духовых инструментах можно лишь поиском собственных путей развития, соответствующих национальным традициям и состоянию российской экономики.

Очевидно, что такие сложные «экосистемы», каким является музыкально-инструментальное исполнительство, требуют глубокого изучения их природы, процесса эволюционирования, понимания их самобытности, специфических условий, необходимых для комфортного функционирования и развития. Стремясь насильственно заставить эти системы приспособиться к неестественным для них условиям жизнедеятельности, мы обрекаем их на гибель и постепенное замещение другими, более примитивными. Ярчайшим примером замещения одной «культурной экосистемы» другой может служить тотальное вытеснение академического музыкального искусства различными формами поп-культуры. Искусственно возвращаемые, бережно селекционируемые «культурные растения» без должного внимания и заботы неизбежно подавляются дикими и сорными, рискуя полностью исчезнуть. Сегодня откровенно вымирающими являются сразу несколько духовых специальностей – гобой, фагот, валторна, баритон, без которых немыслимо полноценное существование таких феноменов цивилизации, как оркестровое исполнительство, театр оперы и балета, музыка кино и пр.

В сложившихся сегодня международных условиях задача сохранения самобытных отечественных традиций академического музыкального искусства, технологического суверенитета в профессиональной подготовке специалистов для этой сферы приобретает государственный масштаб и неразрывно связана с сохранением российской государственности. Изучение истории становления и развития отечественной системы профессионального образования исполнителей на духовых инструментах позволяет найти ответы на многие вопросы, связанные с причинами стагнации этой системы и неэффективностью мер её государственной поддержки, которые сегодня предпринимаются.

**Актуальность** данного исследования обоснована тем, что по сравнению с профессиональным образованием по другим видам музыкально-инструментального исполнительства история отечественного образования исполнителей на духовых инструментах на сегодняшний день исследована недостаточно. В то же время современные реформы музыкального образования и прогнозирование перспектив развития его профессионального звена в области духовых инструментов должны учитывать особенности исторического становления и развития, позитивные и негативные стороны, противоречия и ошибки пройденного пути. В запланированном цикле статей, посвящённых генезису искусства духового исполнительства в России, предполагается:

- выявить место оркестровых духовых инструментов в культурном тезаурусе народов, населяющих нашу страну;

- проследить зарождение профессиональной подготовки и дальнейшее формирование отечественной системы профессионального образования исполнителей на оркестровых духовых инструментах в культурно-историческом процессе;
- определить уникальные особенности российской системы профессионального образования исполнителей на оркестровых духовых инструментах, обусловленные историей ее эволюции;
- обозначить границы необходимой модернизации данной профессиональной сферы при сохранении ее национальной самобытности.

Эволюция духового исполнительства в России исследовалась в многочисленных искусствоведческих работах. Неоднократно изучались частные проблемы обучения игре на конкретных духовых инструментах. **Научная новизна** данной публикации состоит в том, что впервые в специальном исследовании изучается генезис и эволюция российского **профессионального образования** исполнителей на оркестровых духовых инструментах, которое рассматривается как сложно организованная, многоуровневая и многокомпонентная педагогическая система.

Корни отечественной системы профессионального образования исполнителей на оркестровых духовых инструментах уходят в дореволюционное время. Материал для анализа этого периода отечественной истории в области музыки содержится в публикациях дореволюционных учёных-просветителей Н.Д. Кашкина, Г.А. Лароша, В.В. Стасова и др., активно обсуждавших состояние и возможные перспективы развития отечественного музыкального образования, в русле которого формировалась и профессиональная подготовка духовиков. Проблемы музыкального образования в стране обсуждались в статьях А.Г. Рубинштейна,

Н.А. Римского-Корсакова. История музыки и деятельность отечественных музыкальных учебных заведений в системе Русского музыкального общества в конце XIX - начале XX вв. рассмотрены в работах теоретика и историка музыки А.И. Пузыревского, музыковеда Н.Ф. Финдейзена. Дореволюционный период развития профессиональной подготовки исполнителей на духовых инструментах изучался в работах Ю.А. Усова, диссертационных исследованиях А.П. Баранцева, А.Л. Ермоленко, Н.С. Ерёмина, А.Е. Клименко, А.М. Немирского, Т.Н. Новиковой, А.А. Розенберга, учебном пособии Ю.А. Толмачёва и В.Ю. Дубок и др.

Было бы неверно считать, что духовое исполнительство в России по сравнению с европейскими странами возникло и стало развиваться гораздо позже. Традиции духового исполнительства в жизни восточнославянских племён бытовали задолго до появления в Русском государстве европейских духовых инструментов. Сведения об использовании народных духовых инструментов на Руси в ритуальной и военной музыке, в бытовом музицировании встречаются в древних летописях и исторических хрониках [1]. Первые свидетельства о существовании народных духовых инструментов на Руси исследователи относят к VI веку. В диссертации А.Е. Клименко систематизированы разрозненные сведения об их бытовании и роли в социальной и культурной жизни русского народа [2]. Как следует из приведённых в её диссертации фактов, на Руси народные духовые инструменты были широко представлены в быту, сопровождая праздники, свадебные и похоронные обряды. М.И. Имханицкий отмечает, что «в организации древнего войска такие духовые инструменты, как труба, рог, являлись важнейшим средством в осуществлении связи между воинскими соединениями в битвах, источником необходимой информации при формировании ратного строя. В охотничьем деле особо важными были мундштучные - медные рога. В пастушеском труде широко использовались деревянные рожки, пастушьи трубы, дудки» [3, с.93].

Самая обширная практика бытования народных духовых инструментов связана с искусством скоморохов, берущим начало примерно с XI века и продолжавшимся вплоть до конца XVII столетия. «Скоморохи были любимцами народа, выразителями его чаяний. Их искусство было подлинно демократичным» [4, с.8]. Для скоморохов пение и игра на музыкальных инструментах являлись ремеслом, за которое они получали плату. К XVI веку относятся документы, свидетельствующие о том, что они выступали «выгоды ради», получали «мзду», «гудочную плату» [5, с.283]. Поэтому можно считать, что скоморохи были первыми профессиональными музыкантами на Руси. «Важнейшими организаторами досуга средствами русского музыкального инструментария на протяжении многих столетий были профессиональные артисты – музыканты-скоморохи [3, с.102]. Эту мысль подтверждает и высказывание В. Всеволодского-Генгросса: «Скоморошить, т.е. петь, плясать, балагурить, разыгрывать сценки, мог всякий. Но скоморохом – умельцем становился и назывался только тот, чье искусство выделялось над уровнем искусства масс своей художественностью» [цит. по Клименко, 2, с. 28]. Ремесло передавалось из поколения в поколение и, очевидно, формировало в среде скоморохов определённые традиции обучения профессии. Говорить о каком-либо музыкальном образовании скоморохов не приходится, но можно констатировать существование у них первоначальных форм профессиональной исполнительской подготовки [о содержании понятий «профессиональная подготовка» и «профессиональное образование» в статье П.Ю. Делия, 6].

В европейских странах духовое инструментальное исполнительство также существовало в народном творчестве. «Это искусство мимов, жонглеров и шпильманов, любимых народом и вышедших из народа умельцев и артистов, многие из которых хорошо играли на духовых инструментах <...> они нередко собирались в ансамбли, ставшие зародышами будущих оркестровых капелл» [7, с.9]. Неизменным успехом у европейского населения пользовалось музыкально-поэтическое творчество странствующих рыцарей - трубадуров, труверов, миннезингеров, духовые ансамбли которых часто становились участниками народных праздников.

Однако, кроме этого, в западной Европе есть ещё один весьма значительный источник народной любви к классической инструментальной музыке – это европейские традиции богослужения. Первым в католическое богослужение интегрировался орган. В 666 году н.э Римский Папа Виталиан своим декретом ввёл в литургический обиход орган, заложив тем самым фундамент дальнейшему развитию инструментальной музыки и композиторского творчества. Впоследствии инструментарий был расширен введением в музыкальное сопровождение литургии цинков, труб, сакбутов (тромбонов).

Значение этого события в контексте развития инструментального музыкального искусства сложно переоценить. Оно навсегда проложило линию, отделившую фольклорное музыкальное исполнительство от высокого академического жанра. В недрах католицизма инструментальная музыка получила высокие духовно-нравственные идеалы, экономическую и идеологическую опору для дальнейшего развития, систематизацию теоретических знаний, защиту от негативных социальных воздействий. Церковная практика, помимо прочего, способствовала массовому проникновению академической инструментальной музыки в культурный тезаурус европейских народов.

Культурная замкнутость России, вызванная желанием церкви удержать чистоту и самобытность православной религии, надолго оградила её от влияния католичества и способствовала сохранению народных музыкальных традиций. Но к началу XVII столетия культурная обособленность страны начала преодолевать. Об одном из первых появлений европейских инструментов в России писал голландский купец Исаак Масса, ставший непосредственным очевидцем церемонии 1606 года, когда в числе музыкантов –

поляков, итальянцев, немцев, встречавших невесту Лжедмитрия Марину Мнишек и игравших на их свадьбе, были «флейтчики», трубачи и литавристы [2, с. 37].

В начале XVII века наряду с народными духовыми инструментами при дворах русской знати стали появляться западноевропейские, которые первоначально вполне мирно сосуществовали в ансамблях. Исполнительство на народных духовых инструментах бытовало и развивалось вплоть до царствования Петра I, когда по инициативе царя в армии и при дворе начинает внедряться культура духового исполнительства на европейских оркестровых инструментах. Из войскового обихода постепенно исключаются такие «устаревшие» народные инструменты, как сурна, бубен и накры.

Активное вытеснение отечественной духовой музыки иноземной было, очевидно, неизбежным в силу прогрессивности западноевропейской инструментальной музыки. Она на протяжении 10 веков официально развивалась в недрах католического богослужения, постепенно расширяя форматы своей интеграции в повседневную жизнь европейских народов, прежде чем начала внедряться в культурную среду народов Российской империи. Между декретом о введении органа в католическую литургию (666 г.н.э.) и рождением И.С. Баха (1675 г.), чье творчество считается одной из вершин инструментальной музыки католицизма, прошло целое тысячелетие. Петр I, чье правление ознаменовалось интеграцией западноевропейских музыкальных традиций в светскую и военную жизнь Российской империи, родился в 1672 году. То есть, к тому моменту, когда по инициативе русского царя отечественная музыкальная культура обогатилась новыми музыкальными инструментами и традициями исполнительства на них, европейская музыкальная культура уже прошла тысячелетний путь развития академических музыкальных жанров и достигла в них невероятных высот.

В России внедрение в национальную музыкальную культуру европейских духовых инструментов и традиций исполнительства на них носила характер культурной экспансии. Для народов России европейские инструменты и оркестровая музыка на них были явлением чуждым и искусственно культивируемым. Камерно-инструментальное и оркестровое исполнительство на европейских инструментах первоначально насаждалось «сверху» представителями правящего класса, не желавшего отставать от «просвещённой Европы». Процесс европеизации музыки, инспирированный сверху, длительное время оставался инородным по отношению к русским музыкальным традициям.

В XVIII веке «постепенная популяризация духовых инструментов привела к расширению их роли в придворной жизни, в помещичьем домашнем музицировании, в армии и народном быту» [4, с. 11]. Организация оркестров становится более интенсивной, появляются частные оркестры в аристократических домах Лефорта, Меньшикова, Головкина, Апраксина, Мусина-Пушкина и др.

Основы отечественного образования в сфере исполнительства на европейских духовых инструментах заложили реформы Петра I. Император на развитие музыкального образования в России обращал особое внимание. Во время его правления подготовка отечественных музыкантов-духовиков для военной оркестровой службы приобрела государственное значение. Снабжение оркестров исполнителями и духовыми инструментами первоначально осуществлялись за счет трофеев. Как следует из фактического материала, приведённого Т.Н. Новиковой, «в 1709 году после Полтавской победы среди пленных, привезённых в Москву, трубачей, гобоистов, флейтистов, литавристов, барабанщиков было 120 человек. Вместе с ними были захвачены и доставлены инструменты: 54 фуры с барабанами, литаврами, трубами и «полковыми» (очевидно, гобой и фаготы) музыкальными инструментами» [8, с. 19].

В армейских гарнизонных школах при пехотных полках началось обучение солдатских детей военному делу, игре на музыкальных инструментах, нотной грамоте и пению. Было открыто 50 таких школ, в каждой из которых содержалось до 50 воспитанников. Для обучения игре на духовых инструментах приглашали иностранных учителей. Придворный историограф и педагог Я. Штелин так описывает занятия немецких учителей с молодыми русскими ребятами: «Каждый полк получил свой немецкий хор гобоистов, капельмейстера, и к каждому из них было придано для обучения определенное количество русских солдатских детей. По установленному Петром I распорядку эти новобранцы должны были все предобеденное время с 11 до 12 часов посвящать публичным упражнениям, причем трубачи и литаврщики размещались на башне петербургского Адмиралтейства, а гобоисты, фаготисты и валторнисты - на церковной башне крепости С.-Петербурга» [9, с. 77].

В 1704 году обучать исполнительству на фаготах и гобоях начали группу певчих. Через год на этой базе была открыта первая «трубаческая школа». По описанию Ю.А. Усова, в школы зачисляли воспитанников от 7 до 15 лет, которых сразу ставили на солдатское довольство. Обучали их игре сразу на двух инструментах, обязательным из которых считалась труба. Воспитанников выпускали, когда руководивший занятиями капельмейстер считал их достойными быть зачисленными в трубачи. «К 1705 году в России имелся ряд такого рода учебных заведений <...>. К 1711 году число таких школ значительно увеличилось» [4, с. 11].

Так, благодаря реформам Петра I, в армии была налажена профессиональная подготовка отечественных исполнителей на духовых инструментах. 19 февраля 1711 г. Петр I указом № 2319 о «Штатах кавалерийских и пехотных полков с показанием расположения оных по губерниям» в каждом полку вводились штатные военные музыканты в пропорции: один иностранец на восемь русских - в пехотных полках, один иностранец на десять русских - в кавалерийских. Дату 19 февраля принято считать днем рождения Военно-оркестровой службы [10, с. 19]. Штатное определение исполнителей в указе свидетельствует о преобладании к тому времени в оркестрах русской армии отечественных музыкантов, подготовленных в гарнизонных школах из солдатских детей.

При Петре I стала популярной не только военная, но и светская оркестровая музыка, ведущее место в которой постепенно стала принадлежать духовым инструментам. Особенно часто звучала духовая музыка во время больших празднеств на открытом воздухе. Большое значение для развития музыкальной жизни имело открытие в Москве в 1702 году общедоступного драматического театра. Вскоре при нем было организовано обучение русских учеников игре на оркестровых инструментах. В основном, обучались дети актеров, камер-музыкантов и представители мещанского сословия. Кроме того, в воспитательных домах искусству игры на духовых инструментах обучались сироты и дети крепостных. В частных оркестрах аристократических домов Лефортова, Меншикова, Головкина, Апраксина, Мусина-Пушкина и других существовали музыкальные школы, в которых к исполнительству на духовых инструментах привлекали музыкально одаренных крепостных.

Эти две линии - армия и театр - определили в дальнейшем развитие русской духовой инструментально-исполнительской культуры. По линии именно этих ведомств началась профессиональная подготовка отечественных исполнителей на оркестровых духовых инструментах.

Выводы:

**Основы профессиональной подготовки** исполнителей на оркестровых духовых инструментах заложил Пётр I, придав ей государственную организацию и государственное покровительство.

Исполнительство на этих инструментах не связано своими корнями с традициями художественного творчества народов, населяющих Россию. Оно изначально является для них чуждым, искусственно интегрированным культурным слоем, который и в настоящее время ещё очень тонок. В отличие от католического мира, где в мировосприятии прихожанина высокие жанры инструментальной музыки внедрялись на протяжении более 13-ти веков благодаря традициям богослужения, православный мир культивировал как строгий музыкальный жанр только хоровое пение. Для глубины России до сих пор оркестровые духовые инструменты малознакомы, малопонятны, чужды «генетической памяти». За 300 лет существования в России эти инструменты не успели стать родными. Искусство духового исполнительства у нас – то самое «экзотическое, искусственно выращенное и бережно селекционируемое культурное растение», требующее особого сбережения. В нашей культуре оно всегда, при всех формах правления существовало только за счет целенаправленных усилий на государственном уровне. Ожидание, что «этот дивный цветок» может цвести и развиваться самостоятельно только благодаря естественным механизмам саморазвития как исконно народные виды музыкального творчества, необоснованно. Мы видим, как в настоящее время «инородное музыкальное искусство» активно замещается близким народному духу скоморошеством, трансформировавшимся в современную поп-культуру.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Маслов, Р.А. К истории московской духовой исполнительской школы: Электронный ресурс URL: [http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie\\_materialy/metodicheskie\\_posobiya/maslov\\_dukhovaya\\_shkola](http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie_posobiya/maslov_dukhovaya_shkola).
2. Клименко, А.Е. Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII – начала XIX века: Автореф. дис...кандидата искусствоведения – Ростов-на-Дону: 2017. – 33 с.
3. Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учеб пособие. Изд.2 – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 с.
4. Усов, Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: М.: Музыка, 1975 - 195 с.
5. Юдин, А. В. Русская народная духовная культура: Учеб. пос. - Москва: Высшая школа, 1999. - 330 с.
6. Делий, П.Ю. Профессиональная подготовка оркестровых духовиков в контексте идеи программ «Профессионалитета» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств – М.: 2022.
7. Усов, Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: Учеб. пособ. - М.: Музыка, 1989. — 207 с.
8. Новикова, Т.Н. Военные оркестры как феномен музыкальной культуры Кронштадта второй половины XIX века // Научные итоги года: достижения, проекты, гипотезы – 2011.
9. Штелин, Я.Я. Музыка и балет в России XVIII века. - СПб.: Союз художников, 2002. – 318 с.
10. Ерёмин, Н.С. Оркестры духовых музыкальных инструментов в истории России // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета: 2016, № 4 (40), - С. 17-30.



## REFERENCES

1. Maslov, R.A. K istorii moskovskoj duxovoj ispolnitel'skoj shkoly: E'lektronnyj resurs URL:[http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie\\_materialy/metodicheskie\\_posobiya/maslov\\_dukhovaya\\_shkola](http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie_posobiya/maslov_dukhovaya_shkola).
2. Klimenko, A.E. Duxovy'e instrumenty` v russkoj muzy`kal'noj kul'ture XVII – nachala XIX veka: Avtoref. dis...kandidata iskusstvovedeniya – Rostov-na-Donu: 2017. – 33 p.
3. Imxaniczkij, M.I. Istoriya ispolnitel'stva na russkix narodny`x instrumentax. Ucheb posobie. Izd.2 – M.: RAM im. Gnesiny`x, 2018.- 640 p.
4. Usov, Yu.A. Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na duxovy`x instrumentax: M.: Muzy`ka, 1975 - 195 p.
5. Yudin, A. V. Russkaya narodnaya duxovnaya kul'tura: Ucheb. pos. - Moskva: Vysshaya shkola, 1999. - 330 p.
6. Delij, P.Yu. Professional'naya podgotovka orkestry`x duxovikov v kontekste idei programm «Professionaliteta» // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury` i iskusstv – M., 2022.
7. Usov, Yu.A. Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na duxovy`x instrumentax: Ucheb. posob. - M.: Muzy`ka, 1989. – 207 p.
8. Novikova, T.N. Voenny`e orkestry` kak fenomen muzy`kal'noj kul'tury` Kronshtadta vtoroj poloviny` XIX veka // Nauchny`e itogi goda: dostizheniya, proekty`, gipotezy` – 2011.
9. Shtelin, Ya.Ya. Muzy`ka i balet v Rossii XVIII veka. - SPb.: Soyuz xudozhnikov, 2002. – 318 p.
10. Eryomin, N.S. Orkestry` duxovy`x muzy`kal'ny`x instrumentov v istorii Rossii // Ucheny`e zapiski. E'lektronnyj nauchnyj zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta: 2016, № 4 (40), - Pp. 17-30.

**Филиппова Людмила Сергеевна**

кандидат педагогических наук,  
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна  
Института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: lyudmila\_filippova@list.ru

**Filippova Lyudmila S.**

candidate of pedagogical sciences,  
Associate Professor of the Department of Fine, Decorative Arts and Design  
Institute of Culture and Arts  
Moscow City Pedagogical University

## **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАПРАВЛЕНИЯ ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ**

Аннотация. В статье говорится об особенностях проведения педагогических практик у студентов, обучающихся на направлении педагогическое образование с профилем подготовки «Изобразительное искусство» в институте культуры и искусств Московского городского педагогического университета. Автор статьи делает акцент на значимости практической подготовки в образовательном процессе бакалавров и раскрывает ее специфику.

Ключевые слова: художественное образование, педагогическая практика, практическая подготовка, изобразительное искусство, профессиональная деятельность.

## **PEDAGOGICAL PRACTICES OF THE ARTISTIC DIRECTION OF THE INSTITUTE OF CULTURE AND ARTS AS A BASIS FOR PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS**

Abstract. The article talks about the peculiarities of conducting pedagogical practices for students studying in the direction of pedagogical education with the training profile "Fine Arts" at the Institute of Culture and Arts of the Moscow City Pedagogical University. The authors of the article focus on the importance of practical training in the educational process of bachelors and reveal its specifics.

Keywords: art education, pedagogical practice, practical training, fine arts, professional activity.

Мастерство и опыт в любом виде деятельности приобретаются в процессе практики. Только практический опыт дает возможность применить полученные знания, усвоить их и получить профессиональные навыки. Для будущих педагогов практика это посвящение в профессию. Обучение в режиме практики, деятельностный подход к образовательному процессу заложены в основу подготовки педагогов-художников. Практическая подготовка является неотъемлемой и большой составляющей всего процесса обучения бакалавров направления педагогическое образование, профиль подготовки «Изобразительное искусство».

Специфика профиля «Изобразительное искусство» состоит в том, что профессиональная подготовка студентов происходит как в педагогическом, так и в творческом, художественном направлении. С самого начала своего обучения студенты бакалавриата, помимо теоретических и практических аудиторных занятий, проходят учебные практики в художественно-творческом (пенэр) и педагогическом направлениях. Таким образом, студент совершенствуется и растет в области художественного мастерства и в то же время включается в активную профессиональную педагогическую деятельность. «В нынешних условиях меняющегося мира, в атмосфере структурных преобразований, изменения приоритетов в развитии общества значительно повышается роль высококвалифицированного педагога-художника, который является для подрастающего поколения XXI века носителем культуры, своеобразным проводником в лабиринте сложных жизненных противоречий. Его задача, не только приобщать молодежь к прекрасному, давать комплекс знаний и практических умений в области изобразительной деятельности, но прежде всего, стремиться развивать такие качества, как умение правильно оценивать окружающую действительность, выстраивать свой жизненный путь в соответствии со своим нравственным и эстетическим мировоззрением, видеть и вычленять истинно ценные художественные достоинства произведения, использовать полученные навыки в творческой работе. Только специалист, овладевший основами творческого и педагогического труда, имеющий ясную духовно-нравственную основу, умеющий в доступной форме донести до своего воспитанника суть изучаемого предмета может справиться с этой сложной задачей». [2, 155]

Среди производственных практик особое место занимает летняя педагогическая практика. Особенность данной практики состоит в том, что студенты проходят ее в качестве вожатых и руководителей кружков, работают с временным детским коллективом. Студенты выезжают на смены в детские оздоровительные лагеря, проходят практику на базе городских летних площадок, таких как центры детского и юношеского творчества и др.



Рисунок 1. Некоторые профильные организации, являющиеся базами летней педагогической практики студентов Департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна за последние два года.

К задачам летней педагогической практики относятся:

- формирование у студентов субъективной значимости работы в условиях детского оздоровительного лагеря.
- Формирование способов решения профессионально-педагогических задач воспитательной работы с детьми (диагностика, целеполагание, планирование, организации, анализа) в условиях детского оздоровительного лагеря.
- Формирование представлений о нормативно-правовых основах работы с детьми их родителями, коллегами, работодателями в условиях детского оздоровительного лагеря.

Студенты художественного направления часто выбирают базой своей летней педагогической практики художественные школы и творческие студии, где в первый летний месяц проходят пленэры и детские лагеря дневного пребывания с насыщенной культурной программой и творческими занятиями, мастер-классами. В рамках подготовки студентов к прохождению летней педагогической практики в учебный план введен лекционный курс «Летняя педагогическая практика», в рамках которого студенты знакомятся с основами профессиональной деятельности вожатого, со структурой и основными направлениями работы детских оздоровительных досуговых лагерей и центров, деятельность которых направлена на реализацию услуг по обеспечению отдыха детей и их оздоровления. Данный курс необходим и полезен студентам, так как не все ребята имеют опыт прохождения школы вожатого, а также данный курс актуализирует их знания непосредственно в преддверии летней педагогической практики.

Специфика художественной направленности подготовки студентов педагогического направления состоит в том, что обучающиеся ориентированы на приобретение и совершенствование профессиональных знаний и навыков в области методики художественного образования. Педагогические практики студенты проходят на базе общеобразовательных школ города Москвы, а также в учреждениях дополнительного образования (художественные школы и школы искусств) в качестве педагогов по дисциплинам художественно-эстетического цикла. Планируемые результаты педагогических практик отражены в следующих общепрофессиональных компетенциях (Рисунок 2).

Студенты имеют возможность получить практический педагогический опыт, ознакомиться со спецификой работы в начальной и основной школе, в системе дополнительного образования, изучить возрастные и психологические особенности разных возрастных групп обучающихся, наблюдают за работой опытных педагогов и находятся под их чутким руководством на протяжении всей практики.

К задачам педагогических практик относятся:

- закрепление и применение на практике усвоенных теоретических знаний по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, технологиям и методике преподавания этих дисциплин, практическое использование элементов педагогических техник и технологий в процессе решения задач столичного образования.
- Профессиональная ориентация и адаптация студентов к условиям и режиму работы школы.
- Владение студентами основными видами и формами как педагогической, так и управленческой деятельности, формирование у них первоначальных педагогических умений и навыков, профессионально-личностных качеств педагога.



ОПК-1

Способен осуществлять профессиональную деятельность в соответствии с нормативными правовыми актами в сфере образования и нормами профессиональной этики



ОПК-2

Способен участвовать в разработке основных и дополнительных образовательных программ, разрабатывать отдельные их компоненты (в том числе с использованием информационно-коммуникационных технологий)



ОПК-3

Способен организовывать совместную и индивидуальную учебную и воспитательную деятельность обучающихся, в том числе с особыми образовательными потребностями, в соответствии с требованиями федеральных государственных образовательных стандартов



ОПК-4

Способен осуществлять духовно-нравственное воспитание обучающихся на основе базовых национальных ценностей



ОПК-6

Способен использовать психолого-педагогические технологии в профессиональной деятельности, необходимые для индивидуализации обучения, развития, воспитания, в том числе обучающихся с особыми образовательными потребностями



ОПК-7

Способен взаимодействовать с участниками образовательных отношений в рамках реализации образовательных программ



ОПК-8

Способен осуществлять педагогическую деятельность на основе специальных научных знаний

Рисунок 2. Планируемые результаты освоения студентами педагогической практики.

- Изучение современного состояния учебно-воспитательной работы в различных типах образовательных учреждений, соответствующих профилю подготовки студентов, передового педагогического опыта, оказание посильной помощи школам и гимназиям, которые являются базовыми для прохождения педагогической практики.
- Развитие и воспитание у студентов устойчивого интереса к педагогической деятельности.
- Формирование основ для выработки и дальнейшего совершенствования собственного стиля профессиональной деятельности, соответствующей особенностям и потребностям системы столичного образования.
- Приобретение навыков работы в коллективе.

- Совершенствование умений и навыков наблюдения за учебно-воспитательным процессом и анализа его результатов.
- Формирование теоретической, практической и личностной готовности студентов к работе учителя.
- Изучение студентами-практикантами содержания и системы планирования работы учителя по обучению учащихся.
- Владение студентом методами, приемами и средствами проведения уроков, занятий и навыками руководства познавательной деятельностью школьников в соответствии с их возрастом и индивидуальными особенностями.
- Обучение учащихся творческому применению на практике знаний, полученных при изучении психолого-педагогических дисциплин и частных методик.

Студенты развивают в себе такие важные личностные и профессиональные навыки, как коммуникативность, критическое мышление, стрессоустойчивость, креативность, способность быстро ориентироваться в новом коллективе и брать на себя функции ведущего и организатора, умение планировать свою деятельность, анализировать ситуацию и принимать самостоятельные решения, организовывать коллективную работу, умение адаптироваться к различным ситуациям, навыки работы в команде. При этом будучи сами в роли педагогов, студенты совершенствуют свои знания и умения в области изобразительного искусства, становятся способны анализировать свои навыки и дефициты в профессиональной сфере, наблюдают за работой своих однокурсников, учатся критически мыслить. Педагогические практики тесно связаны с дисциплиной «Методика преподавания изобразительного искусства», которая начинается у студентов уже со второго курса.

Особое значение в рамках практической подготовки будущих педагогов художественных дисциплин имеет методическая подготовка студентов. Под руководством вузовских преподавателей, а также опытных педагогов, курирующих студентов в школах, практиканты готовятся к урокам и занятиям, изучают рабочие программы, календарно-тематическое планирование, пишут сценарии к своим урокам и занятиям, заготавливают методические наглядные пособия. В процессе практики студенты пробуют различные формы и методы обучения. Например, учатся выполнять педагогический рисунок, объясняя детям материал урока (Рисунок 3).



Рисунок 3. Фото из отчета студента по педагогической практике.

Педагогическая практика для студентов департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна это всегда интересный, богатый опыт. Это возможность проявить свои способности как в профессиональном плане, так и в личностном. Во время

практики ребятам приходится сталкиваться с различными и порой непредсказуемыми ситуациями, где они учатся брать на себя ответственность за своих юных подопечных, принимать самостоятельные решения, развивают свои творческие способности. По итогам практики всегда проводится отчетная конференция, где каждый студент имеет возможность рассказать преподавателям и однокурсникам о своем уникальном опыте, о возникавших трудностях и, самое главное, о своих победах!

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Буровкина, Л. А. Индивидуальный подход к учащимся младших классов на уроках изобразительного искусства как средство мотивации к художественно-творческой деятельности / Л. А. Буровкина, А. А. Прищепа // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. – 2020. – № 2. – С. 3.
2. Дубровин, В. М. К вопросу подготовки магистров педагогического образования / В. М. Дубровин, С. П. Роцин, О. С. Фещенко // *Искусство и образование*. – 2022. – № 2(136). – С. 155–161.
3. Игнатъев, С. Е. Закономерности изобразительной деятельности детей: Учебное пособие для вузов / С. Е. Игнатъев. – Москва: Академический Проект, 2017. – 161 с.
4. Калимуллина, О. А. Творческая самореализация личности современных студентов в условиях трансформации ценностно-смысловых установок молодёжи / О. А. Калимуллина // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 2019. № 4. С. 124-127.
5. Корсакова, И. А. Глобальные проблемы культуры XX-XXI вв / И. А. Корсакова // *Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке*. 2021. № 2 (14). С. 7-13.
6. Ломов, С. П. История и теория методов обучения рисованию в школах России: Монография / С. П. Ломов, Н. Ф. Ломова. – Москва: АНО "Научно-исследовательский институт истории, экономики и права", 2018. – 170 с.
7. Обновление содержания основного общего образования. Музыка. Изобразительное искусство / Г. В. Заднепровская, Н. Н. Тельшева, И. П. Сусидко [и др.]. – Москва: Некоммерческое партнерство содействия научной и творческой интеллигенции в интеграции мировой культуры «Авторский Клуб», 2017. – 112 с. – (ФГОС: обновление содержания образования).
8. Роцин, С. П. Художественно-творческая подготовка магистров педагогического образования / С. П. Роцин, В. М. Дубровин // *Искусство - диалог культур: сборник материалов VII международной научно-практической конференции, Грозный, 29–30 октября 2021 года*. – Грозный: Чеченский государственный педагогический университет; АЛЕФ, 2022. – С. 404–409.
9. Роцин, С. П. Практика по изобразительному искусству: пленэр / С. П. Роцин, Л. С. Филиппова. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Русайнс", 2022. – 80 с.
10. Роцин, С. П. К вопросу о развитии творческих способностей взрослых обучающихся в современной системе дополнительного художественного образования / С. П. Роцин, Л. С. Филиппова, Е. В. Андреева, В. В. Афанасьев // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2022. № 1. С. 354-364.
11. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал): Кол. монография / В. В. Афанасьев, И. А. Бирич, Е. А. Бодина [и др.]. – М.: Учебный центр «Перспектива», 2021. – 176 с.

## REFERENCES

1. Burovkina, L. A. Individual'nyj podhod k uchashhimsja mladshih klassov na urokah izobrazitel'nogo iskusstva kak sredstvo motivacii k hudozhestvenno-tvorcheskoj dejatel'nosti / L. A. Burovkina, A. A. Prishhepa // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2020. – № 2. – P. 3.
2. Dubrovin, V. M. K voprosu podgotovki magistrrov pedagogicheskogo obrazovaniya / V. M. Dubrovin, S. P. Roshhin, O. S. Feshhenko // Iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – № 2(136). – Pp. 155–161.
3. Ignat'ev, S. E. Zakonomernosti izobrazitel'noj dejatel'nosti detej: Uchebnoe posobie dlja vuzov / S. E. Ignat'ev. – Moskva: Akademicheskij Proekt, 2017. – 161 p.
4. Kalimullina, O. A. Tvorcheskaya samorealizatsiya lichnosti sovremennykh studentov v usloviyakh transformatsii tsennostno-smyslovykh ustanovok molodezhi / O. A. Kalimullina // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2019. № 4. Pp. 124-127.
5. Korsakova, I. A. Global'nye problemy kul'tury XX-XXI vv / I. A. Korsakova // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. 2021. № 2 (14). S. 7-13.
6. Lomov, S. P. Istorija i teorija metodov obuchenija risovaniju v shkolah Rossii: Monografija / S. P. Lomov, N. F. Lomova. – Moskva: ANO "Nauchno-issledovatel'skij institut istorii, jekonomiki i prava", 2018. – 170 p.
7. Obnovlenie soderzhaniya osnovnogo obshhego obrazovaniya. Muzyka. Izobrazitel'noe iskusstvo / G. V. Zadneprovskaja, N. N. Telysheva, I. P. Susidko [i dr.]. – Moskva: Nekommercheskoe partnerstvo sodejstvija nauchnoj i tvorcheskoj intelligencii v integracii mirovoj kul'tury «Avtorskij Klub», 2017. – 112 p. – (FGOS: obnovlenie soderzhaniya obrazovaniya).
8. Roshhin, S. P. Hudozhestvenno-tvorcheskaja podgotovka magistrrov pedagogicheskogo obrazovaniya / S. P. Roshhin, V. M. Dubrovin // Iskusstvo - dialog kul'tur: sbornik materialov vii mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Groznyj, 29–30 oktjabrja 2021 goda. – Groznyj: Chechenskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet; ALEF, 2022. – Pp. 404–409.
9. Roshhin, S. P. Praktika po izobrazitel'nomu iskusstvu: plenjer / S. P. Roshhin, L. S. Filippova. – Moskva: Obshhestvo s ogranichennoj otvetstvennost'ju "Rusajns", 2022. – 80 p.
10. Roshchin, S. P. K voprosu o razvitii tvorcheskikh sposobnostei vzroslykh obuchajushchikhsya v sovremennoi sisteme dopolnitel'nogo khudozhestvennogo obrazovaniya / S. P. Roshchin, L. S. Filippova, E. V. Andreeva, V. V. Afanas'ev // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 1. Pp. 354-364.
11. Sovremennye tendencii obrazovaniya v kul'ture i iskusstve (harakteristika, struktura, razvivajushhij potencial): Kollektivnaja monografija / V. V. Afanas'ev, I. A. Birich, E. A. Bodina [i dr.]. – Moskva: Uchebnyj centr «Perspektiva», 2021. – 176 p.



**Се Хэн**

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

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

**Xie Heng**

Institute of Music, Theater and Choreography  
The Herzen State Pedagogical University of Russia

## **ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ ПИАНИСТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В КИТАЕ И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ**

Аннотация. Статья посвящена теме, актуальность которой в современном китайском фортепианном искусстве имеет первостепенное значение. В центре материала – различные аспекты функционирования подготовки пианистов-исполнителей. На нынешнем этапе активного экстенсивного развития китайского пианизма он характеризуется значительной контрастностью уровня и степени соответствия вызовам времени. На основании ряда авторитетных научных источников автор критически оценивает ситуацию в сфере подготовки исполнительских кадров, подчеркивая необходимость отхода от консервативного тренда, преобладающего сегодня в различных аспектах китайского исполнительского и педагогического сообщества, невзирая на все его успехи и достижения.

Ключевые слова: пианизм, репертуар, система подготовки, современная фортепианная литература, китайская специфика.

## **THE MAIN PROBLEMS OF TRAINING PIANO PERFORMERS IN CHINA AND WAYS TO SOLVE THEM**

Summary. The article is devoted to the topic, the relevance of which in modern Chinese piano art is of paramount importance. The material focuses on various aspects of the functioning of the training of piano performers. At the current stage of the active extensive development of Chinese pianism, it is characterized by a significant contrast in the level and degree of compliance with the challenges of the time. Based on a number of authoritative scientific sources, the author critically assesses the situation in the field of performing personnel training, emphasizing the need to move away from the conservative trend prevailing today in various aspects of the Chinese performing and pedagogical community, despite all its successes and achievements.

Keywords: pianism, repertoire, training system, modern piano literature, Chinese specificity.

### **История вопроса и его современное состояние.**

Китайское фортепианное образование фактически началось в тридцатые годы XX века. В 1927 году вслед за учреждением в Китае первого высшего музыкального учебного заведения – Шанхайской консерватории – иностранные пианисты, а также китайские, вернувшиеся на Родину после зарубежного обучения, начали готовить специалистов в сфере фортепианного исполнительства, и первые проблемы, связанные с методикой преподавания, возникли уже в этот период.

В 1930-1940-е годы иностранные преподаватели, включая российских, подготовили первое поколение китайских пианистов. Хотя сами педагоги были прекрасными

исполнителями, образование, которое некоторые из них дали китайским студентам, в ряде случаев нельзя было назвать современным<sup>1</sup>. Так, например, итальянский пианист и дирижер Марио Пачи, создатель и руководитель Шанхайского симфонического оркестра, на склоне лет занимался фортепианной педагогикой и подготовил немало китайских пианистов, включая Чжоу Гуанжэня, Фу Цуна, У Лэй, Чжу Гунъи и других. Фу Цун позднее вспоминал: «Этот преподаватель требовал, чтобы во время игры на инструменте на тыльной стороне руки лежала монетка, если монетка падала, он тут же бил по руке»<sup>2</sup>. Фортепианное обучение Марио Пачи было необыкновенно строгим, педагог делал акцент на тренировке самостоятельности пальцев и точности удара кончиками пальцев. После выпуска многие его ученики сами стали преподавателями, притом некоторые из них продолжили некритично применять методы своего учителя, что оказывало негативное влияние на китайскую фортепианную педагогику.

В результате к началу пятидесятых годов XX века стало заметным довольно консервативное состояние фортепианного исполнительства<sup>3</sup>, преобладание устаревших методов, кардинальная разница в подходе к формированию звука, техники, интерпретации. Обучение отличалось ограниченностью технической подготовки и подхода к музыкальному искусству. В учебных программах фигурировали в основном имена пяти композиторов, а именно: К. Черни, И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена и Ф. Листа<sup>4</sup>.

В 1950-е годы, период, когда советские специалисты играли ведущую роль в системе высшего фортепианного образования Китая, устаревшие подходы подверглись резкой критике. Отмечалось, что многие ученики, используя пальцы, неправильно прикасаются ими к клавиатуре, бьют по инструменту, не умеют исполнять кантилену. Игра с использованием веса руки, внимание к фактуре, развитие тембрового слуха, знание музыкальных форм, композиции, многих исполнительских приемов и другого были новыми для Китая того времени.

С восьмидесятых годов XX века, то есть после окончания «культурной революции» до настоящего времени, началось возрождение системы и далее поступательное развитие китайской фортепианной педагогики. Однако проблемы различного характера и масштаба сохраняются до настоящего времени.

Так, китайская фортепианная педагогика обращает недостаточное внимание на качество звучания и раскрытие содержания исполняемой музыки. Главное внимание уделяется отработке виртуозной техники<sup>5</sup>. Техническая сторона исполнения зачастую приобретает самодовлеющую роль, не подчиняется раскрытию содержания музыки. Из-за недостаточного понимания китайскими педагогами исторического фона и слабого знания европейской музыкальной культуры, преподавание не отличается комплексностью и высокой теоретической подготовкой, у музыкантов-исполнителей не формируется необходимое для исполнительства качество – художественное восприятие. Ввиду этого внимание сосредотачивается на технических аспектах, а то, что техника должна служить средством передачи музыкального содержания, забывается. Потеря же цели означает утрату главного направления обучения<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Хао Цзюньцзе. Основы преподавания игры на фортепиано. Харбин: Харбин Диту, 2009. 287с.

<sup>2</sup> Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин: Хуалэ, 1996. 181 с.

<sup>3</sup> Подчеркнем, речь идет о массовом обучении, лучшие китайские пианисты, разумеется, во все времена выходили за общепринятые рамки. Но то, что почти все они совершенствовались за рубежом, в иностранных вузах, как раз по-своему свидетельствует о неудовлетворенности создавшейся ситуацией.

<sup>4</sup> Чжао Фэн. Критика развития обучения, учреждение системы пролетарского музыкального образования – на основании выступления на итоговом собрании научных критиков в Центральной консерватории музыки // Народная музыка. – 1958. – №11. С.8.

<sup>5</sup> Хао Цзюньцзе. Основы преподавания игры на фортепиано. Указ. изд. С. 50.

<sup>6</sup> Там же.

Подобный подход исключает решение одной из главных задач формирования музыканта – раскрытие его индивидуальности.

Знания, полученные студентами, в большой степени ограничиваются уровнем их педагогов, преподаватели не приучают студентов мыслить самостоятельно, в связи с чем молодые люди оказываются не способными к самостоятельному анализу и полностью зависимы от мнения преподавателей. В процессе обучения наибольшее значение придается прямой передаче знаний и копированию, игнорируется развитие у студентов потребности в обращении к смежным видам искусства – живописи, литературе, поэзии, театру драматическому, хореографическому и другим. В результате не складывается представление о единстве мира художественной культуры, в котором фортепианное искусство является одним из её элементов. И, в конце концов, знания, предоставляемые только и исключительно преподавателями, оказываются ограниченными, и лишь подчеркивают слабые стороны подготовки китайских студентов<sup>7</sup>.

В процессе массового обучения часто игнорируются фундаментальные понятия и базовые теоретические знания, касающиеся фортепианного исполнительства. Студенты нередко обучаются «вслепую», некоторые фундаментальные понятия не отличаются точностью, в том числе трактовка методов игры, туше и стандартов звучания. Многие студенты не имеют точного представления об интенсивности и скорости исполнения, они полагают, что тот, кто быстрее передвигает пальцами и громче играет, тот и обладает самым высоким уровнем, и пренебрегают качеством звучания, гонятся за скоростью и интенсивностью, что является грубой ошибкой.

Вопросы метроритма — еще одна отстающая ипостась китайской педагогики. Кроме того, в процессе обучения запросто игнорируются такие актуальные вещи, как чтение нот, игра «с листа», разбор аппликатуры и способов исполнения<sup>8</sup>.

Еще одна проблема: упор на технику исполнения и игнорирование развития иных музыкально-исполнительских способностей. В результате некоторым студентам приходится на протяжении длительного времени до изнеможения штудировать одну и ту же пьесу, а к выпускному концерту готовиться в течение всего года. Даже талантливые студенты в процессе подготовки зачастую сталкиваются с этими трудностями. В Китае пока нет комплекса эффективных мер и специальных методов гарантированного развития исполнительских способностей.

В проводимых опросах студенты формулируют проблемы, с которыми сталкиваются в процессе обучения, следующим образом: «Почему я играю так долго, но так и не могу выучить все наизусть? Почему я играю так долго, а проблемы по-прежнему остаются?»<sup>9</sup>. Они не привыкли самостоятельно мыслить и самостоятельно работать: вот в чем, думается, самый фундаментальный из всех вопросов, стоящих перед китайским фортепианным образованием.

Притом отмеченные проблемы существуют не только в провинции, в небольших городах (что типично далеко не только для Китая). Лю Шикунь некогда сказал: «В Пекине методы преподавания некоторых учителей также вызывают вопросы»<sup>10</sup>. Преподаватель Центральной консерватории Ян Цзюнь отметил: «Даже выпускников нашей консерватории не обязательно можно отнести к отвечающим профессиональным требованиям. Чтобы стать по-настоящему выдающимся педагогом, необходимо потратить

<sup>7</sup> Там же. С. 25.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Ху Сяосюэ. Анализ недостаточного распространения основ фортепианного исполнительства и причины этого явления // Художественное образование. – 2017. – № 13. – С. 219-221.

<sup>10</sup> Ян Шуан. Разговор о местных различиях фортепианного обучения // Искусство фортепиано. – 2006. – С. 50.

на это многие годы, кроме того, быть преданным этому делу и горячо любить свою профессию»<sup>11</sup>.

#### **Проблема выбора учебного материала.**

Очевидно, в настоящее время уровень фортепианного исполнительства значительной части учащихся и студентов консерваторий недостаточен. Ситуация усугубляется подходом к репертуару: преобладает стремление как можно раньше исполнять большие и технически сложные произведения. Именно преодоление технической сложности становится мерилom оценки успеваемости учащегося. Некоторые ученики средних школ при консерваториях любят исполнять большие произведения и рано разучивают чуть ли не самые сложные в фортепианной литературе. Но поскольку их исполнительская база имеет множество пробелов, они сильно отстают в вопросах понимания музыки – эти недостатки и упущения вскрываются во время поступления в вуз.

Многие учителя ради исполнения больших и трудных пьес стремятся лишь к овладению мелкой и крупной техникой и недооценивают мелодическую выразительность. «Песни без слов» Феликса Мендельсона и «Лирические пьесы» Эдварда Грига рассматриваются как простые, не стоящие изучения пьесы. И постепенно у студентов обнажаются недостатки музыкально-исполнительской культуры, а именно неумение выявить интонационную выразительность музыки, неумение владеть педалью и т.д.

Существует еще одна негативная тенденция: не исполняя большие и сложные пьесы, нельзя получить высокие оценки на экзамене. Но здесь положение ничем не отличается от такового в большинстве мировых фортепианных школ.

#### **Проблема построения и регулирования системы репертуара консерваторий.**

Прежде всего, следует отметить, что из-за недостаточной определенности механизмов управления в некоторых консерваториях, а также отсталых подходов, нехватки средств и других причин в вузах отсутствует своевременно обновляемая и регулируемая система репертуара. Это приводит к тому, что часть репертуара неспособна отразить передовой уровень преподавания, донести результаты самых последних исследований, удовлетворить требованиям подготовки специалистов различных уровней, а также воплотить принцип системности и комплексности репертуара. Например, бакалавры, магистры и аспиранты используют одни и те же учебные пособия, поверхностно осваивая глубокую и серьезную литературу, и в то же время существует нехватка структурированных и четко связанных системных учебных материалов<sup>12</sup>.

Системное структурирование репертуара отстает от реформы образования. Министерство образования КНР требует укрепления сферы и углубления реформирования методов практического обучения, однако периодичность обновления репертуара не слишком частая, поэтому нет возможности удовлетворить требования практического обучения. Качество материалов, составляемых самими консерваториями, невысоко, поэтому они нередко не соответствуют стандартам учебной программы. Все это не способствует повышению профессиональных навыков студентов, формированию полноценного мастерства. Особенно существенна серьезная нехватка выдающихся фортепианных произведений в китайском стиле.

Несомненно, неравномерен уровень существующего репертуара. Некоторые педагоги, составляющие учебники, делают это ради присвоения академического звания, выполнения проектов и других личных интересов. Например, слегка изменив собственный курс лекций или же отредактировав ноты какого-либо малоизвестного произведения,

<sup>11</sup> Ян Цзюнь. Мое мнение о современном состоянии и потребностях китайского фортепианного образования // Молодой исполнитель. – 2006 – №12. С. 54.

<sup>12</sup> Лиу Ин. Анализ проблем построения и регулирования системы репертуаров музыкальных учебных заведений – на примере Китайской консерватории // Музыкальная жизнь. 2017, № 9. С. 37-38.

подают заявку на публикацию учебного пособия. Такие учебники составлены в несоответствии с принципом последовательности и планомерности, в них нет разъяснений и описаний главных пунктов, затруднений и ключевых моментов каждого сочинения. Однако такие пособия существуют и ими пользуются, невзирая на их профессиональную непригодность<sup>13</sup>.

Преобладает чересчур простая устаревшая форма нотной презентации репертуара. Учебные материалы, используемые в настоящее время, в основном представляют собой бумажные учебники. Тем не менее, вслед за развитием модернизированных учебных технологий пока еще не началось широкое применение мультимедийных устройств. Например, налицо нехватка учебных пособий, сочетающих текст, аудиофайлы, фотографии, анимацию, видео, интернет и т.п.

В полной мере не используются качественные образцы музыки иностранных авторов. Некоторые консерватории из-за проблем с финансами и авторскими правами, ложных идейных представлений и других причин, не применяют в полной мере высококачественный зарубежный репертуар. А без этого сегодня невозможно повысить профессиональный уровень и расширить кругозор студентов, как невозможно активно стимулировать углубление реформы образования<sup>14</sup>.

Довольно отсталыми остаются методы регулирования системы репертуара. Существует нехватка баз данных и программ для пользования ими, имеет место низкая эффективность поиска учебных пособий и слабый рабочий контроль. Такая ситуация никак не способствует повышению эффективности управления педагогическим и исполнительским процессом.

#### **Проблемы разработки современных учебных программ и преподавания учебных дисциплин.**

Большинство музыкальных институтов Китая не имеют достаточно четкой учебной программы по дисциплине «фортепианное исполнительство». Довольно расплывчато содержание аудиторного обучения. В настоящее время такие дисциплины, как история музыкальных инструментов и методика преподавания все еще не являются повсеместно обязательными. Кроме того, многие программы отличает недостаточная детальность и глубина содержания, формальный однообразный характер учебного курса, диспропорциональная структура знаний, нечеткость формулировки конечных целей и задач системы и промежуточных целей обучения<sup>15</sup>. Такая учебная программа не может стать главной основой для составления преподавателем педагогических пособий и организации образовательного процесса, в то же время ее трудно представить в качестве основного критерия для проверки качества аудиторного обучения и оценки качества работы студентов и педагогов.

За рубежом для подготовки пианистов-исполнителей введены некоторые вспомогательные профессиональные дисциплины, например, игра с листа, транспонирование, импровизация, характеристика приемов игры на рояле, уроки фортепианной литературы. В Китае еще не сложились условия для повсеместного введения столь многих важных предметов, а этот аспект также влияет на воспитание и подготовку пианистов.

#### **Проблема подхода к обучению.**

В целом китайское фортепианное образование все ещё находится под влиянием традиционных подходов. В первую очередь это авторитарное отношение преподавателя к

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Чжан Бэйли. Развитие исполнительской подготовки в консерваториях России и Китая. Чанчунь: Дилинь женьминь, 2006. 359 с.

учащимся, предполагающее их безоговорочное подчинение учителю, что является результатом непосредственного влияния китайской традиционной культуры и психологии на современное образование. Например, некоторые преподаватели проводят императивно односторонние уроки для студентов, вместо того, чтобы приучать молодых людей к диалогу в процессе изучения музыкальных произведений. Другие выстраивают программу курса исключительно в соответствии с собственными предпочтениями в музыке без учета индивидуальных особенностей подопечных и не пытаются адаптировать материалы и программу под конкретных студентов. Все это ведет к тому, что педагоги придают главное значение лишь процессу «преподавания» и игнорируют процесс «обучения» студентов. Такой подход формирует крайне неблагоприятные условия подготовки специалистов, в результате довольно трудно воспитать фортепианных исполнителей, обладающих креативностью и самостоятельностью<sup>16</sup>.

Китайская традиционная закрытая модель обучения, когда учитель и ученик находятся с глазу на глаз, мало общаясь с внешним миром, слишком однообразна, в результате её студенты оказываются то и дело психологически не готовыми к публичным выступлениям на сцене.

Разумеется, критические соображения отнюдь не отменяют достижений китайского пианизма. В сфере подготовки китайских фортепианных исполнителей продолжают непрерывные поиски. С одной стороны, идет освоение образовательных моделей различных иностранных школ, с другой стороны, хотя порой и проявляется безразличие к собственной культуре, лучшие специалисты-практики и ученые настойчиво работают над моделью обучения «с китайской спецификой».

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. — Пекин: Хуалэ, 1996. — 181 с.
2. Лиу Ин. Анализ проблем построения и регулирования системы репертуаров музыкальных учебных заведений – на примере Китайской консерватории // Музыкальная жизнь. – 2017. – № 9. — С. 37-40.
3. Хао Цзюньцзе. Основы преподавания игры на фортепиано. — Харбин: Харбин Диту, 2009. — 287с.
4. Ху Сяосюэ. Анализ недостаточного распространения основ фортепианного исполнительства и причины этого явления // Художественное образование. – 2017. – № 13. – С. 219-221.
5. Чжан Бэйли. Развитие исполнительской подготовки в консерваториях России и Китая. — Чанчунь: Дилинь женьминь, 2006. — 359 с.
6. Чжао Фэн. Критика развития обучения, учреждение системы пролетарского музыкального образования – на основании выступления на итоговом собрании научных критиков в Центральной консерватории музыки // Народная музыка. – 1958. — № 11. — С.8-10.
7. Чжоу Вэйминь. Многообразие фортепианного искусства. — Пекин: Жэньминь, 2011. — 392 с.
8. Ян Цзюнь. Мое мнение о современном состоянии и потребностях китайского фортепианного образования // Молодой исполнитель. – 2006 – №12. — С. 54–59.
9. Ян Шуан. Разговор о местных различиях фортепианного обучения // Искусство фортепиано. – 2006. – №11 — С. 50–57.

<sup>16</sup> Чжоу Вэйминь. Многообразие фортепианного искусства. Пекин: Жэньминь, 2011. 392 с.

## REFERENCES

1. Bjan' Mjen. Stanovlenie i razvitie kitajskoj fortepiannoju kul'tury. — Peking: Hualje, 1996. — 181 p.
2. Liu In. Analiz problem postroenija i regulirovanija sistemy repertuarov muzykal'nyh uchebnyh zavedenij – na primere Kitajskoj konservatorii // Muzykal'naja zhizn'. – 2017. – № 9.— Pp. 37-40.
3. Hao Czjun'cze. Osnovy prepodavanija igry na fortepiano. — Harbin: Harbin Ditu, 2009. — 287p.
4. Hu Sjaosjuje. Analiz nedostatochnogo rasprostranenija osnov fortepiannogo ispolnitel'stva i prichiny jetogo javlenija // Hudozhestvennoe obrazovanie. – 2017. –№ 13. – S. 219-221.
5. Chzhan Bjepli. Razvitie ispolnitel'skoju podgotovki v konservatorijah Rossii i Kitaja. – Chanchun': Dilin' zhen'min', 2006. – 359 p.
6. Chzhao Fjen. Kritika razvitija obuchenija, uchrezhdenie sistemy proletarskogo muzykal'nogo obrazovanija – na osnovanii vystuplenija na itogovom sobranii nauchnyh kritikov v Central'noj konservatorii muzyki // Narodnaja muzyka. – 1958. — № 11. — Pp.8-10.
7. Chzhou Vjejin'. Mnogoobrazie fortepiannogo iskusstva. — Peking: Zhjen'min', 2011. — 392 p.
8. Jan Czjun'. Moe mnenie o sovremennom sostojanii i potrebnoj potrebnostjah kitajskogo fortepiannogo obrazovanija // Molodoj ispolnitel'. – 2006 – №12. — Pp. 54–59.
9. an Shuan. Razgovor o mestnyh razlichijah fortepiannogo obuchenija // Iskusstvo fortepiano. – 2006. – №11 — Pp. 50–57.

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

**Калимуллина Разина Шайдулловна**

учитель

МБОУ «Лицей 149 с татарским языком обучения»

e-mail: rustiku@bk.ru

**Самигуллина Гульназ Габдулкаюмовна**

учитель

МБОУ «Лицей 149 с татарским языком обучения»

**Яковлева Елена Владимировна**

доктор педагогических наук, профессор

Нижнекамский химико-технологический институт (филиал)

ФГБОУ ВО «Казанский национальный исследовательский технологический университет»

**Галиев Рустем Мирзанурович**

кандидат педагогических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет»

**Kalimullina Razina Sh.**

teacher

Lyceum 149 with the Tatar language of instruction

**Samigullina Gulnaz G.**

teacher

Lyceum 149 with the Tatar language of instruction

**Yakovleva Elena V.**

doctor of pedagogical sciences, professor

Nizhnekamsk Institute of Chemical Technology (Branch)

of Kazan National Research Technological University

**Galiev Rustem M.**

candidate of pedagogical sciences, docent

Naberezhnye Chelny State Pedagogical University

## ГЕНДЕРНОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ ОБУЧЕНИЯ МАЛЬЧИКОВ И ДЕВОЧЕК В ИСТОРИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РАЗДЕЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ РОССИИ

Аннотация. Гендерная дифференциация в образовании имеет древние корни. С самого начала становления системы обучения в учебных заведениях дело было поставлено на гендерную основу. Первоначально образование получали лишь мальчики. Такое положение существовало вплоть до начала XX в. во всем мире. Девочки к школьному обучению присоединялись позже, чем мальчики. Уделом девочек было домашнее обучение. Целью настоящей статьи является раскрытие преимуществ и особенностей гендерного обучения не только в истории педагогической практики, но и в современной России.

Ключевые слова: раздельное обучение, гендерная дифференциация, школа, образование, мальчики, девочки, Россия.



## GENDER SEPARATION OF BOYS' AND GIRLS' EDUCATION IN THE HISTORY OF PEDAGOGICAL THOUGHT AND THE CURRENT STATE OF SEPARATE EDUCATION IN MODERN EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF RUSSIA

Annotation. Gender differentiation in education has very ancient roots. From the very beginning of the formation of the educational system in educational institutions, the case was put on a gender basis. Initially, only boys received education strictly. This situation existed up to the beginning of the twentieth century all over the world. Girls joined school quite later than boys. The lot of girls was home schooling. The purpose of this article is to reveal the continuity and peculiarities of gender education not only in the history of pedagogical practice, but also in modern Russia.

Keywords: separate education, gender differentiation, school, education, boys, girls, Russia.

**Введение.** Гендерная проблема интересует многие отрасли науки. Ей посвящены целые теории [1]. Она изучается во многих аспектах, например, в психологическом [3], педагогическом и т.д. Ряд своих исследований мы также посвятили проблемам гендерного обучения в современной школе [4; 5] и повышению гендерной компетентности преподавателя вуза [6]. Несмотря на многовековую историю, вопрос раздельного обучения мальчиков и девочек в нашей стране не вызывал особого интереса, а, наоборот, рассматривался как возвращение к прошлому, дискриминация по половому признаку.

Со времен Древней Греции обучение мальчиков и девочек велось исключительно раздельно. В России же с давних времен мальчики и девочки обучались также раздельно. Их делили по половому признаку, учитывая социальное положение их родителей в обществе. Существовал тезис о том, как мальчики не могут стать цветом нации и эталоном в обществе, точно так же девочки не смогут стать солдатами, управлять государством, занимать министерский портфель. В Руси издавна велось раздельное обучение мальчиков и девочек в дворянских лицеях, пансионах и военных училищах.

### **Обсуждение.**

Истоки народной педагогики также ведут к древности. Народная педагогика представляет собой хорошо организованную систему образования и воспитания. Религия как часть народной педагогики поднимает ее на еще более высокую ступень. Особое внимание заслуживает наличие у татарского народа широко распространенные, имеющие определенный порядок школы и медресе. Именно там жил и процветал принцип раздельного обучения мальчиков и девочек. Фундамент этого явления – опора представителей разного пола на народные традиции, их место и роль в обществе. Система образования предусматривала принцип подготовки юношей и девушек к взрослой жизни. Даже те ученые и просветители, которые внесли определенный вклад в обучение женского пола, что имеет свои особенности в обучении и воспитательном процессе, не рассматривали вопрос объединения групп мальчиков и девочек.

Несомненно, большую роль в становлении и развитии народной педагогики сыграл религиозный фактор. Тем не менее это не говорит о том, что мужчина превосходит женщину, что он является хозяином и повелителем, потому что истинная религия не дает на это согласие. Этот принцип построен на прочной научной основе, и это то, что мы стараемся раскрыть. Используя неисчерпаемый воспитательный потенциал религии и народной педагогики, школа, не останавливаясь ни перед какими препятствиями и преследованиями, воспитала настоящих юношей и девушек своего народа и приложила немало усилий для сохранения и передачи будущим поколениям своей культуры, языка и

религии.

Начало XX в. в России ознаменован ростом сторонников объединения учащихся мальчиков и девочек в один класс. Молодое Советское государство считало дискриминацией женщины при раздельном обучении, поэтому такая система после революции была отменена. Никто не хотел замечать физиологические, умственные, половые особенности в развитии мальчиков и девочек, поэтому преподавание и воспитание занимало какое-то усредненное положение.

В 1943 г. в СССР в связи с вводом гендерного обучения вновь организовались школы раздельного воспитания мальчиков и девочек, такое обучение было характерно для больших городов. Возврат к старому в гендерной дифференциации обучения был связан с необходимостью усиленной военной подготовки мужского населения. Совместное обучение не отвечало природной физиологической специфике полов. Гендерное обучение по половому признаку длилось в течение десяти лет до конца 1954 учебного года. Однако следует отметить, что разделение на школы мальчиков и девочек происходило исключительно механически, реальным особенностям полов уделялось мало внимания. Хотя такие функции для правильной организации обучения необходимы. Все внимание было уделено потребностям детей в общении и получении общего образования.

Начиная с 90-х гг., принцип раздельного обучения вновь появился в школьном образовании. Учебные заведения этого типа имеются в Москве, С.-Петербурге, Нижнем Новгороде, Туле, Ставрополе, Красноярске, Уфе и других городах страны. Только в Казани сегодня успешно функционируют татарская женская гимназия, татарский лицей для мальчиков, гимназия № 6, два мужских татарско-турецких лицеев, татарско-турецкий лицей для девочек.

По каким причинам этот принцип так развит, чем он привлекает учителей, психологов, физиологов, социологов, родителей в нашей стране и за рубежом? Почему лучшие иностранные школы именно те, которые предназначены для раздельного обучения? Почему этот принцип веками не вызывал сомнения в человеческом сознании?

Дело в том, что раздельное обучение имеет прочную научную основу. Об этом мы можем утвердить, основываясь на данных исследований психологии и физиологии. Для того чтобы процесс обучения был эффективным в учебном процессе, необходимо учитывать следующие психологические факторы: различие типов и уровней интеллектуального развития; разное время формирования навыков; разницу в методах сбора информации и решения задач; специфику математического мышления; разное отношение учителей к мальчикам и девочкам. Также учителя должны учитывать физиологические особенности учащихся девочек и мальчиков: полярность мозга, т.е. противоположное влияние работы полушарий мозга; наличие различий полушарий друг с другом. Также раздельное обучение необходимо и для социализации, поскольку роль представителей разных полов в обществе различна и требует разной подготовки.

Раздельное обучение подходит не всем, но для большинства мальчиков и девочек это лучший способ сосредоточиться на получении образования. Основываясь на данных научных исследований, были определены основные педагогические причины раздельного обучения. Говоря о девочках, они быстро и легко усваивают информацию, но не очень хорошо связывают ее с предыдущей информацией; уделяют большое внимание эмоциональному материалу; им легко поддаются задачи одного типа по выполнению аналогичных работ; требуется повторное объяснение для основательного изучения материала; наглядность способствует быстрому запоминанию; им нужна систематически и порционно передаваемая информация; определенный темп предоставления материала, они эмоционально нуждаются в оценке выполненной работе.

Специфика преподавания в мужском классе заключается в том, что при

правильном применении методики преподавания они отлично запоминают сведения по истории, события, литературные произведения, тяжелый ход сюжета, требующего логического мышления; у них развито аналитическое мышление; невнимательны к правильной интонации говорения; развито быстрое мышление за короткий промежуток времени; им легко поддаются решения новых проблем и задач; заниженную активность проявляют в ответах при повторении вопросов; мальчики более любознательны.

Раздельное обучение в зависимости от особенностей мальчиков и девочек может быть одним из условий успеха учебного процесса. При обучении по одинаковым программам, соответствующим принципу естественности, возникают различные методические подходы. Многие ученые считают, что раздельное обучение и воспитание в период полового созревания (7–11 классы) положительно сказывается на развитии детей. Опираясь на многолетний опыт татарстанских школ подобного типа, можно заметить, что при правильной организации педагогического процесса в однополном коллективе мальчики становятся дружелюбнее, аккуратнее, а драки и тому подобные явления встречаются и в других школах. Также, по мнению ученых, на поведение мальчиков негативно влияет авторитетная и в то же время мягкая среда, подобная женской, что следует учитывать при общении с противоположным полом.

В развитых странах педагоги отмечают раннее половое влечение отсутствием воспитательных норм. Выход из сложившейся ситуации многие видят именно в раздельном обучении. С началом демократизации нашего общества появляется возможность открытия учебных заведений различных типов, в том числе использующих принцип раздельного обучения и воспитания по половому признаку. Прошло уже более десяти лет, как педагоги республики смогли вернуться к идее татарского просвещения. Как сегодня работают школы такого типа, в каких условиях они живут? Накоплен ли достаточный опыт, появилась ли возможность сделать выводы?

В 1990 г. в Приволжском районе Казани открылась гимназия № 6 с углубленным изучением английского языка. Эксперимент начался с разделения классов по гендерной дифференциации на классы девочек и мальчиков. В каждой параллели оставлено по одному или два смежных контрольных класса. Дети с первого по одиннадцатый класс проходят раздельное обучение. Воспитательный процесс для девочек и мальчиков проводится вместе на одной площадке, где они посещают экскурсии, творческие вечера, общешкольные мероприятия, факультативные занятия, туристические походы.

На базе гимназии была организована экспериментальная площадка Казанского государственного педагогического университета. Для работы в гимназии было приглашено максимальное количество учителей мужского пола (15). В отдельных учебных классах разработаны определенные методы и приемы обучения. Родители были проинформированы о раздельном обучении мальчиков и девочек. Систематически проверяется эффективность раздельного обучения. В ходе этого эксперимента проводится обмен опытом и мнениями с научными центрами и школами аналогичного типа в России и за рубежом. На данный момент эксперимент еще не завершен, но уже во многом себя оправдывает.

Педагоги отмечают, что в раздельных учебных классах оценка три в два раза меньше, и этот вид обучения способствует возникновению доверительного отношения во время урока с учителем и одноклассниками, избавлению от комплексов. Несмотря на то, что развитие мальчиков отстает от развития девочек, но иногда мальчики могут даже опережать девочек в учебе, поэтому учителя могут достичь одинаковых результатов обучения в раздельных классах.

Традиции гендерного обучения в татарских дореволюционных школ и медресе в последние сорок лет, практически, вернулись. В городе Казань среди учащихся и их

родителей большой популярностью пользуется татарская женская гимназия. Организация подобного типа образовательного заведения требует решения непростой методологической задачи. Концепция гимназии была направлена на всестороннее саморазвитие девочек. Главное отличие гимназии от других школ является в том, что позволяет девочкам стать образцом, примером в личностном росте. Наш опыт работы в гимназии и лицее с гендерно-раздельным обучением, а также в смешанных классах показал, что отдать предпочтение лишь одному типу не является целесообразным. Практикующие учителя поддерживают и этот и тот тип обучения. При раздельном обучении, естественно, создается больше условий для плодотворной учебы, где отсутствуют чуждые элементы, отвлекающие детей от учебного процесса.

Имеются и свои трудности, из-за чего объяснение нового материала требует поиска доступных методов объяснения, адаптирующих девочек на изучаемом материале. По признаниям девочек, при отсутствии мальчиков они больше уделяют внимание на изучаемый материал, при ответах не испытывают комплексы, что могут оставить у мальчиков плохое впечатление.

Однако не все проблемы в процессе обучения и воспитания успешно решены. Иллюзия о взаимовлиянии мальчиков и девочек в процессе обучения, взаимопонимании и совместной работе, подготовке к совместной семейной жизни, избегание дискриминации, создании равных условий для успешного обучения и воспитания быстро улетучивается. Преподаватели, работающие в школах гендерного обучения, имеют другое мнение. При раздельном обучении и мальчики и девочки имеют свои преимущества. Девочки не находятся во второстепенной роли, находятся в психологически комфортных условиях, отвечают и задают вопросы без комплексов, не стесняются при решении задач и допущении ошибок, есть возможность проявлять интеллектуальное лидерство и активность. Администрация гимназии уверена, что подобная система обучения, основанная на принципе гуманности и ориентированная на всестороннее саморазвитие девочек, учитывающая их особенности, способна сделать их развитие более эффективным.

Чем объяснить появление мужских гимназий? По статистике в обычных смешанных школах девочки учатся лучше, чем мальчики. Они также легко осваивают новые навыки. Однако, помня о мальчиках, учителя вынуждены сдерживать активность девочек. У мальчиков возникают различные комплексы, они стараются проявить себя неординарно дерзкими поступками и драками. Конечно, такое поведение не свидетельствует о каких-то недостатках. Просто по существу мальчики и девочки имеют врожденные индивидуальные способности, которые выявляются в различное время. Когда достигает этот момент, будущие мужчины не только настигают, но и обгоняют сверстниц в инициативности, предприимчивости, познании окружающей среды, что доказано физиологией, медициной, социологией, психологией.

Мужчина и женщина представляют собой два разных мира, два разных типа нервной системы. Во многих случаях при совместном обучении мальчики поддаются влиянию противоположного пола, что приводит к угнетению и неуверенности в своих поступках. Переходный период от двенадцати до пятнадцати лет психологи назвали временем самосознания, соперничества между полами, т.к. многие дети оказываются замкнутыми, стесняются совершать ошибки, боясь оказаться в смешной ситуации перед товарищами. В этом возрасте детей больше тянет к своим сверстникам – представителям того же пола, поэтому в таких условиях проще выбрать стратегию обучения по отношению только к одному полу.

Раздельное обучение помогает мальчикам избежать стрессов, возникающих в подростковом возрасте, сосредоточиться на получении знаний и максимально

использовать свои способности и возможности. Также, по мнению учителей, мальчики и девочки на уроке часто отвлекаются друг на друга, поэтому большая часть времени уходит на привлечение внимания понравившегося человека. Если бы в классе были только мальчики, то все внимание было бы сосредоточено только на получение знаний.

С открытием «железного занавеса» Россия не осталась в стороне от международной интеграции в образовании. Начиная с 90-х гг. начали развиваться связи с одной из развитых стран тюркского мира – Турцией в экономической и культурной сферах. Благодаря связям в сфере образования, в Казани открылись три татаро-турецких лицеев (два мужских и один женский), куда осуществлялся набор талантливых детей в седьмой класс. В них большое внимание уделяется переходному возрасту подростков, т.к. именно в это время в возрасте 12-13 лет наблюдается большая разница между подростками. Дети проживают в интернате и в течение 24 часов находятся под постоянным наблюдением учителей и воспитателей. Для них устанавливается определенный строгий режим и распорядок дня. Больше внимания обращается на учебный процесс и самоподготовку, а также дополнительно готовятся к международным олимпиадам по различным предметам, тогда как ровесники рядовых школ проводят это время бесцельно. Не обходится и без внеклассных мероприятий, которые ребята проводят вместе. Так, регулярно проводятся КВНы, концерты, научные конференции и другие мероприятия. По половому признаку отбираются не только ученики, но и учителя. Например, в мужских лицеях большинство преподавателей мужчины, а в женских – женщины. Такая постановка вопроса имеет решающее значение для эффективного обучения и воспитания.

Увидеть положительные результаты несложно: большинство призеров районных, городских и республиканских олимпиад – учащиеся татаро-турецких лицеев. Они часто побеждают во всероссийских и зарубежных олимпиадах. В ряде лет учащиеся турецких лицеев успешно поступают на различные факультеты вузов России и зарубежных стран. Многие родители поощряют раздельное обучение, учитывая, что их дети получают образование и воспитываются в комфортных условиях.

**Заключение.** Таким образом, раздельное обучение по половому признаку – научно доказанная альтернатива, имеющая многовековую историю в нашей стране и за рубежом, дающая положительные результаты, в частности повышение успеваемости в процессе обучения и высокий интеллектуальный и личностный уровень учащихся в период полового созревания.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Антология гендерной теории. Минск: Пропилеи, 2000. 384 с.
2. Афанасьев В.В., Ковалев Г.Н., Лыкова Т.А. Образовательная среда начальной школы: организация и содержание, источники и факторы развития // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 3. С. 128-143.
3. Берн Ш. Гендерная психология. СПб., 2001. 320 с.
4. Маликов Р.Ш., Шеймарданов Ш.Ф. Особенности организации воспитания при гендерно обусловленной дифференциации образования // Воспитание будущего учителя в процессе профессиональной подготовки: Сборник научных трудов и материалов Всероссийской научно-практической конференции «Воспитательный потенциал учебных дисциплин общепрофессионального цикла в формировании личности будущего учителя» (Казань, 24-25 октября 2003 г.). Казань: КГПУ, 2003. С. 312-314.
5. Маликов Р.Ш., Шаймарданов Ш.Ф. Раздельное обучение мальчиков и девочек // Магариф, 2004. № 9. С.56–58.

6. Маликов Р.Ш., Шеймарданов Ш.Ф. Гендерная компетентность преподавателя вуза // Формирование профессионализма преподавателя высшей школы: Сборник научных трудов и материалов межвузовской научно-практической конференции (Набережные Челны, 30 октября 2003 г.). Набережные Челны, 2003. С. 19–22.
7. Калимуллина О.А. Этнокультурные технологии воспитания студенческой молодежи в современном социокультурном пространстве // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 1. С. 34-35.
8. Низамутдинова С.М. Творческие концепции высшего образования в цифровом пространстве современной педагогики // Перспективы развития современной культурно-образовательной среды столичного мегаполиса. Материалы научно-практической конференции института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. М., 2018. С. 171-177.
9. Потапов Д.А. История образования и педагогической мысли. Учебно-методическое пособие. – М., 2019.
10. Резаков Р.Г. Проблемы формирования интеллектуальной элиты в системе непрерывного образования // Педагогический научный журнал. 2021. № 4. С. 30-39.

## **REFERENCES**

1. Anthology of gender theory. Minsk: Propylaea, 2000. 384 p.
2. Afanas'ev V.V., Kovalev G.N., Lykova T.A. Obrazovatel'naya sreda nachal'noi shkoly: organizatsiya i sodержание, istochniki i faktory razvitiya // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2022. T. 5. № 3. Pp. 128-143.
3. Bern S. Gender psychology. St. Petersburg, 2001. 320 p.
4. Malikov R.S., Sheimardanov S.F. Features of the organization of education with gender-based differentiation of education // Education of the future teacher in the process of professional training: Collection of scientific papers and materials of the All-Russian scientific and practical conference "Educational potential of academic disciplines of the general professional cycle in the formation of the personality of the future teacher" (Kazan, October 24-25, 2003). Kazan: KSPU, 2003. Pp. 312-314.
5. Malikov R.Sh., Shaimardanov Sh.F. Separate education of boys and girls // Magarif, 2004. No. 9. Pp.56-58.
6. Malikov R.Sh., Sheimardanov Sh.F. Gender competence of a university teacher // Formation of professionalism of a higher school teacher: Collection of scientific papers and materials of the interuniversity scientific and practical conference (Naberezhnye Chelny, October 30, 2003). Naberezhnye Chelny, 2003. Pp. 19-22.
7. Kalimullina O.A. Etnokul'turnye tekhnologii vospitaniya studencheskoi molodezhi v sovremennom sotsiokul'turnom prostranstve // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2010. № 1. Pp. 34-35.
8. Nizamutdinova S.M. Tvorcheskie kontseptsii vysshego obrazovaniya v tsifrovom prostranstve sovremennoi pedagogiki // Perspektivy razvitiya sovremennoi kul'turno-obrazovatel'noi sredy stolichnogo megapolisa. Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii instituta kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. M., 2018. Pp. 171-177.
9. Potapov D.A. Istoriya obrazovaniya i pedagogicheskoi mysli. Uchebno-metodicheskoe posobie. – M., 2019.
10. Rezakov R.G. Problemy formirovaniya intellektual'noi elity v sisteme nepreryvnogo obrazovaniya // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. 2021. № 4. Pp. 30-39.

**Кэ Мэйли**

аспирант факультета искусств  
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова»  
e-mail: 18070366209@163.com

**Ke Meili**

postgraduate student of the Faculty of Arts  
at Moscow State University them. M. V. Lomonosov

## **ПОИСК НОВЫХ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: ОПЫТЫ И.А. ВЫШНЕГРАДСКОГО**

Аннотация. Статья посвящена деятельности известного композитора, теоретика и философа музыки Ивана Александровича Вышнеградского. Рассмотрены опыты композитора в области обновления средств музыкального языка и их обоснование в научных трудах автора. Основное внимание уделяется расширению звукового поля за счет внедрения микрохроматики – рода интервальной системы с соотношением звуков меньше полутона. В деятельности Вышнеградского это сопряжено с применением додекафонии как принципа организации нового звукового материала.

Ключевые слова: обновление средств музыкального языка, микрохроматика, звуковой континуум, четвертитоновая система, циклическая гармония, И.А. Вышнеградский.

## **SEARCHING FOR NEW MUSICAL EXPRESSION MEANS: I.A. VISHEGRADSKY'S EXPERIENCE**

Abstract. The article is devoted to musical works of famous composer, theorist and philosopher of music Ivan Alexandrovich Vishegradsky. The author examined the composer's experiments in the renewal of the means of musical language and their consolidation in academic papers. The main attention in the article is focused on expanding the sound field by introducing microchromatics - a kind of interval system with a sound ratio of less than a semitone. In Vyshnegradsky's musical works it is connected to using dodecaphony as a principle for organising new sound material.

Keywords: renewal of the means of musical language, microchromatics, quarter tone system, cyclic harmony, I. A. Vyshnegradsky.

Начало XX века стал временем существенных перемен в области музыкального искусства. Это привело к трансформации всех основных сторон композиторского творчества: от обращения к новым или, напротив, давно ушедшим стилистическим направлениям, до изобретения новых принципов и способов организации музыкальной ткани.

Система тональной гармонии, которая властвовала в западной музыке на протяжении сотен лет, постепенно утратила своё лидирующее значение. Это было зафиксировано, в частности, в фундаментальном труде музыковеда Курта Эрнста (Австрия, Швейцария) «Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера» (1920 г.).

Существенное обновление средств музыкальной выразительности, сопряжённое с изменением способов организации звукового материала потребовало теоретического осмысления и объяснения. Большую роль в этом сыграла не только деятельность учёных,

но и теоретические труды самих композиторов. Начавшись в эпоху музыкального романтизма (Роберт Шуман), параллельная творческая и научно-просветительская деятельность с новой силой продолжилась в первой половине XX столетия. Таковыми явились, к примеру, труды Арнольда Шенберга («Учение о гармонии», «Основы музыкальной композиции»), ставшие на долгое время настольными книгами творцов музыки. В них впервые нашли своё обоснование новые принципы организации музыкальной ткани, названные «техникой серийного письма», «додекафонией». Иное направление художественного поиска зафиксировано в работах русско-французского композитора Ивана Вышнеградского, в частности, в его труде «Руководство по четвертитоновой гармонии».

С начала XX века, наряду с такими новыми средствами музыкальной выразительности как серийное письмо, додекафония, сонористика, внимание композиторов всё чаще обращалось не только к организации музыки, но и к расширению её звукового состава. Речь идёт, в частности, о микрохроматике. Само явление микрохроматики не было новым. Её элементы обнаруживаются в национальных культурах разных времен и народов: в древнегреческой музыке (*enar-tonicum*, что считается «звуками меньше полутона»), в восточной музыке, не исключая арабской музыки и даже в русской народной музыки, где есть также понятие «нейтральная» терция.

Осознанно и последовательно применённая в музыке XX века микрохроматика – представляет собой вид музыкальной системы, согласно Ю. Н. Холопову, которая предполагает расстояние менее полутона между соседними ступенями. Соответственно можно утверждать, что эта система, содержит ряд микроинтервалов – трететон, четвертитон, шестинатон, двенадцатитон и их производные интервалы [6, с. 134]. Начиная с 1920-х годов, мексиканский композитор Хулиан Каррильо (1875-1965 г), американский композитор Чарльз Айвз (1874-1954 г), чешский композитор Алоис Хаба (1893–1973 г), российско - американский композитор А.В. Лурье (1892–1966г) предпринимали усилия к объединению средств микрохроматики (в основном четвертитонной) в качестве звукового материала – с додекафонией (принципом его организации). Систематически одним из первых композиторов микрохроматику внедрял И. А. Вышнеградский (1893–1979 г). Он изложил концепцию тональной системы четвертитона и обосновал гармонию четвертитоновой микрохроматической системы в своём труде «Руководство по четвертитоновой гармонии» (1932 г).

Микрохроматика, представленная в творчестве Вышнеградского представляет собой некий стержень, который объединяет его композиторскую практику и эстетико-теоретические воззрения. В труде «Руководство по четвертитоновой гармонии» и в других теоретических работах автора часто используется термин «континуум». Композитор пытается понять микрохроматику с точки зрения звуковысотной системы и уже познаёт возможность её существования в рамках известных форм.

Идея «континуума» Вышнеградского стала одним из проявлений сближения музыки и философии – одной из ярких примет творчества первой половины XX века [5, с. 86].

В 1916 году в первом зрелом произведении «День Бытия». Этот термин заимствован композитором из индусской философии. По духу это произведение было подвержено влиянию идеи «Мистерии» Скрябина, что проявляется в стилистике и лексике текстов и в музыкальном языке, например, в заключительной части, оканчивающейся 12-звучным хроматическим кластером, рассредоточенным по пяти октавам. «День Бытия» подвергся двойной переработке, вследствие этого в своей финальной версии он включал в себя две большие части, которые рассказывают об истории личного и сверхличного сознания. Как и Скрябин, И.А. Вышнеградский каким-то образом переживает и чувствует, что его «внутренний слух» составляет самую интимную и глубокую сущность творческого



вдохновения. «День Бытия» сам И.А. Вышнеградский классифицировал как произведение, созданное в драматическом и поэтическом стиле, повествование о том, как развивалось и эволюционировало сознание человека в мире. Начало которого было положено простейшими формами и до концепций самого высокого уровня – вселенского сознания до категории наивысшего порядка — космического сознания. [3, с.76].

В 1918 году вышла первая официальная работа по использованию четвертитона «Четыре фрагмента» (op.5) для фортепиано. Произведение имело две версии (полутоновый и четвертитоновый), которые проявили момент перехода от одной системы к другой. Первый «Фрагмент» полутоновой версии, написан полутонами, гаммами вверх от общего звука до натуральных мажорных, а вниз по фригийскому минорному звукоряду. Именно нейтральная форма может быть приспособлена к новым «четвертитоновым»<sup>1</sup> условиям. Кроме того, отражена важная идея композитора — «четырёхугольность», например в первом и четвертом тактах (пример 1.) - по диагонали формируется квадрат.

Пример 1.

И.А. Вышнеградский. Начало Первого из «Четырёх фрагментов» (op.5)

Идея четырехугольной формы показывает страсть композитора к живописи и пытается воплотить ее в своей музыке с помощью техники рисунка и с помощью параметров музыкального языка, надеясь установить соответствие между звуком и цветом в графике нотного текста.

Второй «Фрагмент» (вместе 8 тактов) наполнен уменьшенными гармониями. В третьем «Фрагменте» (вместе 13 тактов), композитор максимально убирает взаимное влияние между звуками и смягчая их ладогармоническую взаимосвязь, а в четвертом «Фрагменте» (вместе 19 тактов) расширяет и объединяет в себе практически все приёмы в цикле. Во всех четырех «Фрагментах» формы постепенно увеличивались, образуя пирамидальную форму [4,с.74].

Четвертитоновый версии «Четыре фрагмента» op. 5, И. Вышнеградский связывал новую систему. В основу новой системы предлагалось положить микрохроматический звукоряд, разделенный на микроинтервалы, произведения должны были воспроизводиться на двух роялях, настроенных по отношению друг к другу с разницей в четвертитон, тем самым расширив звуковое пространство и создав бесконечную плотность. «Четыре фрагмента» четвертитоновой версии является «ключевым, таинственным произведением», открывшим путь И.А. Вышнеградского к микрохроматике, раскрывающим бесконечные

возможности.

Развивая свою систему, в 1930 году Вышнеградский предложил идею «циклической гармонии». Теоретические положения находили подкрепление в творчестве. В 1932 году композитор написал четвертитоновую фортепианную миниатюру «Прелюдия и fuga» (op.21) в новой системе (в циклической гармонии), в 1934 году – сочинил цикл фортепианных миниатюр «24 прелюдии для двух фортепиано, настроенных в  $\frac{1}{4}$ -тона» с подзаголовком «в шкале 13-звучной диаонизированной хроматики» op.22 (1934).

По словам И. Вышнеградского это произведение основывается на асимметричной шкале из 13 звуков, которая является точной копией классической шкалы из 7 звуков, получившей название диатонической [1, с.80].

Композитор в чем-то откликнулся также на традицию Баха, Шопена, и Скрябина в циклах прелюдий. Характер традиционности прелюдии И. Вышнеградского выражается: в прелюдиях применении простых двухчастных и трёхчастных форм; строфических; контрастном принципе темпового, фактурного сопоставления отдельных миниатюр (прелюдий) в цикле; расположении пьес в цикле, согласно принципу контраста — образного, фактурного, темпового; новая система «циклической гармонии», не отклоняется полностью от традиционной системы гармонии, она имеет целостную систему музыкального мышления - упорядоченную, внутренне непротиворечивую и столь же полную, как и традиционная тональная гармония.

Вместе с тем эта традиционность структуры сочетается с новаторскими чертами звукового содержания, реализованного, как Г.В Григорьева отмечает «в малоквинтовых интервальных созвучиях, а также сонорной гармонии, которые позволяют создавать призрачно мерцающий фон органично перетекающий из одной партии в другую четвертитоновыми мелодическими линиями» [1,с.80]. Как было замечено, прелюдии И. Вышнеградского имеют явные традиционные черты, идущие от композиторов романтиков, в частности, Ф. Шопена. При этом традиционность подхода к жанру сопряжена с новаторским звуковым содержанием, средством выражения чего в творчестве И.А. Вышнеградского, например, явились большеквартовые/малоквинтовые интервальные созвучия (за счёт четвертитоновых изменений) и сонорность гармонии.

В дальнейшем принципы циклической (неоктавной) гармонии нашли отражение в фортепианных миниатюрах 1950-х годов как некое «расщепление» атональности и тональности («Этюд на тему магического квадрата» op. 40). О. Мессиаен под впечатлением знакомства с произведением (op. 40) , в своем письме к композитору написал: «Изначально это представляло собой исключительную идею, которая заключалась в воплощении магического квадрата в музыке. Я очень хорошо понимаю и знаю то, о чём вы ведете речь (Sator Arepo Tenet Opera Rotas ) <... ...> Ваша музыка в абсолютном совершенстве представляет и неоктавные интервалы и магический квадрат. Наглядной и чувственной является неумолимая организация, опровергнуть которую невозможно [2, с. 278].

Опыты были продолжены в новой области. В 1943 году И. Вышнеградский предложил идею «цветового ультрахроматизма», для своей «цветовой нотации» композитор разработал «цветовую шкалу» из шести основных тонов: красный ( $\frac{1}{2}$  тона) , оранжевый ( $\frac{1}{12}$  тона), жёлтый ( $\frac{1}{6}$  тона), зелёный ( $\frac{1}{4}$  тона), синий ( $\frac{1}{3}$  тона), фиолетовый ( $\frac{5}{12}$  тона). Композитор составил цветовую шкалу, повёл себя как музыкант в мире форм и красок, о мысли цветовой шкалы. Препятствием к осуществлению новаторских планов композитора стало отсутствие соответствующего им инструментария. Сложное устройство инструмента требовало, по мнению И. Вышнеградского, дополнительных средств, к которым он относил отображение цветовой гаммы. Кроме того, технические возможности современного рояля (пианино) исключают исполнение четвертитоновой музыки. В дальнейшем, в парижский период жизни И.

Вышнеградский «реализовал идею трех клавиатур различающихся между собой в настройке по отношению к нижней клавиатуре в 1/3 (средняя) и 2/3 тона (верхняя) [1, с. 77].

Обобщая сказанное, заметим: среди нововведений И. Вышнеградского важна, в частности, авторская концепция асимметричной шкалы из 13 звуков, которая представляет собой точный аналог традиционной шкалы из 7 звуков диатоники и состоит из двух гептахордов, что станет предпосылкой поисков музыкального авангардизма 60-ых –80-ых годов XX века.

Концептуальные установки И. Вышнеградского зафиксированы в его теоретических трудах «Руководство по четвертитоновой гармонии» и «Закон всезвучия», позиционировавшие инновационные формы организации материала – квартовую гармонию, диатонизированную хроматику и циклическую гармонию; провозглашавших консонантность секунд, септим и диссонантность терций и секст.

Наконец, в российском авангарде известен опыт И. Вышнеградского, работавшего над созданием четвертитонного фортепиано с хроматической четырехърусной клавиатурой в 1/12 тона. Проект остался незавершённым, но сам факт стремления к преобразованию, совершенствованию инструмента свидетельствует о поисках обогащения исполнительских возможностей фортепиано.

Ввиду этого, несмотря на трудности практического освоения, теория Вышнеградского внесла важный вклад в развитие техники композиции XX века и оказала огромное влияние на композиторов «музыкального авангарда» нового поколения.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : Учебное пособие / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440с.
2. Вышнеградский И.А., Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания //Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / сост. и ред. А.Л.Бретаницкая, публ. Е.Г.Польдяева. М.: Издательский дом «Композитор», 2001. 320с.
3. Вышнеградский И.А. Ультрахроматизм и пространство без октавиантов // Музыкальное обозрение. № 290-291. Париж. 1972. С. 76.
4. Гостева А.М., Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 , Москва, 2016. - 290 с.
5. Гуренко Н.А., Микроматика И. Вышнеградского: история, теория, практика освоения, дис.... кандидата искусствоведения: 17.00.02, Екатеринбург, 2010. 176 с.
6. Дьячкова Л.С., Гармония в музыке XX века, 2003, РАМ имени Гнесиных.Версия перевода китайского. Пекин: издательство высшего образования, 2017 . 312 с.

## **REFERENCES**

1. Vysotskaya M. S., Grigorieva G. V. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu [Music of XX century: from avant-garde to postmodern]. Moscow: “Moscow Conservatory” Scientific-Publishing Center, 2011. 440 p.
2. Vyshnegradsky I.A. Piramida zhizni: Dnevnik, stat'i, pis'ma, vospominaniya // Russkoye muzykal'noye zarubezh'ye v materialakh i dokumentakh [Pyramid of Life: diary, articles, letters, memories. Russian Music Abroad in Materials and Documents] Vol. 2. Moscow: Izdatel'skiy dom “Kompozitor”, 2001. 320 p.

3. Vyshnegradsky I.A. Ul'trakhromatizm i prostranstvo bez oktavianov. Muzykal'noye obozreniye [Ultrachromatism and Space without Octavians. Musical Review]. No. 290-291. Paris, 1972. 76 p.
4. Gosteva A.M. Russkiy avangard nachala XX veka: nekotoryye muzykal'no-esteticheskiye tendentsii i printsipy [Russian avant-garde at the beginning of the 20th century: some musical and aesthetic trends and principles]. Candidate of art history dissertation. 17.00.02. Moscow, 2016. 290 p.
5. Gurenko N.A. Mikromatika I. Vyshnegradskogo: istoriya, teoriya, praktika osvoyeniya [Vyshnegradsky's Micromatics: History, Theory, Practice]. Candidate of art history dissertation. 17.00.02. Ekaterinburg, 2010. 176 p.
6. Dyachkova L. S. Garmoniya v muzyke XX veka [Harmony in the music of the 20th century]. Gnessin Russian Academy of Music. Translated by Luo Maishuo. Beijing: High education publishing house, 2017. 312 p.

**Леурда Оксана Петровна**

доцент кафедры эстрадно-джазового пения  
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»  
e-mail: oksanasaxno@gmail.com

**Серженко Нина Михайловна**

преподаватель кафедры эстрадно-джазового пения  
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Leurda Oksana P.**

Associate Professor of the Department of Pop and Jazz Singing  
Krasnodar State Institute of Culture

**Serzhenko Nina M.**

lecturer of the Department of Pop and jazz Singing  
Krasnodar State Institute of Culture

## **СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СФЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ГОЛОСА, КОГЕРЕНТНОСТЬ АНКЕРОВКИ И АКУСТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ ЗВУКА**

Аннотация. В статье раскрываются особенности исследований вокальной анатомии в конкретном контексте акустических свойств и значимости анкеровки. Вокальные техники представителей российского и мирового истеблишмента эстрадной музыки. Дается оценка методических и нравственных процессов, сопровождающих становление будущего певца.

Ключевые слова: эстрадный вокал, анкеровка, акустика голосового аппарата, резонансная система, вокальная координация, современные вокальные школы.

## **CURRENT TRENDS IN THE FIELD OF VOICE STUDY, COHERENCE OF ANCHORING AND ACOUSTIC SOUND PROPERTIES**

Abstract. The article reveals the features of vocal anatomy research in the specific context of acoustic properties and the significance of anchoring. Vocal techniques of representatives of the Russian and world pop music establishment. An assessment of the methodological and moral processes accompanying the formation of the future singer is given.

Keywords: pop vocals, anchoring, acoustics of the vocal apparatus, resonant system, vocal coordination, modern vocal schools.

При обширном количестве информационных научно-методических источников по теме вокальной педагогики, исследования вокальной анатомии в конкретном контексте акустических свойств и значимости анкеровки встречаются крайне редко. Это объясняется тем, что лишь немногие преподаватели-практики, уделяющие внимание постановке голоса, выделяют особую роль физиологической стороны развития голоса у учеников. Малая часть таких педагогов использует в своих методиках преподавания особую технику - применения объема резонаторов и анкеровки целого корпуса человеческого тела.

Эта техника глубоко исследуется не только в сфере преподавания вокала, но также

и на уровне науки, педагогики, имеет свою значимость в искусстве, физиологии, даже в области психологии. Общеизвестные научные изыскания этих сфер имеют не только определенную интеллектуальную инициативу, но также являются настоящей необходимостью в музыкальной педагогике и практике вокального образования. Её значимость определяется целым комплексом тенденций и открытий, появляющихся в современной жизни человека, в его образовательной культуре, которая имеет высокие технические требования качественной подготовки артиста профиля эстрады. В ограниченном определенном контексте особенно явно проявляется объективно существующее противоречие между систематизацией последовательного процесса развития вокального голоса учеников и недостаточной базой уже имеющихся технических изысканий и практико-методических трудов, являющихся эмпирической базой для развития акустико-физиологических свойств вокального голоса.

Если рассмотреть систематизацию физиологических взаимосвязей с гортанью и иными отделами голосового аппарата, то можно выделить семь важнейших функций резонаторов: фонетическая, энергетическая, эстетическая, генераторная, активизирующая, защитная и индикаторная. В связи с этим хочется подчеркнуть необходимость комплексного системного подхода к изучению роли всех составляющих голосового аппарата в их взаимодействии. Рассмотрим мнение о «регистрах порогов», президента Общероссийской общественной организации «Российская общественная академия голоса», профессора кафедры сольного пения и хорового дирижирования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», доцента по специальности «Болезни уха, горла и носа», доктора медицинских наук - Льва Борисовича Рудина. В своих исследованиях он смело предположил, что голосовых регистров не три как мы привыкли считать, а пять: грудной, фальцетный (головной), штробас, свистковый, вестибулярный (экстрим вокал). Опираясь на известную терминологию, регистр – это последовательность звуков однородных по тембральному и звукообразующему принципу, Рудин говорит об единстве механической работы голосовых складок в каждом из предлагаемых пяти регистрах; так в грудном они колеблются по всей длине, в фальцетном своими краями; при штробасе связки вибрируют, но при этом практически не напряжены; свистковый регистр требует полного смыкания и растягивания связок, часть которых перестаёт вибрировать; вестибулярный регистр образуется с помощью фолскорда, при котором ложные связки соединяются и слегка сужают голосовой тракт, из-за чего они начинают резонировать. Лев Борисович подчеркивает, что микст – это не регистр, а вокальная техника смешанного голосообразования всех перечисленных регистров. Достаточно убедительно, и аргументировано звучит данная парадигма, отвечая на многие вопросы современной вокальной педагогики.

Общеизвестный факт о слишком незначительном коэффициенте полезного действия голосового аппарата заставляет прогрессировать педагогическую элиту вокального искусства в векторе достижения максимального акустического эффекта голоса. В этом направлении огромное значение приобретают механизмы вокального аппарата, которые помогут повысить данный показатель. Доминирующей в данном случае является резонаторная система голосового аппарата. Каждая из полостей резонаторной системы исходя от объёма и конфигурации обладает собственной частотой резонанса и имеет способность резонировать звуки детерминированной высоты, которые будут идентичны его собственной по частоте (явление сорезонанса). Любое твердое тело, наполненное воздухом, обладающее минимум одним отверстием может называться резонатором, при этом, его задачей является не воспроизводить звуки, а гармонически обогащать некоторые тоны в целостностной акустической панораме. В человеческом теле мы можем дифференцировать резонаторы на головные и грудные (верхние и нижние).

Благодаря доминированию системы нижних резонаторов тембр обогащается грудными обертонами, в голосе появляется насыщенность, красочность, объем и т.д. Профессиональное владение вокальной техникой в эстрадном направлении позволяет грамотному вокалисту, при правильном использовании грудного резонирования, добиться таких приемов как, белтинг и его разновидностей *overdrive*, *edge*, *curbing*, субтон. Благодаря системе головных резонаторных полостей тембр исполнителя стяжает звонкость, яркость, «металлический» оттенок при которых создается возможность овладения таких техник как, *screaming*, фальцет, свист и т.д. Автентическим составным компонентом резонаторно - артикуляционной системы является – носовая полость. Вокально-педагогическая терминология часто использует такие образные понятия, как «вокальная маска», «тванг», «вокальный нос» и т.д. Это действительно важная резонаторная полость, которая в отличие от других резонаторов, выступает не усилителем звука, а своеобразным стрейнером, в котором происходит абсорбция предвысокоформантных обертонов тембра, в результате чего певческая форманта проявляется более отчетливо и голос приобретает полетность, звонкость, «серебристость». Именно этот резонатор помогает вокалисту в освоении техники микстования, а также тванга, йодоля и многих других «вокальных-технических коллабораций».

В контексте физиологии и акустики голоса стоит выявить когерентность анкеровки и акустических свойств звука. Вокальная опора, о которой так много говорится во всех значимых трудах выдающихся ученых таких как: Д. Л. Аспелунд, Ю. С. Василенко, Л. Б. Дмитриев Н. И. Жинкин, Ф. Ф. Заседателев, И. В. Левидов, Е. Н. Малютин, В. П. Морозов, Л. Д. Работнов, С. Н. Ржевкин, Г. П. Стулова., Э. М. Чарели, М. Гарсия (Испания), И. Максимов (Болгария), А. Митринович – Моджиевска (Польша), Г. Фант (Швеция), Р. Юссон (Франция), и др. напрямую связана с термином анкеровка, (от англ. «якорь») – это эксплуатация крупных мышц головы, шеи, тела для сохранения звукового потока и мелких мышц голосовых связок. Основная функция анкеровки – это смещение стержневой нагрузки с голосовых связок на крупные мышцы головы, шеи и тела. Вследствие этого, анкеровка головы и шеи дает нам свободу гортани, которая обеспечивает тонус мышц ротовой полости, а именно позволяет удерживать положение мягкого неба и гортани в определенной позиции, сказывается на авидитете голосовой фонации. В результате чего создается возможность достичь самой цели, то есть овладеть верхним резонатором. Анкеровка тела воплощает голосовую энергию, при которой голова – шея – спина образуют одну единую линию, мышцы всего тела собраны и находясь в тонусе, оставляют за собой значимую долю нагрузки, облегчая тем самым работу голосовых связок. Нужно сказать, что сходство понятий «анкеровка тела» и всем довольно известное – «певческая установка», ошибочно, скорее всего, они паронимически связаны между собой, чем похожи. Для певческой установки достаточно правильное положение корпуса и позвоночника включая шейный отдел в вертикальном состоянии, тренировка же анкеровки тела позволяет сохранять линейность позвоночника и шеи в любой позиции корпуса.

Проведем классификацию современных открытиях и тенденциях в вокально-педагогической деятельности, а также, бегло оценим и произведем сравнительный анализ (тезисного характера) новых методик и школ. Наглядным примером современных научных открытий станут два подхода к физиологии звука от двух новых методик вокала: *Estill Voice Training (EVT)* и *Complete Vocal Technique (CVT)*. В первую очередь две этих методики, что следует из названия, являются тренингами с целью образования и развития умений и навыков повышения потенциала человеческого организма в целом. Оба тренинга опираются на классическую итальянскую школу пения, постановки голоса и логопедии. Преобразовывая терминологию, классифицируя основные понятия, добавляя

больше узкоспециализированной информации и расширяя базу знаний за счёт научных технологий и исследований, предводители обеих школ обрели последователей и учеников. Временем зарождения тренинга EVT можно считать начало 1970-х г. Именно в этот период исполнитель, преподаватель и начинающий исследователь голоса Джо Эстилл начинает производить клинические научные исследования феномена голосообразования в медицинском центре города Колтон (США). В течение двадцати лет были сделаны важнейшие открытия, среди которых четыре разных качества тембра голоса (среди них известный «тванг»), абсолютно автономный контроль каждой структуры певческого аппарата, открыты новые певческие качества - фальцет и бэлтинг, опубликованы многочисленные научные работы. Каждую из фрейм вокальных мышц возможно контролировать независимо друг от друга. В клинических исследованиях Эстилл были использованы электромиография, электроглатография и видеостробоскопия, позволяющие изнутри увидеть работу голосовых складок, а также индивидуальную работу мышц вокалистов. Это базовый тренинг голоса, предполагающий переосмысление вокала «от общего к частному», т.е. от общей постановки голоса к контролю отдельных структур вокального тракта с целью получения конкретно заданного и желаемого вокального результата. Вторая техника подобного типа CVT. Данная техника создана, датской исполнительницей, исследователем голоса Кэтрин Седален в 1992г, был выпущен так же методический труд с аналогичным названием, а в 2005 г был открыт Complete Vocal Institute в Копенгагене.

В это же время появляется ненаучный, но достаточно результативный по своей базе метод упражнений Speech Level Singing, представленный вокальным тренером Сетом Риггсом. У данного метода отсутствует научный базис, однако практика показала эффективность представленных упражнений, способных решить самую популярную загадку вокалиста – «сло» голоса в переходном регистре и потерю его контрастности на верхних нотах. Цель метода – получить микст, звучащий одинаково хорошо во всех регистрах. Основан метод на классической, проверенной веками базе итальянской вокальной школы Belcanto и Риггс честно ссылается на эту школу в своих трудах. В русском медиасервисе на эту школу ссылаются многие блогеры и эксперты вокального мастерства, к примеру вокальный коуч-мастер (тренер) Иван Радьков.

Одно из самых явных различий техник является направление вокала, на которое они рассчитаны. CVT не рассчитан на подготовку исполнителей академического и оперного вокала, в то время как EVT предполагает тренинг исполнителя в любом стиле вокала. Основные принципы тренинга Эстилл – упор исключительно на технику, без прочих аспектов вокальной деятельности (искусство исполнительства, пластика, актерское мастерство). EVT преподносится курсом, состоящим из двух частей и добавочного дополнительного курса, на котором кроме базы и основных тембров изучаются эффекты голоса: кроссовер, Edge, Curbing, Distortion, Overdrive, Laryngeal, Neutral, Creak, Dark colour, With air, Medium, Fry. Так же Эстилл не работает с понятием вокальной опоры, считая, что работа конкретно с дыхательными мышцами живота способна привести к всевозможным зажимам. В технике Complete же фокус смещен именно на работу с брюшным дыханием, здесь не работают с мышцами головы и шеи, считая, что именно это может привести к непреднамеренным зажимам. В данной технике имеется сегмент контроля ложных связок, подробно изучается их работа. Русскоязычные источники на сегодня представлены в виде медиа - формата в интернете. Разница между перечисленными двумя техниками колоссальна, несмотря на их некоторую схожесть и является главным эксклюзивным критерием при обучении будущих артистов эстрады. Клинические исследования, которые проводились на протяжении тридцати лет и по сей день открывают новые возможности голоса не только вокалисту, но и педагогу, позволяя



усовершенствовать научную базу как в теоретической, так и в прикладной части реализации. Ссылаясь на сайт с источниками исследований (и самими исследованиями), стоит упомянуть, что курсы обеих рассмотренных на примере школ коммерчески подкреплены документами и лицензиями. С глобализацией знаний в сети интернет появилось множество вокальных блогов, марафонов и прочих видов онлайн-обучения. Одним из актуальных открытий последних лет на базе интернет-площадок стала школа Ирины Цукановой. Школа вокала различных жанров «Improvi Nation» - новая вокальная школа в Киеве, не имеющая на данный момент аналогов в Украине. Соосновательница и идейно-творческий мотиватор школы – Ирина Цуканова (RULADA) – украинская певица, музыкант и практикующий педагог, вокальный ментор, создала собственную уникальную методику преподавания вокала, на которой и основывается преподавание в школе «Improvi Nation». Основываясь на техниках вокального ментора во многих городах и странах, открываются филиалы ее школы. Ирина Цуканова разработала авторские упражнения для развития следующих вокальных техник: дыхание (диафрагма, опора), грудное резонирование, артекуляция, головное резонирование, гортань, примарный тон, вокальные приемы в различных регистрах (субтон, пение в речевой манере, народный звук, подсвязочный звук, фальцет, академический звук – зевок, прикрытый звук, йодль, расщепление связок, вибрация, мелизматика, мягкое небо, твердое небо, хмык, микст, переходные ноты). Немаловажным открытием стало становление школы экстрим-вокала Hells cream academy. На сегодня она является самой большой рок школой в СНГ, которая базируется на онлайн - платформе Youtube. Так же у школы есть собственный сайт и оффлайн (очная) студия в городе Москва. Основателем школы является преподаватель по вокалу, вокалист и гитарист группы FIEND, владелец нескольких популярных Youtube каналов с сотнями тысяч подписчиков. У артиста имеется уникальный опыт работы с такими платиновыми продюсерами, как Ancci Kippo (Antastudio, Finland), Mika Jussia (Finvoxstudios, Finland). Популярность данной школе принесла её, в своё время, революционная в русском вокале, методика развития вокального расщепления (гроул, скрим, фрай).

По мнению автора теории резонансного пения В. П. Морозова, «вокальное искусство является одним из труднейших для овладения. В большей мере это объясняется сложной природой певческого голосового аппарата, в основе деятельности которого лежат не только музыкально-эстетические, но и акустико-физиологические закономерности» [3]. Они ведут к единственно верному выводу: когерентность анкеровки и акустических свойств звука дают колоссальный результат в освоении вокального мастерства. Ни одна нота не может быть спета в пространстве невесомости, без физиологического (методологически-технического) и эмоционального (субъективно индивидуального) притяжения. Не оспаривая и не говоря в противовес языку искусства – языку эмоций, ярких образных сравнений и вдохновленных ассоциаций, мы должны сказать о значимости и весомости языка сухой техники и тренировки. Кропотливая ежеминутная работа над собственным профессионализмом, заключающаяся в простом оттачивании мастерства, должна стать частью существования будущего артиста. Педагог, обладающий интуицией и даром психологического убеждения, всегда получит высокие результаты, так как процесс обучения заключается не в «натаскивании», а в грамотном раскрытии вектора следования к конечному результату. Техничко-механическая основа – составляющая любого вида искусства, и в этом смысле важным становится выбрать из всех многочисленных методик ту самую эффективную и плодородную, не размениваясь на «псевдометодики», засилье которых происходит из сетевых блогов и информационных структур. Исходя из этого, артист вокальной эстрады должен получать не только вокальное образование, но и иметь профессиональные научно сформированные

представления о голосовом аппарате. Без договоренности с собственными внутренними ощущениями, без совершенствования внутренней техники исполнителя, без той бесконечной работы, в результате которой этические и эстетические компоненты начинают существовать неразрывно, в полной гармонии, что, в конечном итоге, и является свидетельством владения исполнительской культурой.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. III Международный междисциплинарный конгресс «Голос». (III Конгресс Российской общественной академии голоса). Сборник научных трудов, Москва, 29 сентября – 1 октября 2011 г. – Москва : Граница, 2011 г. – 184 с. – Текст : непосредственный.
2. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники // В. П. Морозов. – Москва : Институт Психологии Российской Академии Наук, Московская Государственная Консерватория имени Чайковского, центр «Искусство и наука», 2008 г. – 592 с. – Текст : непосредственный.
3. Ржевкин, С. Н. Некоторые результаты анализа певческого голоса // С. Н. Ржевкин. – Текст : непосредственный // Акустический журнал / С. Н. Ржевкин. – 1956. – Т. 2, вып. 2. – С. 205–210.
4. Рудин, Л. Б. Основы голосоведения / Л. Б. Рудин. – Москва : Граница, 2009 г. – 104 с. – Текст : непосредственный.
5. Школа вокала IMPROVINATION : сайт. – URL : <https://impro.ooo/news.html> (дата обращения : 15.02.2023). – Текст : электронный.
6. Школа вокала Hellscream Academy : сайт. – 2019 г. – URL : <http://www.hellscreamacademy.com> (дата обращения : 03.02.2023). – Режим доступа: для зарегистрированных пользователей. – Текст : электронный.
7. YouTubeТехника : [сайт]. – 2023. – URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9ImkswMLeHw> (дата обращения : 28.01.2023). – Текст : электронный.
8. YouTubeТехника : [сайт]. – 2023. – URL : [https://www.youtube.com/watch?v=QI4pvl7YWnc&list=PLXxiAYXVOAh9FU4\\_4HaQjAqkrhBL\\_Uetu](https://www.youtube.com/watch?v=QI4pvl7YWnc&list=PLXxiAYXVOAh9FU4_4HaQjAqkrhBL_Uetu) (дата обращения : 03.02.2023). – Текст : электронный.

### **REFERENCES**

1. III Mezhdunarodnyj mezhdisciplinarnyj kongress «Golos». (III Kongress Rossijskoj obshhestvennoj akademii golosa). Sbornik nauchnyh trudov, Moskva, 29 sentjabrja – 1 oktjabrja 2011 g. – Moskva : Granica, 2011 g. – 184 p. – Tekst : neposredstvennyj.
2. Morozov, V. P. Iskusstvo rezonansnogo penija. Osnovy rezonansnoj teorii i tehnik // V. P. Morozov. – Moskva : Institut Psihologii Rossijskaja Akademiya Nauk, Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija imeni Chajkovskogo, centr «Iskusstvo i nauka», 2008 g. – 592 p. – Tekst : neposredstvennyj.
3. Rzhvkin, S. N. Nekotorye rezul'taty analiza pevcheskogo golosa // S. N. Rzhvkin. – Tekst : neposredstvennyj // Akusticheskij zhurnal / S. N. Rzhvkin. – 1956. – T. 2, vyp. 2. – Pp. 205–210.
4. Rudin, L. B. Osnovy golosovedenija / L. B. Rudin. – Moskva : Granica, 2009 g. – 104 p. – Tekst : neposredstvennyj.
5. Shkola vokala IMPROVINATION : sajт. – URL : <https://impro.ooo/news.html> (data obrashhenija : 15.02.2023). – Tekst : jelektronnyj.

6. Shkola vokala Hellscream Academy : sajt. – 2019 g. – URL : <http://www.hellscreamacademy.com> (data obrashhenija : 03.02.2023). – Rezhim dostupa: dlja zaregistririvannyh pol'zovatelej. – Tekst : jelektronnyj.
7. YouTubeTehnika : [sajt]. – 2023. – URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9lmkswMLeHw> (data obrashhenija : 28.01.2023). – Tekst : jelektronnyj.
8. YouTubeTehnika : [sajt]. – 2023. – URL : [https://www.youtube.com/watch?v=QI4pvl7YWnc&list=PLXxiAYXVOAh9FU4\\_4HaQjAqkrhBL\\_UEtu](https://www.youtube.com/watch?v=QI4pvl7YWnc&list=PLXxiAYXVOAh9FU4_4HaQjAqkrhBL_UEtu) (data obrashhenija : 03.02.2023). – Tekst : jelektronnyj.

**Малашенко Валерий Олегович**

кандидат педагогических наук,  
доцент департамента музыкального искусства,  
Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: iki.info@mgpu.ru

**Казначеев Сергей Михайлович**

доцент департамента музыкального искусства,  
Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: iki.info@mgpu.ru

**Новиков Сергей Борисович**

доцент департамента музыкального искусства,  
Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: iki.info@mgpu.ru

**Белоконь Светлана Юрьевна**

ассистент департамента музыкального искусства,  
Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: iki.info@mgpu.ru

**Malaschenko Valery O.**

associate Professor of the department of music art  
Moscow City University

**Kaznacheev Sergey M.**

associate Professor of the department of music art  
Moscow City University

**Novikov Sergey B.**

associate Professor of the department of music art  
Moscow City University

**Belokon Svetlana Yu.**

assistant of the department of musical art  
Moscow City University

## ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ РЕАЛИЗАЦИИ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ С ПРИМЕНЕНИЕМ ДИСТАНЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация. В публикации раскрываются технологические и методические аспекты организации и реализации дистанционных форм педагогического взаимодействия в сфере вокально-исполнительской подготовки. Рассмотрены механизмы взаимодействия программных и аппаратных компонентов в области цифровой коммуникации и обмена медийной информацией. Представлены наблюдения практических особенностей учебного и творческого взаимодействия преподавателей, студентов и концертмейстеров при дистанционной реализации образовательной деятельности в классе академического вокала.

Ключевые слова: дистанционное обучение, организация занятий, музыкальное образование, индивидуальные занятия, вокальный класс, сольное пение, концертмейстер, цифровая коммуникация, мониторинг, обучение студентов, педагогическое образование.

## **ORGANIZATIONAL ASPECTS OF THE IMPLEMENTATION OF TEACHING IN THE CLASS OF SOLO SINGING WITH THE USE OF REMOTE TECHNOLOGIES**

Abstract. The publication reveals the technological and methodological aspects of the organization and implementation of remote forms of pedagogical interaction in the field of vocal and performing training. The mechanisms of interaction of software and hardware components in the field of digital communication and media information exchange are considered. The observations of the practical features of the educational and creative interaction of teachers, students and concertmasters during the remote implementation of educational activities in the academic vocal class are presented.

Keywords: Distance learning, organization of classes, music education, individual classes, vocal class, solo singing, concertmaster, digital communication, monitoring, student education, teacher education.

Ежегодное появление новаций в сфере информационных технологий предполагает высокую динамику реагирования педагогического сообщества, для адекватной адаптации инструментария в контексте реализации образовательного процесса современных учебных заведений. Актуализация подобных векторов развития в области музыкального обучения движется в рамках профильной специфики и во многом опирается на традиционные подходы к осуществлению педагогического взаимодействия.

Вместе с тем нестандартные аспекты глобального реформирования учебного процесса в период пандемии внесли свои корректировки в восприятии механизмов и потенциала проведения занятий по целому ряду специальных дисциплин с интеграцией применения дистанционных технологий. В музыкальном обучении это заметно коснулось формата индивидуальных занятий, в том числе в классе сольного пения, что выражается техническими и педагогическими особенностями их практического планирования и проведения.

Каждое музыкальное учебное заведение опиралось на свое видение и материально-технические возможности в организации педагогического взаимодействия, что в первую очередь обусловлено спецификой профильной подготовки, а также уровнями и возрастными характеристиками контингента обучающихся. Существенные исследовательские наблюдения различных дистанционных форматов работы со студентами музыкальных направлений подготовки осуществлялись в рамках педагогической работы в институте культуры и искусств московского городского педагогического университета.

Обращаясь к содержанию и уровням реализации обучения в департаменте музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ, следует отметить, что музыкальные направления реализуется в рамках бакалавриата и магистратуры. Профильная направленность представлена областями исполнительского искусства и музыкальной педагогики.

В каждом из представленных уровней и профилей подготовки студентов музыкальных направлений осуществляется учебная деятельность, построенная на формирование вокально-исполнительских навыков студентов в различных масштабах и степенях углубленности. Подобный подход к содержанию музыкальной подготовки имеет свою специфику в различных аспектах работы со студентами, что обусловлено различным уровнем способностей, навыков, а также степенью заинтересованности студентов.

Важную особенность представляет наличие существенного количества иностранных студентов, которые формируют необходимые компетенции в различных условиях образовательного контакта с преподавателями.

Профильная подготовка магистрантов направления вокально-исполнительского искусства имеет свою степень репертуарной и технической сложности, подготовка в бакалавриате отличается более адаптивной спецификой вокальной подготовки, однако на обоих уровнях имеются общие черты организационных составляющих обучения. В условиях полноценного вокального обучения на протяжении всего учебного курса студент должен иметь возможность заниматься самостоятельной подготовкой к концертному выступлению, репетировать с концертмейстером, а также самостоятельно разучивать репертуар для концерта.

Условия вынужденного перехода в дистанционный формат организации обучения безусловно внесло стрессовый фактор в плане смысловой перестройки плана подготовки репертуарной программы студентов вокалистов. Переориентация работы со студентами на дистанционный формат в первую очередь опиралась на применение информационных и коммуникационных технологий. Следует подчеркнуть, что цифровая образовательная инфраструктура МГПУ была успешно подготовлена к подобному дистанционному формату, что было обусловлено педагогическими исследованиями в данной сфере, которые проводились еще до начала пандемии, таким образом для студентов и преподавателей были доступны методические рекомендации и современные программные ресурсы для дистанционного взаимодействия, в частности коммуникационная платформа TEAMS, которая выступила в качестве ключевого инструмента для учебного процесса.

Значимым в работе представлялся фактор вариативной территориальной удаленности студентов и педагогов, что было обусловлено нахождением участников образовательного процесса в период самоизоляции в разных регионах, странах, а следовательно - часовых поясах. Для того, чтобы организовать системное дистанционное обучение с иностранными студентами, было необходимо определить оптимальное время для начала и окончания занятий, на основе этих данных скорректировать расписание. Важно было учитывать физиологические особенности работы голосового аппарата в различное время суток и соотносить их с возможностями организации дистанционных занятий. Кроме того, в работе со студентами нужно было учитывать факторы бытового характера, наличие или отсутствие комнат, свободных цифровых устройств, а также трафика в конкретные моменты планирования проведения занятий.

Следует отметить, что обучение в классе сольного пения опирается на первичность передачи звуковой информации, визуальная также имеет значение, но в меньшей степени. Важно представлять цепочку технических преобразований, которые находятся в основе цифровой коммуникации. С технической точки зрения современная цифровая коммуникация звукового сигнала условно состоит из этапов аналогово-цифрового преобразования, кодировки и шифрования, трансляции и итогового цифро-аналогово преобразования. Естественно, с позиции сопоставления с возможностями современных разнообразных компьютерных устройств и скорости передачи интернета, данные этапы почти мгновенны, но требующейся в ансамблевом музыкальном одновременное метроритмическое звукоизвлечение практически невозможно.

Первичная работа вокального педагога и студентов обусловлена поиском правильного звучания голоса в рамках распевки и выучивания фрагментов музыкального произведения, что в целом было реализуемо в дистанционном формате. Коммуникация вокального педагога и студентов в данном плане эффективнее представляется в формате диалога, что понятно реализуется в коммуникационной платформе. Степень задержки

сигнала не столь существенна, при условии последовательности исполнения студента и комментариев со стороны педагога.

Наблюдения, осуществленные в процессе дистанционного преподавания вокала студентам магистратуры и бакалавриата в департаменте музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ на примере студентов класса доцента С. М. Казначеева, характеризуют ряд выявленных особенностей мониторинга и корректировки вокального голосоведения обучающихся в процессе занятий.

Постепенно, адаптировавшись к педагогической работе через экран, стало заметно, что во время пения у студента одна нота слышна, а другая нет, что сначала списывалось на несовершенство связи, телефонов, компьютеров. Но со временем, с учетом количества занятий с разными студентами было выявлено, что дело не только в технике, но и в процессе реализации правильной фонации, как основы образования звука. Таким образом, в наблюдениях закономерно стали ситуации, при которых если студент поет правильно – коммуникационная платформа и техника отчетливо передает верно сформированный вокальный звук и все ноты качественно просвечиваются. Это связано с алгоритмами фиксации звука в коммуникационных платформах с учетом принципов шумоподавления, а это выражено закономерным отсеком недостаточно звучащих звуков пения и речи. Вместе с этим, данная техническая особенность позволяла по-своему компенсировать недостатки от невозможности очного акустического контакта.

В процессе прослушивания студента по TEAMS необходимо было сразу же останавливать певца и требовать повторить то место, где голос не звучал, требуя сконцентрировать звук, собрать его, петь в так называемую «маску». Подобный практический опыт имел эффективные результаты в работе со многими студентами как бакалавриата, так и магистратуры, невзирая на расстояния и уровень обучения студентов. Результативность подобного подхода опоры на особенности звуковой передачи на коммуникационной платформе актуализируются и в настоящее время с некоторыми студентами из Китая и Тайваня, осуществляющих образовательный контакт на расстоянии.

Различные формы вокального исполнительства, в том числе дифференцированных стилистических направлений реализации имеют свои специфики. Академический и народный вокал существенно опирается на традиционные механизмы взаимодействия музыкантов, как в рамках репертуара, так и при работе с концертмейстером. Профессиональность концертмейстеров представляет значительный потенциал для подготовки материалов для репетиции и выучивания материала вокального произведения.

Выбранная в очном формате более сложная и требующая реального акустического контроля и контакта с концертмейстером программа может быть не реализована в качественном формате при переходе а дистант. Данный факт связан не только с удаленным форматом коммуникации педагога и студентов, но и с акустическими условиями, в которых вынуждены проводить подготовительные и репетиционные занятия обучающиеся. В итоге степень подготовки тех или иных сложных по техническим, динамическим характеристикам, арии и романсы дорабатывались не в полной степени, что безусловно не обесценивало дистанционный формат, но и обозначала его недостаточную функциональность.

Организация репетиционных условий в дистанционном формате при удалении концертмейстера и студентов невозможна чисто технически, что в первую очередь связано с явлением задержки в фиксации и передачи звукового сигнала. На практике это продемонстрировало то, что видящие и слышащие друг друга в процессе дистанционной музыкальной репетиции – концертмейстер и вокалист, вроде бы общаются без заметного запоздания, но как только происходит непосредственное исполнение концертмейстером

партии, а вокалист пытается петь под нее, оба исполнителя слышат объединенный, суммарный результат по-разному с временным запозданием и различным искажением. Таким образом, концертмейстер не может быть уверен в том, что он вовремя слышит вокалиста, и способен его ловить, подыграть его партию при выявлении интонационных недочетов.

В свою очередь, вокалист ориентируется на звуки, по сути, равнозначные статичной фонограмме, которая звучит сама по себе и не следует за вокалистом. А если даже, концертмейстер, ориентируясь на запаздывающий звук, менял темпо-ритм фактуры, то, как правило это приводило к полному расхождению и остановке. И основной причиной этому, являлась задержка, которая даже в четверть или пол секунды, уже существенно влияет на совместное музыкальное исполнение.

Таким образом, эффективность таких условно «живых» онлайн репетиций минимальна, а попытка достичь репетиционного опыта вокалиста и фактуры аккомпанемента может быть гораздо более успешно и эффективно при работе с заранее записанным концертмейстером и присланным материалом в формате аудио и видео файла. Несомненно, что данный материал статичен и не способен гибко адаптироваться к исполнению, но с другой стороны, если речь идет не о взятых со стороны в интернете материалов, а о записях, созданных концертмейстером класса для конкретного студента, то практика доказала наибольшее удобство работы с ними.

Вокальная подготовка студентов реализуется в формате индивидуальных занятий в классе сольного пения, что предусматривает реализацию исполнительской деятельности в полном объеме. Традиционная специфика обучению вокальному-исполнительству опирается на очное взаимодействия, однако обстоятельства пандемии раскрыли альтернативные образовательные механизмы. Описанная практика проведения занятий по классу вокала с применением различных дистанционных технологий у студентов музыкальных направлений позволила выявить ряд разносторонних аспектов психологического, организационного и практического плана, которые требовали учета с позиции создания оптимальных и комфортных условий для успешной реализации образовательного процесса.

Обобщая комплексный опыт практики дистанционного обучения вокалистов, следует учесть высокую значимость доверительного взаимодействия участников учебного процесса в классе вокала, что выражается в непосредственном вкладе педагога, концертмейстера и студентов. В этой связи при дистанционном обучении вокалу необходимо создавать условия, способствующие поддержанию творческой активности, мотивации и интереса студентов к процессу обучения в нестандартных условиях. Эмоциональная подача педагога должна быть ориентирована на формирование положительных перспектив, способствовать решению трудностей и адаптации, как с психологической, так и с технической стороны. Важно формировать комплексное взаимопонимание, терпимость в сложившейся ситуации, что позволяет корректировать ранее заложенные траектории в рамках обучения с условием интеграции применения дистанционных технологий.

В современных условиях направления цифровой дидактики стремительно развиваются, и в этой связи возникает необходимость постоянного поиска и корректировки оптимальных моделей организации доступной образовательной коммуникации, которая обеспечивала бы максимальную эффективность в использовании педагогических средств для достижения поставленных творческих и учебных целей в дистанционном формате, в том числе в области вокального обучения.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Бодина, Е.А. Проблема взаимосвязи музыки и жизни в современных системах музыкального образования // Искусство и образование. 2017. № 2 (106). С. 63-78.
2. Вачкова, С.Н., Малащенко, В.О., Филиппова, Л.С. Сетевые уроки, события и игры: как учить подростков в сети? // Москва, 2020. Сер. Образование в цифровом обществе. С. 90-98.
3. Вязников, А.В., Малащенко, В.О., Малащенко, И. Ю. Специфика профессиональной подготовки современного педагога-музыканта в условиях информатизации общества // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 139–147.
4. Вязников, А.В. Самостоятельное изучение хоровой партитуры студентами не дирижерской специальности: к постановке проблемы // Подготовка педагогических кадров в системе столичного образования. Материалы городской научно-практической конференции. 2010. С. 57–59.
5. Грибкова, О.В., Казначеев, С.М. Вокальная подготовка как средство развития творческого потенциала личности // Искусство и образование. 2018. № 2 (112). С. 77–83.
6. Казначеев, С.М., Ван, Д. Развитие навыков актерского мастерства в современном вокальном обучении // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 114–121.
7. Новиков, С.Б. Проблема интонирования мелодической линии в вокальном искусстве // Искусство и образование. 2018. № 3 (113). С. 34–41.
8. Новиков, С.Б. Техника произношения вокальных звуков // Педагогический научный журнал. 2021. № 1. С. 17–21.
9. Тонконог, В.В., Ананченкова, П.И. Виртуализация регионального образовательного пространства на основе системы дистанционного обучения // Ученые записки Российской Академии предпринимательства. 2018. Т. 17. № 1. С. 229-238.
10. Цзян, Ш., Олейник, Д.В. Влияние использования интернет-источников на преподавание вокала в современном педагогическом вузе // Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании. коллективная монография. Москва, 2016. С. 328–332.
11. Уколова, Л.И., Сокерина, И.В., Цзян, Ш. Эстетическое воспитание как генеральное условие развития духовной культуры растущего человека // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 1 (56). С. 213–216.
12. Чельшева, И.В. Медиакультура и медиареальность в жизни современного общества потребления // Философия права. 2010. № 4 (41). С. 63-67.
13. Щербакова, А.И. Постигание музыкального искусства как условие духовно-нравственного обновления общества // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 1 (17). С. 9-16.
14. Chelysheva, I.V., Mikhaleva, G.V. Basic approaches to media education in russia: sociocultural and methodological aspects // International Journal of Media and Information Literacy. 2017. № 2-1 (1). С. 3-8.
15. Krivova, A.L., Kurbakova, S.N., Afanasyev, V.V., Rezakov, R.G. Capabilities of cloud services and webinars effectiveness of teaching humanities students // Utopia y Praxis Latinoamericana. 2020. Т. 25. № Extra5. С. 135-146.

## REFERENCES

1. Bodina, E.A. Problema vzaimosvyazi muzyki i zhizni v sovremennykh sistemakh muzykal'nogo obrazovaniya // Iskusstvo i obrazovanie. 2017. № 2 (106). Pp. 63-78.

2. Vachkova, S.N., Malashchenko, V.O., Filippova, L.S. Setevye uroki, sobytiya i igry: kak učit' podrostkov v seti? // Moskva, 2020. Ser. Obrazovanie v tsifrovom obshchestve. Pp. 90-98.
3. Vyaznikov, A.V., Malashchenko, V.O., Malashchenko, I. Yu. Spetsifika professional'noi podgotovki sovremennogo pedagoga-muzykanta v usloviyakh informatizatsii obshchestva // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. № 2 (124). Pp. 139–147.
4. Vyaznikov, A.V. Camostoyatel'noe izuchenie khorovoi partitury studentami ne dirzherskoi spetsial'nosti: k postanovke problemy // Podgotovka pedagogicheskikh kadrov v sisteme stolichnogo obrazovaniya Materialy gorodskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. 2010. Pp. 57–59.
5. Gribkova, O.V., Kaznacheev, S.M. Vokal'naya podgotovka kak sredstvo razvitiya tvorcheskogo potentsiala lichnosti // Iskusstvo i obrazovanie. 2018. № 2 (112). Pp. 77–83.
6. Kaznacheev, S.M., Van, D. Razvitie navykov akterskogo masterstva v sovremennom vokal'nom obuchenii // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. № 2 (124). Pp. 114–121.
7. Novikov, S.B. Problema intonirovaniya melodicheskoi linii v vokal'nom iskusstve // Iskusstvo i obrazovanie. 2018. № 3 (113). Pp. 34–41.
8. Novikov, S.B. Tekhnika proiznosheniya vokal'nykh zvukov // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. 2021. № 1. Pp. 17–21.
9. Tonkonog, V.V., Ananchenkova, P.I. Virtualizatsiya regional'nogo obrazovatel'nogo prostranstva na osnove sistemy distantsionnogo obucheniya // Uchenye zapiski Rossiiskoi Akademii predprinimatel'stva. 2018. T. 17. № 1. Pp. 229-238.
10. Tszyan, Sh., Oleinik, D.V. Vliyanie ispol'zovaniya internet-istochnikov na prepodavanie vokala v sovremennom pedagogicheskom vuze // Innovatsionnye protsessy v kul'ture, iskusstve i obrazovanii. kollektivnaya monografiya. Moskva, 2016. Pp. 328–332.
11. Ukolova, L.I., Sokerina, I.V., Tszyan, Sh. Esteticheskoe vospitanie kak general'noe uslovie razvitiya dukhovnoi kul'tury rastushchego cheloveka // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2016. № 1 (56). Pp. 213–216.
12. Chelysheva, I.V. Mediakul'tura i mediareal'nost' v zhizni sovremennogo obshchestva potrebleniya // Filosofiya prava. 2010. № 4 (41). Pp. 63-67.
13. Shcherbakova, A.I. Postizhenie muzykal'nogo iskusstva kak uslovie dukhovno-nravstvennogo obnovleniya obshchestva // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. 2022. № 1 (17). Pp. 9-16.
14. Chelysheva, I.V., Mikhaleva, G.V. Basic approaches to media education in russia: sociocultural and methodological aspects // International Journal of Media and Information Literacy. 2017. № 2-1 (1). Pp. 3-8.
15. Krivova, A.L., Kurbakova, S.N., Afanasyev, V.V., Rezakov, R.G. Capabilities of cloud services and webinars effectiveness of teaching humanities students // Utopia y Praxis Latinoamericana. 2020. T. 25. № Extra5. Pp. 135-146.

**Иванова Лилия Викторовна**

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры режиссуры, мастерства актера и экранных искусств  
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»,  
e-mail: ekranfoto@ogik.ru

**Иванов Валерий Юрьевич**

профессор кафедры режиссуры, мастерства актера и экранных искусств  
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»,  
e-mail: ekranfoto@ogik.ru

**Ivanova Lilia V.**

Candidate of Philology,  
Associate Professor of the Department of Directing, Acting and Cinema Arts Oryol State  
Institute of Culture,

**Ivanov Valery YU.**

Professor of the Department of Directing, Acting and Cinema Arts  
Oryol State Institute of Culture

## **ПОДЪЯЗЫК ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ОБЪЕКТ МОДЕЛИРОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ**

Аннотация. В статье рассматривается проблема лексикографической разработки языковых единиц в области театрального искусства, которая относится к числу важных современных аспектов рассмотрения слова профессиональной сферы. Обозначены пути исследования не только терминообозначений, составляющих ядро театральной лексики, но и периферии единиц её терминологического поля. В процессе режиссерской и актёрской деятельности великих мастеров русской сцены К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко появилось множество слов, имеющих ярко выраженный характер терминов. Однако не имея официальной закреплённости в лексикографических изданиях, некоторые формулировки могут иметь неточное истолкование. Для всех, кто по долгу службы связан с областью театрального искусства, этот вопрос является насущным. В особенности для педагогов и студентов театральных высших и средних профессиональных учебных заведений, поскольку основы терминологического аппарата закладываются изначально в учебном процессе. Также подобного рода информация будет интересна и познавательна для той категории людей, кто любит и интересуется театральным искусством.

Ключевые слова: словарь, термин, театр, терминологический аппарат, учебная лексикография.

## **SUB-LANGUAGE OF THEATER AS AN OBJECT OF MODELING EDUCATIONAL LEXICOGRAPHY**

Annotation. The article deals with the problem of lexicographic development of language units in the field of theatrical art, which is one of the important modern aspects of considering the word of the professional sphere. The ways of researching not only terminological designations that form the core of theatrical vocabulary, but also the periphery of units of its terminological field are indicated. In the process of directing and acting activities of the great masters of the Russian stage K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko, a lot of words appeared that have a pronounced character of terms. However, without being officially fixed in

lexicographic publications, some formulations may have an inaccurate interpretation. For all those who, on duty, are connected with the field of theatrical art, this issue is urgent. Especially for teachers and students of theatrical higher and secondary professional educational institutions, since the foundations of the terminological apparatus are laid initially in the educational process. Also, this kind of information will be interesting and informative for the category of people who love and are interested in theatrical art.

**Keywords:** dictionary, term, theater, terminological apparatus, educational lexicography.

На современном этапе лексикографическая практика не имеет в своем наличии целостного описания лексических единиц, относящихся к области театрального искусства. В этой связи возникает вопрос о необходимости разработки учебного словаря театральной лексики, в котором терминологические обозначения театрального искусства впервые получают фиксацию их лексикографических интерпретаций, связанных с доступностью и достоверностью узкоспециальной информации в области театрального искусства. Наиболее общая проблема современной лексикографии – это повышение уровня обоснованности словаря не только в плане его состава, но и в связи с включаемой в него информацией. В особенности там, где необходимо раскрыть сам предмет для пояснения значения слова [2, с. 11-16].

Следовательно, всё более объективный характер должна приобретать и сама лексикографическая деятельность. В словарях, представляющих различные области знания, важное место отводится определению внешних параметров, подъязыка или комплекса подъязыков, где функционируют рассматриваемые языковые единицы. Если мы определяем словарь как модель той или иной части действительности, то требуется определить объект моделирования и установить его границы.

Объект моделирования в словаре представляет подъязык или группу подъязыков, и можно утверждать, что теоретические основы лексикографии всецело должны включать в себя теорию подъязыков. Любая типология словарей должна учитывать подъязыки, отражаемые в каждой данной модели: описывает ли словарь какой-либо подъязык или язык бытового общения, или язык научной прозы? [3, с. 187-194].

Необходимость создания учебного словаря по теме «Театр» продиктована отсутствием современного описания терминосистемы театроведения в единое целое для более целесообразного пользования в учебном процессе. На современном этапе учебной деятельности студентов, связанной с освоением театрального искусства, возникает сложность в закреплении театроведческой терминологии. Учебные пособия по сценической речи и истории театра существуют в ограниченном количестве, а учебников по режиссуре и мастерству актёра нового поколения нет.

Принципом составления учебного словаря театроведческих терминов является ориентация на задачи, которые адресат – носитель русского языка – обычно пытается решить с помощью словаря. Знание слова не полно без знания его реального употребления. Создание терминологического словаря ориентировано на ознакомление с информацией, которую дают терминологические словари, ставящие своей целью разъяснение понятий, обозначаемых терминами. Ориентация словаря на определенного читателя требует от его создателей поиска путей подачи лексического материала и определения состава лексикографической информации. С.В. Гринев отмечает, что терминологический словарь следует относить к области особого жанра деловой прозы [4, с. 18]. Учебный словарь театральных терминов адресован, в первую очередь, студентам и педагогам вузов, имеющих театральную специализацию. Принцип отбора специальной лексики для фиксации в словарных изданиях является одним из главных вопросов

авторской установки [3, с. 119]. Этот показатель определяет аспект выбора источников для отбора терминов.

Считаем необходимым условием ввести в учебный словарь термины, касающиеся режиссуры и актёрского мастерства из специализированной литературы. Учебный словарь должен способствовать расширению общекультурных сведений, облегчить освоение понятийного аппарата. Проектируемый учебный словарь театральных терминов адресуется студентам и педагогам вузов, имеющих театральную специализацию.

С проблемой отбора языковых единиц и их оптимальным количеством, которое подлежит включению в словарь, сталкиваются все составители словарей. С чего же начинается работа над любым лексикографическим изданием? К начальному этапу создания любого словаря, прежде всего, мы относим процесс составления картотеки и формирование на ее базе словника. Словник является ведущим звеном лексикографической работы. Во-первых, он завершает предыдущие этапы, связанные с выработкой общих теоретических положений, и, во-вторых, с него начинается поэтапная практическая работа по созданию словаря как лексикографического произведения [1, с. 104-108].

При составлении словарей перед лексикографами всякий раз возникает задача разработки строгой концепции, оптимально учитывающей стратегии пользователя словаря. Учебный словарь в этом смысле несколько противоречив: с одной стороны, он должен быть компактным по объёму, с другой – обладать высокой обучающей способностью. Вопросы учебного словаря и учебной лексикографии в свете опыта по составлению словаря театральных терминов помогают нам вскрыть эти противоречия и разрешить их. Так, необходимо поставить на обсуждение некоторые общие и частные вопросы учебной лексикографии и рассмотреть специфику данного словаря, чтобы облегчить студентам специальности «режиссура любительского театра» пользование им.

Особое место отводится вопросу отражения сочетаемости слов. Объём сочетаемости слов должен быть представлен широко. Но, исходя из специфики учебного словаря, считаем целесообразным отказаться от некоторого рода сочетаемости. В целом, это не повредило представленной сочетаемости в проектируемом словаре, поскольку соответствующая зона была обеспечена большим количеством иллюстративного материала.

Составление словаря, способного быть полезным и интересным для студентов на любом этапе обучения, ставит перед его создателем сложную задачу представления (репрезентации) слова (словарной дефиниции, примеров, иллюстративного материала, отражающие интересы будущих режиссёров и актёров.

Слишком часто учебный словарь понимают лишь как обычный словарь с толкованиями специальных понятий. Большое количество словарей разных типов при их составлении всякий раз ставят перед лексикографом задачу разработки строгой концепции, оптимально учитывающей стратегии пользователя словаря [5, с. 210].

В словарную статью необходимо включать не только обязательные зоны, но и факультативные иллюстративные примеры, которые будут выступать в роли своеобразной памятки, помогающей студенту глубже запомнить материал. Подобная разработка данной факультативной зоны, в большей степени, применима к авторской терминологии, которая или совсем не исследовалась, или была подвержена исследованиям, но в редких малочисленных изданиях.

Для всех терминов важную роль играет терминологическое поле, в которое они входят, и понятия, которые обозначают [12, с. 6-11]. Анализ исследования зон терминологического поля театрального искусства по частотности словоупотребления показал, что узкоспециальные термины распределяются по всем трем зонам (ядерной,

ближней периферии и дальней периферии), в соответствии с выявленным количеством данных терминопотреблений. Основу терминосистемы театрального искусства составляет базовая лексика как исконно русского, так и заимствованного происхождения.

В терминологии любой области знания термин соотносится с теми или иными понятиями, а значит он парадигматичен.

Термины вступают в системные отношения между собой:

а) как члены тематических групп: **режиссёр** (ТГ режиссуры) и **актеры** (ТГ актёрского мастерства);

б) как производящее и производное, например, экспромт – экспромтом;

в) как члены словообразовательного гнезда (общение – общительность – общаться);

г) как синонимы (оформление спектакля – сценография);

д) как антонимы (успех – провал);

е) родо-видовые отношения также имеют место, например, слово «жанр» будет гипоронимом по отношению к словам «трагедия», «комедия», «драма», они будут выступать в этом случае гипонимами.

В ходе выявления основных парадигматических отношений внутри терминосистемы театрального искусства, мы пришли к выводу, что с одной стороны, терминосистеме театрального искусства присущи все отношения, которые характерны для лексической системы русского языка в целом, а, с другой стороны, анализ конкретных примеров представил специфику проявления этих отношений.

Немаловажное значение отводится вопросу о разграничении понятий жанра и типа словаря. Главным признаком, определяющим тип словаря, считаем объект лексикографирования. А жанр словаря находится в прямой зависимости от объема и семантической части толкований.

Построение любого словаря предопределяется конкретными целями и задачами любого лексикографа, с обязательным учетом адресной направленности лексикографического издания [7, с. 152].

Вопросы по составлению учебного словаря театральной лексики помогают нам вскрыть имеющиеся противоречия: во-первых, поставить на обсуждение некоторые общие и частные вопросы учебной лексикографии и, во-вторых, рассмотреть специфику данного словаря, чтобы облегчить студентам режиссерской и актерской специализаций пользование им.

В проектируемом словаре театральной лексики будут приведены как собственно термины, составляющие ядро театральной лексики, так и периферийные терминологические единицы (профессионализмы и предтермины).

Специфической чертой разрабатываемого нами словаря является то, что словарные статьи не могут быть выстроены единообразно, так как исследуемые языковые единицы театральной лексики неоднородны. Для некоторых театральных предтерминов достаточно трудно было самостоятельно определить дефиницию. В подобных случаях дефиницию можно представить, только опираясь на авторский контекст, который для того, чтобы выявить сущность понятия, может иметь обширный иллюстративный объем. С этой точки зрения, учебный словарь, как и любое лексикографическое издание, принципиально противоречив: с одной стороны, словарь должен быть компактным по размещению материала, с другой стороны, он должен вмещать в себя необходимый и достаточный объем информации. Главное отличие предтерминов от собственно терминов и профессионализмов заключается в том, что предтермины имеют авторскую направленность. Соответственно, словарная статья для предтерминов должна быть

обеспечена зоной цитации, в которой важно подчеркнуть именно авторское видение определенного понятия для пользователя.

Зона этимологической справки выделяется у лексических единиц, имеющих иноязычное происхождение. Принадлежность слова к иностранным языкам обозначается соответствующей пометой: латинский – лат., греческий – греч., французский – фр. и т. д.

Зона грамматической характеристики отражает грамматическую специфику только для однословных лексических единиц (указывается часть речи, склоняемость / несклоняемость, употребление только в единственном или во множественном числе для существительных, вид для глагола).

Слова помещены в начальной форме: имена существительные и прилагательные даны в именительном падеже, глаголы – в инфинитиве. Принадлежность слова к той или иной части речи обозначена соответствующей пометой (существительные – сущ., прилагательные – прил., глагол – глаг., наречие – нареч.). Несклоняемые существительные сопровождаются пометой «нескл.». Существительные, употребляющиеся только во множественном или только в единственном числе, имеют соответствующую помету: (мн.), (ед.).

Зона словарной дефиниции отражает толкование понятия. Эта зона характерна для собственно терминов и предтерминов. Для профессионализмов зона словарной дефиниции не характерна.

Зона терминологической характеристики демонстрирует отнесенность заголовочных слов к собственно терминам, предтерминам, профессионализмам, выявляет их ядерное или периферийное положение в терминологическом поле. Принадлежность к терминологической характеристике также имеет свои пометы (собственно термин – собст. терм., предтермин – предт., профессионализм – проф., базовый – баз., периферийный – периф.).

Зона словообразовательной характеристики отражает словообразовательные связи, например: (*ввести - ввод - вводить*). Эта зона обозначается знаком II.

При многозначности слова каждое его значение дается под цифрами 1, 2 и т.д.

Зона системных отношений отображена для тех языковых единиц, где эти явления имеют место (указываются синонимы и антонимы под знаком ~)

В зоне цитации приводятся примеры терминообозначений театрального искусства из творческого наследия корифеев русской сцены. Если для заголовочных слов, являющихся собственно терминами, эта зона считается факультативной, то для таких языковых единиц, как предтермины, данная зона является обязательной. Цитация может содержать слишком объемные контексты, поэтому, учитывая, что объем словарной статьи не безграничен, целесообразно в соответствующем фрагменте текста сделать купюры < >, которые не нарушат общей смысловой целостности контекста. Цитация указана знаком ● (в круглых скобках указывается только фамилия и инициалы автора).

Приведём структуру словарной статьи для собственно терминов:

**Актёр** – сущ., (фр. *acteur* «исполнитель»), /баз. /терм./

*Исполнитель ролей в драматических спектаклях.*

// Прилагательное **актерский** – *ая, -ое*/

~ синонимы *комедиант, лицедей* (уст.)

● Актёр в каждой роли должен найти и своё обаяние, и свою индивидуальность, и, несмотря на это, быть в каждой роли другим (К.С. Станиславский).

**Амплуа** – сущ., нескл. (лат. *ampulla* «применение») / термин /баз./

*Определённый круг ролей, наиболее соответствующих сценическим данным актёра.*

• Вовремя понять своё амплуа – важное дело в нашем искусстве (К.С. Станиславский).

**Бутафория** – сущ., (итал. buttafuori «выкидывающий вон»), /баз. /терм./, только ед. ч.

*Различные предметы – скульптура, мебель, посуда, украшения, детали костюма и т.п. для театральных спектаклей.*

• В современном реалистическом театре бутафория является, главным образом, декоративным элементом оформления спектакля. Для вещественного оформления, непосредственно связанного со сценическим действием (мебель, посуда, оружие и т. д.), чаще всего берутся подлинные предметы обихода.

В сравнении с дефинициями научных или технических терминологических дефиниции театральной лексики имеют свою особенность, связанную, прежде всего, с большим количеством таких языковых единиц, которые не имеют научных корней, например: «чуть», «манки», «воздух места и времени» и др.

Многие предтермины не могут быть адекватно поняты без специальных пояснений.

Например, **«человеко-роль»** – рождающийся на сцене новый образ, новое существо. «Это естественный творческий акт, напоминающий рождение человека. Каждый сценический художественный образ является единым, неповторимым созданием, как все в природе... Для органического вращивания роли нужен не меньший, а в иных случаях значительно больший срок, чем для создания и вращивания живого человека» [10, с. 456].

**«Зерно роли»** – самая глубокая сущность роли. «Надо найти такое зерно в роли, которое бы оправдывало всю роль. Это трудно. Но когда актер это зерно нашел, то в каждый момент оно может быть мерилем верности его действий» [8, с. 180].

Иллюстративный материал занимает особо важное место в словарной статье, особенно для предтерминов, так как иллюстративные примеры выполняют определенные функции: во-первых, обнаруживаем подтверждение наличия слова в языке, во-вторых, представлено разъяснение значения слова в контексте.

По форме примеры представляют собой модели синтаксических конструкций, реальные словосочетания или предложения (вплоть до абзацев). Но, несмотря на то, что некоторые предтермины содержат достаточно обширную иллюстративную зону, что, казалось бы, нарушает принцип экономности словаря, всё же, с учётом специфики предтерминов, считаем информационный объем любого масштаба в словарной статье необходимым и достаточным условием.

Приведем примеры словарных статей предтерминов.

**«Вообще»** /предт. периф./ субстантивированное нареч./ – *приблизительность, формальность в действии актерского существования* [9, с. 46].

• «Какое ужасное слово «вообще». Сколько в нем неразберихи, неосновательности, беспорядка»

• «Вообще хаотично и бессмысленно. ... Вообще все начинает и ничего не кончает»

**«Возбуждение активности»** /предтерм. периф./ – *стремление актера к непрерывности его существования в роли на протяжении всего спектакля* [9, с. 46].

• «А непрерывность эта целиком зависит от того, насколько творчески активен и увлечен будет актер в тех именно моментах своей роли, когда он не в фокусе внимания зрителя и когда он молчит» [6, с. 38].

Словарная статья, заголовочным словом которой является профессионализм, не имеет зоны дефиниции как таковой, но это не значит, что заголовочное слово не получает



словарного определения, с ним пользователь словаря может ознакомиться, обратившись с помощью отсылки к словарной статье термина-синонима.

Например: **Беспредметка** – /проф./ периф. Действие с воображаемым предметом.

Работа с беспредметкой. Подготовить упражнения на беспредметку. ~ синонимы.

См.: **Беспредметное действие, пустышка.**

Учебный словарь должен способствовать расширению общекультурных сведений, облегчить освоение понятийного аппарата, знания тенденций и истории изучаемого предмета.

Лексика театрального искусства имеет свою специфику, так как лишена строгой дефинитивности. На наш взгляд, представленные примеры могут быть выделены в качестве терминов, поскольку свои лексические значения выражают в полной мере. Основная задача словаря – собрать воедино термины театрального искусства из уже имеющихся словарей и дать толкование авторским терминам.

Словарная статья в проектируемом словаре, во-первых, не может иметь единообразное строение, так как рассмотрению подлежат разнородные языковые единицы (собственно термины, предтермины, профессионализмы). Во-вторых, в словарной статье проектируемого словаря отражены не только привычные для терминологических театральных словарей зоны: но и зона, которая нами рассматривается впервые, то есть зона терминологической характеристики, определяющая принадлежность терминообозначений к собственно терминам, предтерминам, профессионализмам, а также их место, занимаемое в терминологическом поле в области театрального искусства. В-третьих, в структуре словарных статей нашего словаря обязательными зонами являются зона терминологической характеристики и зона иллюстрации, в то время как для всех терминологических словарей любой области знания первую позицию обязательной зоны занимает зона словарной дефиниции.

Таким образом, в сравнении с другими терминологическими словарями, учебный словарь театральной лексики считаем специфичным лексикографическим изданием, который должен способствовать расширению общекультурных сведений, облегчить освоение понятийного аппарата, знания тенденций и истории изучаемого предмета.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гак В.Г. Лингвистические словари и экстралингвистическая информация // Вопросы языкознания. 1987. №2. С. 3-16.
2. Гак В.Г. О некоторых закономерностях развития лексикографии (учебная и общая лексикография в историческом аспекте) // Актуальные проблемы учебной лексикографии. М.: Русский язык, 1977. С. 11-27.
3. Герд А.С. К определению понятия «словарь» // Проблемы лексикографии: сб. ст. по лексикографии. СПб.: Изд-во С.-Петербур. у-та, 1997. С. 191-203.
4. Гринев С.В. Введение в терминоведение. М.: Московский Лицей. 1990. 309 с.
5. Денисов П.Н., Гринев П.Н. Лексика русского языка и принципы её описания. М.: Русский язык, 1980. 253 с.
6. Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. М.: Искусство, 1971. 486 с.
7. Морковкин В.В., Морковкина А.В. Русские агнонимы (слова, которые мы не знаем). М.: Институт русского языка им. А.С. Пушкина, 1997. 414 с.
8. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма / Сост., вст. стат. и комм. М.Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. 576 с.: ил.
9. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч.: В 9 тт. Т. 1. М.: Искусство, 1988. 621 с.

10. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Собр. соч.: В 9 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1989. 508 с.
11. ТЭ – Театральная энциклопедия: в 5 тт. / Гл. ред. П.А. Марков. М.: Советская энциклопедия. 1967. 1136 с.
12. Шведова Н.Ю. Парадоксы словарной статьи // Национальная специфика языка и ее отражение в нормативном словаре: сборник статей. М.: Наука, 1988. С. 6-11.

### **REFERENCES**

1. Gak V.G. Lingvisticheskiye slovari i ekstralingvisticheskaya informatsiya // Voprosy yazykoznaneya. 1987. №2. Pp. 3-16.
2. Gak V.G. O nekotorykh zakonomernostyakh razvitiya leksikografii (uchebnaya i obshchaya leksikografiya v istoricheskom aspekte) // Aktual'nyye problemy uchebnoy leksikografii. M.: Russkiy yazyk, 1977. Pp. 11-27.
3. Gerd A.S. K opredeleniyu ponyatiya «slovar'» // Problemy leksikografii: sb. st. po leksikografii. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. u-ta, 1997. Pp. 191-203.
4. Grinev S.V. Vvedeniye v terminovedeniye. M.: Moskovskiy Litsey. 1990. 309 p.
5. Denisov P.N., Grinev P.N. Leksika russkogo yazyka i printsipy yeyo opisaniya. M.: Russkiy yazyk, 1980. 253 p.
6. Knebel' M.O. O tom, chto mne kazhetsya osobenno vazhnym. M.: Iskusstvo, 1971. 486 s.
7. Morkovkin V.V., Morkovkina A.V. Russkiye agnonimy (slova, kotoryye my ne znayem). M.: Institut russkogo yazyka im. A.S. Pushkina, 1997. 414 p.
8. Nemirovich-Danchenko V.I. Rozhdeniye teatra. Vospominaniya, stat'i, zametki, pis'ma / Sost., vst. stat. i komm. M.N. Lyubomudrova. M.: Pravda, 1989. 576 p.: il.
9. Stanislavskiy K.S. Moya zhizn' v iskusstve. Sobr. soch.: V 9 tt. T. 1. M.: Iskusstvo, 1988. 621 p.
10. Stanislavskiy K.S. Rabota aktora nad soboy. Sobr. soch.: V 9 tt. T. 2. M.: Iskusstvo, 1989. 508 p.
11. TE – Teatral'naya entsiklopediya: v 5 tt. / Gl. red. P.A. Markov. M.: Sovetskaya entsiklopediya. 1967. 1136 p.
12. Shvedova N.YU. Paradoksy slovarnoy stat'i // Natsional'naya spetsifika yazyka i yeye otrazheniye v normativnom slovare: sbornik statey. M.: Nauka, 1988. Pp. 6-11.