

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-педагогического факультета 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

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

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

| | |
|--|----|
| <i>Тан Цзин</i> | |
| РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ НАЧАЛА XX ВЕКА | 7 |
| <i>Васильева Евгения Николаевна</i> | |
| ИСКУССТВО И ПРАВО КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФЕНОМЕНЫ | 15 |
| <i>Сунь Цзянь</i> | |
| СПЕЦИФИКА ИНТОНАЦИОННОГО РАЗВИТИЯ В ПЯТОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЕ БОРИСА АРАПОВА | 22 |
| <i>Жэнь Пэйюань</i> | |
| ОСОБЕННОСТИ ТРАНСКРИПЦИЙ ЛЕОПОЛЬДА ГОДОВСКОГО | 28 |
| <i>Лю Илунь</i> | |
| МОНГОЛЬСКИЕ СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ | 34 |
| <i>Ли Чжэнь</i> | |
| ПОЭТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА | 41 |
| <i>Сяо Цяосун</i> | |
| КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА Е СЯОГАНА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ ВОСТОКА И ЗАПАДА | 47 |
| <i>Ван Хуаньюй</i> | |
| ПРОИСХОЖДЕНИЕ КИТАЙСКОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ | 54 |
| <i>Яо Жуйюй</i> | |
| ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОГО ОРНАМЕНТА: ПРИРОДНЫЕ МОТИВЫ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ | 61 |
| <i>Ли Синьюй</i> | |
| ИСТОРИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНСА Ц. А. КЮИ «БОЛЕРО» | 67 |
| <i>Ян Цзунбао</i> | |
| «ТРИ ЖЕЛАНИЯ РОЗЫ» ХУАН ЦЗЫ В КОНТЕКСТЕ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА | 73 |
| <i>Ван Цзин</i> | |
| ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ МЕТОД АРВО ПЯРТА НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ВАРИАЦИИ НА ВЫЗДОРОВЛЕНИЕ АРИНУШКИ» | 79 |

| | |
|---|-----|
| <i>Лу Цун</i> ДЕФИНИЦИИ «ФОЛЬКЛОРНОЕ» И «НАРОДНОЕ» ПЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕГРАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ | 84 |
| <i>Го Цзинюй, Чжан Шанжу</i> ИССЛЕДОВАНИЕ МЕСТНОГО КОЛОРИТА И КУЛЬТУРНЫХ КОННОТАЦИЙ КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН | 92 |
| <i>Лю Тяньцюань</i> «ДЕРЕВЕНСКИЙ РЕАЛИЗМ» В ТВОРЧЕСТВЕ ЛО ЧЖУНЛИ: ИСТОКИ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ | 97 |
| <i>Лун Синьян</i> ВВЕДЕНИЕ В ВОСТОЧНЫЙ ФАКТОР В ИСКУССТВЕ ЖИВОПИСИ МАТИССА | 111 |
| <i>Ван Чунхуа</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ТИПОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПРИДВОРНОЙ МУЗЫКЕ ДИНАСТИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ | 118 |
| <i>Лю Иннань</i> ПРЕТВОРЕНИЕ ЮНЬНАНЬСКИХ МОТИВОВ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ЧЖАН ЧАО И ЧЭНЬ ЮНА | 126 |
| ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ | |
| <i>Гребенников Олег Владимирович, Синицын Юрий Николаевич</i> НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ СОЦИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ СТАРШЕКЛАССНИКОВ В КЛУБНОМ ОБЪЕДИНЕНИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО БИЗНЕС-ОБРАЗОВАНИЯ | 133 |
| <i>Хань Сяо</i> П. И. ЧАЙКОВСКИЙ. «ДВЕНАДЦАТЬ ПЬЕС», ОР. 72: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ | 141 |
| <i>Хао Вэньтин</i> ФУНКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ОПЕРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ КИТАЯ В XX ВЕКЕ | 151 |
| <i>Цзи Яньи</i> ПРОГРАММНОСТЬ В МУЗЫКЕ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX- XXI ВЕКА | 160 |
| <i>Чэнь Кайлунь</i> ЗАРОЖДЕНИЕ И СПЕЦИФИКА КИНОМУЗЫКИ КИТАЯ | 165 |
| <i>Ян Пэй</i> ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «БОЛЬШИЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ» ОР. 68 ХУАН АН-ЛУНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИН ЖУН | 170 |
| <i>Ян Чэньбэй, Куан Сюли</i> ТРАГЕДИЯ В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЕЁ ФИЛОСОФСКИЙ СТАТУС | 176 |

| | |
|---|-----|
| <i>Янь Жуй</i> | |
| АНАЛИЗ КОНФЛИКТА И САМОИСКУПЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ | 185 |
| <i>Жарков Анатолий Дмитриевич</i> | |
| МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ | 192 |
| <i>Юсупов Шамиль Ринатович</i> | |
| ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ УПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЕМ СТУДЕНЧЕСКОГО СПОРТА В УСЛОВИЯХ ВУЗА | 199 |
| ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА | |
| <i>Тараторин Евгений Викторович</i> | |
| АНАЛИЗ ИСТОРИОГРАФИИ КАТЕГОРИИ «СТИЛЬ ЖИЗНИ» В ТРУДАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ | 208 |
| <i>Цзи Цююй</i> | |
| ВЗАИМОСВЯЗЬ ХОРОВОГО ИСКУССТВА И РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ | 216 |
| <i>Чжао Цзябо, Мозгот Валерий Георгиевич</i> | |
| ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДИК ОБУЧЕНИЯ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ | 221 |
| <i>Старцева Дина Викторовна</i> | |
| ИНДИВИДУАЛЬНО-ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ПОДХОД В РАБОТЕ СО СТУДЕНТАМИ-ДИРИЖЁРАМИ В КЛАССЕ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ | 226 |
| <i>Лебедева Екатерина Сергеевна</i> | |
| ВОЗМОЖНОСТИ ВАРИАТИВНОЙ ЧАСТИ В РЕАЛИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО» | 235 |
| <i>Жуй Фан</i> | |
| ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВОДСТВА И СБЫТА КЛАРНЕТОВ В КИТАЕ | 241 |
| <i>Тиан Дуо</i> | |
| СВЯЗЬ МЕЖДУ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКОЙ И НАРОДНЫМ ТАНЦЕМ | 247 |
| <i>Цинь Цзяцзе</i> | |
| СЛИЯНИЕ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЧАЙНОЙ КУЛЬТУРЫ | 252 |
| ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ | |
| <i>Калимуллина Ольга Анатольевна</i> | |
| ТЕХНОЛОГИИ РЕАЛИЗАЦИИ СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ФОРМИРОВАНИЮ ТВОРЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ЛИЧНОСТИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИЙ ПРОФЕССОРА ЖАРКОВА А.Д. | 257 |

| | |
|---|-----|
| <i>Ши Сюэци, Мозгот Валерий Георгиевич</i> | |
| <i>ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАМКАХ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА САКСОФОНЕ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ</i> | 267 |
| <i>Алиев Дилшод Сангинович, Фахрутдиннова Анастасия Викторовна, Непрокина Ирина Васильевна, Денисова Оксана Петровна</i> | |
| <i>АКТУАЛИЗАЦИЯ ЦИФРОВЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ В РАМКАХ НОВЫХ ФОРМ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ</i> | 274 |
| <i>Спиридонова Анастасия Александровна, Арябкина Ирина Валентиновна, Тимошина Ирина Назимовна</i> | |
| <i>ИНТЕЛЛЕКТ-КАРТА КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ (на примере деятельности младших школьников по изобразительному искусству)</i> | 282 |
| <i>Пивнева Светлана Валентиновна, Вольхин Сергей Николаевич, Хайруллина Эльмира Робертовна, Володин Александр Анатольевич</i> | |
| <i>СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К УПРАВЛЕНИЮ КАЧЕСТВОМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ПОМОГАЮЩИХ ПРОФЕССИЙ В СИСТЕМЕ «КОЛЛЕДЖ – ВУЗ – ДПО»</i> | 289 |
| <i>Чен Яо</i> | |
| <i>ТЕКУЩЕЕ СОСТОЯНИЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ МОНГОЛЬСКОЙ МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ ЧАОЭР</i> | 301 |
| <i>Фань Жун</i> | |
| <i>МОДЕРНИЗАЦИЯ ЯНЦИНЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ЦИМБАЛЬНОГО ИСКУССТВА</i> | 308 |
| <i>Жаркова Алена Анатольевна</i> | |
| <i>ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ – ВЕДУЩИЙ ФАКТОР ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ НА ФАКУЛЬТЕТЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ</i> | 316 |
| <i>Напреенко Лидия Сергеевна, Волкодаева Ирина Борисовна</i> | |
| <i>ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗОНЫ ТРАНСПОРТНО-ПЕРЕСАДОЧНОГО УЗЛА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ</i> | 322 |
| <i>Васильева Татьяна Виталиевна, Никитина Наталья Ивановна, Толстикова Светлана Николаевна, Вольхин Сергей Николаевич</i> | |
| <i>НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ЭПИСТЕМИЧЕСКОЙ КВАЛИФИКАЦИИ ПЕДАГОГОВ-ПСИХОЛОГОВ</i> | 334 |
| <i>Зотов Владимир Владимирович</i> | |
| <i>СОЦИАЛЬНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ</i> | 346 |

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Тан Цзин

аспирант

ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»

e-mail: liroma0217@gmail.com

Tang Jing

graduate student

Russian State Specialized Academy of Arts

РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. Изучение китайской культуры в начале XX века является весьма значимым для понимания современного Китая, межкультурных обменов и влияний, глобальных культурных тенденций, а также политических и социальных движений, которые были сформированы в увязке с культурным дискурсом. В данной связи в статье рассмотрены основные особенности развития культуры Китая начала XX века. Обозначены и охарактеризованы её черты и проанализированы наиболее острые проблемы. Начало прошлого столетия ознаменовало собой весьма значимый и насыщенный событиями период культурного развития Китая. Государство переживало достаточно непростой переходный период, разного рода политические, социальные, а также интеллектуальные движения формировали «культурный ландшафт» страны. В данной связи исследователями активно и с явным интересом анализируются ключевые аспекты культурного развития Китая в первые десятилетия XX века, уделяется пристальное внимание влиянию традиционных ценностей, воздействию западных идей и инициатив, возникновению дополнительных форм художественного самовыражения.

Ключевые слова: живопись, искусство, Китай, культурная сфера, культура, литература, развитие, традиция, ценности

DEVELOPMENT OF CHINA CULTURE IN THE EARLY XX CENTURY

Abstract. The study of Chinese culture at the beginning of the 20th century is highly significant for understanding modern China, intercultural exchanges and influences, global cultural trends, and political and social movements that were formed in conjunction with cultural discourse. In this regard, the article discusses the main features of the development of Chinese culture at the beginning of the 20th century. Its features are identified and characterized and the most acute problems are analyzed. The beginning of the last century marked a very significant and eventful period of China's cultural development. The state was going through a rather difficult transition period, various kinds of political, social, and intellectual movements formed the "cultural landscape" of the country. In this regard, researchers actively and with obvious interest analyze key aspects of China's cultural development in the first decades of the 20th century, pay close attention to the influence of traditional values, the impact of Western ideas and initiatives, and the emergence of additional forms of artistic expression.

Keywords: painting, art, China, cultural sphere, culture, literature, development, tradition, values

Изучение культуры Китая в начале XX века является весьма актуальным по нескольким причинам.

Во-первых, Китай переходил от традиционного феодального общества к модернизированному государству, возникали новые идеи и ценности, а старые были подвергнуты сомнению. Понимание социальных и культурных основ этого перехода важно для оценки современного Китая.

Во-вторых, начало XX века было периодом интенсивного межкультурного обмена между данной страной и Западом, многие иностранные державы получали значительное влияние на дела Китая. Этот период взаимодействия и обмена формировал современную китайскую культуру, и изучение его позволяет понять, как культурный обмен формирует современные общества и их идентичность.

В-третьих, китайская культура оказала огромное влияние на мировое искусство, литературу, философию и прочие области. Изучение китайской культуры в рассматриваемый период позволяет понять корни этого влияния и проследить его развитие со временем.

Наконец, изучение китайской культуры в начале прошлого века может также дать ценные уроки о том, как культура формирует политические и социальные движения.

В начале статьи следует обратиться к ретроспективе, отражающей основные тенденции, проявившиеся более века назад и оказавшие влияние на китайскую культуру. То есть, речь идёт об общем поверхностном «срезе», после чего можно будет перейти к детализированному рассмотрению.

На рубеже XIX и XX столетий Китай переживал упадок династии Цин, отчётливо сказывалось растущее присутствие западных держав. Анализируемый нами период потрясений привел к укоренившемуся осознанию китайской интеллигенцией потребностей в реализации реформаторских преобразований в культурной сфере. Как отмечает Ю. Чжан, традиционные китайские ценности, обладающие глубокими истоками в конфуцианстве и иерархической социальной структуре, были поставлены под сомнение, поскольку интеллектуалы стремились к модернизации государства перед лицом иностранного влияния [1, с. 121].

Одним из весьма значимых культурных движений рассматриваемого периода явилось «Движение четвертого мая», возникшее в 1919 году как реакция на Версальский договор и предполагаемое предательство интересов Китая. Данное Движение возглавляли, главным образом, молодые интеллектуалы, которые деятельно выступали за культурные и политические трансформации, склоняясь в сторону проведения реформ. Ими достаточно жёстко отвергались традиционные китайские ценности, на первый план выступал поиск вдохновения в западных идеях, особенно явно это распространялось на демократические начала и научную сферу.

Уместно подчеркнуть, что «Движение Четвертого мая» оказало глубокое влияние на развитие культуры Китая. В первую очередь, характеризуя его роль, целесообразно упомянуть о переоценке традиционной культуры данного государства и ее совместимости с современностью. Ряд интеллектуалов выступал с призывами, содержащими лозунги об отказе от прошлого; они высказывались в пользу принятия и следования западным ценностям, образцам. Конфуцианство также подвергалось резкой критике с их стороны. Рассматриваемое Движение заложило «фундамент» для «Движения за новую культуру», целевым ориентиром которого явилась перестройка китайского общества посредством нового культурного и интеллектуального базиса.

«Движение за новую культуру», сформировавшееся в 1910-1920-х годах, выказывало стремление к трансформации культурной жизни Китая путем принятия идей Запада и продвижения индивидуализма, демократии и науки. Такие интеллектуалы, как

Ху Ши и Чэнь Дусю, отстаивали эти идеи и призывали отказаться от традиционной китайской литературы, которую они считали устаревшей и подавляющей. Они выступали за использование простонародного китайского языка и за то, чтобы более активно применялись западные литературные формы и стили [2, с. 86].

Что касается литературы, то она сыграла определяющую и неоспоримую роль в развитии культурной сферы Китая в начале прошлого века. Народный роман, который набирал популярность с конца династии Цин, продолжал процветать. В анализируемый период занимались творчеством такие писатели, как Лу Сюнь, известный как отец современной китайской литературы. Такие произведения Лу Сюня, как «Правдивая история А Цю» и «Дневник сумасшедшего», бросали вызов традиционным китайским ценностям и критиковали общественные и политические условия того времени [3, с. 35]. Работы писателя оказали ярко выраженное влияние на последующие поколения представителей культуры и интеллектуалов.

Помимо литературы, изобразительное искусство также пережило период трансформации в начале XX столетия. Традиционная китайская живопись с ее акцентом на тщательную работу кистью и следование установленным техникам столкнулась с критикой со стороны прогрессивных художников, которые стремились освободиться от традиций, что стало своего рода девиацией, отклонением от них. Как отмечает А.А. Шумейко, западные стили искусства, особенно импрессионизм и постимпрессионизм, оказали серьёзное воздействие на поколение китайских художников, которые не оставляли попытки экспериментировать с новыми техниками и выражениями [4, с. 83].

Одной из выдающихся фигур в рассматриваемом контексте был Сюй Бэйхун (речь идёт о живописце и графике), который учился в Европе и впоследствии стал известен благодаря слиянию китайских и западных художественных элементов. Такие работы Сюй Бэйхуна, как «Глупый старик, снявший горы» и «Галоп лошади», явились наглядной и весьма показательной демонстрацией нового художественного подхода, в рамках которого западные техники совмещались с китайскими сюжетами. Творения Сюй Бэйхуна помогли преодолеть разрыв между традиционным китайским искусством и развивающейся современной художественной сценой [5, с. 236].

В дополнение к литературе и изобразительному искусству, театр и кино также пережили значительное развитие в начале XX века. Западная методология и соответствующая ей база в сфере театра и кино были введены достаточно оперативно, что привело к появлению современного китайского театра и рождению китайского кинематографа. Так, к примеру, в пьесе «Гроза» Цао Юя раскрываются темы семейных конфликтов и общественных перемен, что отражает более широкий культурный и социальный контекст анализируемого периода [6, с. 919]. Китайское кино также начало процветать, и такие режиссеры, как Фэй Му и Сунь Юй, создали влиятельные произведения, посредством которых фиксировались изменения и важнейшие трансформации в китайском обществе [7, с. 198].

Отдельно следует подчеркнуть, что, хотя западные идеи, система ценностей и влияние сыграли значительную роль в культурном развитии Китая в начале прошлого столетия, в стране также было сильно развито чувство культурного национализма. Интеллектуалы и художники пребывали в систематическом поиске баланса между восприятием западных веяний, тенденций, устоев и сохранением китайского культурного наследия. Многие признавали важность внедрения западных знаний и практик, сохраняя при этом чувство китайской самобытности.

Итак, развитие культурной сферы в Китае в начале XX столетия было весьма сложным, сопровождалось множеством разнородных трансформаций. Прежде всего, подчёркивается веха «столкновения» между традиционными китайскими ценностями и

наплывом западных инициатив и представлений. Богатое культурное наследие Китая на протяжении веков привлекало внимание всего мира, демонстрируя глубокий срез традиций, обычаев и верований. Начало XX века стало поворотным моментом в истории данной страны, характеризующимся стремительными социальными, политическими и культурными преобразованиями.

В более детализированном контексте исследователями анализируются основные признаки и спецификации китайской культуры в этот период, обозначаются базовые черты, даётся соответствующая характеристика, благодаря чему проливается свет на разнообразные аспекты, которые сформировали самобытность нации. Исследуя конкретные примеры, можно получить полноценное и даже исчерпывающее представление о замечательной культурной «ткани» Китая на заре прошлого столетия.

При анализе черт, прежде всего, следует остановиться на конфуцианской философии в её сопоставлении с традиционными ценностями. То есть, подразумевается использование аксиологического подхода и соответствующей методологии. Одним из фундаментальных столпов китайской культуры в начале XX века была конфуцианская философия. Уходя корнями в древние учения, данное направление впитало в себя и отчётливо транслировало моральные ценности, уважение к авторитетам и иерархические отношения. Эта глубоко укоренившаяся философия сыграла весьма значимую роль в формировании социального взаимодействия, образования и общей структуры китайского общества. Концепция сыновней почтительности, примером которой является уважение и преданность родителям и старшим, была основополагающим аспектом конфуцианских ценностей [8, с. 30].

Далее в ходе детализированного анализа черт китайской культуры следует упомянуть о соотношении традиционного искусства и литературы, живописи и т. д. Китайская культура на рубеже XIX и XX столетий продолжала процветать благодаря богатому художественному творчеству. Традиционная китайская живопись, каллиграфия и поэзия имели огромное значение, известные художники создавали шедевры, отражающие суть эпохи. Речь идёт о выдающихся творцах, которые в своей работе совмещали традиционные техники с современными веяниями и течениями.

Аналогичным образом в анализируемый нами период процветала литература, влиятельные авторы создавали убедительные произведения, которые отражали социально-политический климат.

При анализе черт китайской культуры нельзя игнорировать и сопоставление революции и модернизации. Начало прошлого столетия в Китае характеризовалось бурными политическими и социальными преобразованиями. Синьхайская революция 1911 года ознаменовала конец династии Цин и создание Китайской Республики. Этот период революционных потрясений сопровождался «подъёмом» интеллектуалов и реформаторов, которые стремились модернизировать нацию и бросить вызов традиционным ценностям.

Ряд Движений, инициированных протестами студентов, явился наглядным примером стремления к культурному и интеллектуальному обновлению. Следовала серия многочисленных выступлений за модернизацию, научное мышление и отказ от устаревших практик. Сами по себе Движения, подпитываемые революционной волной, ознаменовали значительный сдвиг в китайской культуре, проложив путь для новых идей и бросив вызов традиционным нормам общества [9, с. 671].

Следующая важнейшая черта была уже упомянута ранее, и в данной связи требуется детализация. Речь идёт о западном влиянии и культурном обмене. В начале XX столетия Китай испытал приток западного влияния. Нанкинский договор 1842 года и последующие соглашения предоставили иностранным державам экстерриториальные

права, что привело к росту знакомства с западными идеями и практикой [10, с. 116]. Западное образование, технологии и литература оказали глубокое влияние на китайскую культуру. Перевод западных литературных произведений привнес новые литературные стили и методы повествования, оказав ярко выраженное воздействие на писателей и интеллектуалов. Распространение западной одежды, музыки и кино также способствовало изменению культурного ландшафта.

При обозначении ключевых черт культуры важно обратить внимание на традиционные обычаи и праздники. Невзирая на коренные изменения, происходящие в китайском обществе, многие традиции и празднования сохранялись и в начале XX века. Празднование китайского Нового года с его яркими танцами драконов, петардами и воссоединением семей оставалось заветной традицией. Прочие праздники, (Фестиваль фонарей и Праздник середины осени), продолжали отмечаться по всей стране, укрепляя культурную сплоченность и общинные связи.

В культурном контексте уместно обратиться к характеристике освобождения женщин и гендерных ролей. В начале прошлого столетия произошли весомые преобразования в статусе женщин в китайском обществе. Под влиянием мировых феминистских движений и местных активистов женщины начали оспаривать традиционные гендерные роли и бороться за равные права и возможности. Такие фигуры, как Цю Цзинь, выдающаяся женщина-революционерка, сыграли ключевую роль в отстаивании освобождения женщин.

Культурная сфера и её развитие раскрываются также через призму традиционной медицины и философии. Так, традиционная китайская медицина с ее акцентом на целостном благополучии продолжала играть ключевую и неоспоримую роль в китайской культуре в анализируемый период. Древние практики (речь идет об иглоукалывании, траволечении, а также о тайцзи) широко практиковались и ценились за их потенциальную пользу для здоровья. Традиционные философии (даосизм и буддизм) также оставались весьма влиятельными, обеспечивая духовное руководство и формируя индивидуальное мировоззрение.

Характеристика обозначенных выше черт весьма значима, поскольку в увязке с ними рассматриваются ключевые проблемы, сопровождавшие развитие культуры в Китае. Действительно, культурная сфера данной страны в начале XX века столкнулась с множеством проблем, которые затронули все сферы жизни в Китае. Главным образом, в научных исследованиях выделяются три группы проблем того времени: отсутствие развитой образовательной системы, культурный конфликт между традиционными и западными ценностями, а также влияние колониальной политики на культуру Китая.

Так, одной из острейших проблем было отсутствие развитой образовательной системы. Многие люди не имели возможности получить образование, поскольку школы оказывались недоступны для большинства китайцев. В то же время, традиционная образовательная система была ориентирована на запоминание информации, а не на развитие критического мышления и творческих способностей, что препятствовало научному и культурному развитию в стране. Невзирая на то, что китайские интеллектуалы начали осознавать необходимость модернизации образовательной системы и создания новых учебных заведений, проблема оставалась актуальной на протяжении всего XX века.

Некоторые исследователи полагают, что в Китае до сих пор существует проблема неравенства в образовании. Так, например, в сельской местности школы иногда отсутствуют, а если и есть, то оборудование в них не соответствует современным требованиям. Помимо этого, в некоторых регионах Китая до сих пор сохраняются

традиции, которые не позволяют девочкам получать образование, что является серьезной проблемой для страны в целом [11, с. 237].

Еще одной проблемой культуры Китая в начале XX века был ярко выраженный и непримиримый конфликт между традиционными и западными ценностями. В то время, как западные идеи, (наука, технологии и демократия) начали проникать в страну, это вызвало сильное недовольство среди традиционалистов. Многие китайцы считали, что западные идеи угрожают традиционной культуре и образу жизни. Однако, с другой стороны, немало китайцев видели в западной культуре шанс на модернизацию и развитие государства. Этот конфликт стал одной из главных проблем культурной сферы в начале прошлого столетия и продолжался на протяжении всего века. В настоящее время китайская культура продолжает интегрироваться в мировую, а западная культура продолжает оказывать воздействие на китайскую. Вместе с тем, культурный конфликт между традиционными и западными ценностями по-прежнему существует. В современном Китае многие люди продолжают верить в традиционные ценности (семья, уважение к старшим и культура чаепития) и стараются сохранять их в своей жизни.

Третьей насущной проблемой в начале XX века было влияние колониальной политики на культуру. Китай был колонизирован несколькими европейскими державами, что привело к культурной ассимиляции и проникновению западной идеологии в страну. Это оказало сильное влияние на традиционную китайскую культуру, которая начала утрачивать свои уникальные черты. В дополнение к этому, колониальная политика привела к экономическому и политическому упадку Китая, что еще больше затруднило сохранение культурной идентичности государства.

Сегодня Китай вырос в одну из самых мощных экономических и политических держав мира, однако страна до сих пор сталкивается с вызовами сохранения своей культурной идентичности. Вместе с тем, Китай продолжает бороться с последствиями колониализма и сохранять свою уникальную культуру.

Таким образом, начало XX столетия явилось переломным моментом в истории культуры Китая. Нация переживала слияние традиционных ценностей и западного влияния, социальные, политические и интеллектуальные движения меняли структуру общества. Признаки и особенности китайской культуры в это время были отмечены конфуцианскими ценностями, традиционным искусством, революционным «пылом», западными влияниями и сохранением древних обычаев. Осмысливая и оценивая данные разнообразные аспекты, современные исследователи получают более глубокое понимание богатого и динамичного культурного наследия Китая. Проблемы культуры Китая в начале XX столетия были связаны с отсутствием развитой образовательной системы, культурным конфликтом между традиционными и западными ценностями, а также влиянием колониальной политики на культуру. Сегодня Китай сталкивается с новыми вызовами (быстрый экономический рост и глобализация, которые также влияют на культуру страны). Однако Китай продолжает бороться за сохранение своей культурной идентичности, и традиционные ценности до сих пор занимают важное место в жизни народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан Ю. Распространение европейской масляной живописи в Китае в XX веке // Художественное образование и наука. – 2022. – Т. 1. – № 30. – С. 119-129.
2. Лю Т. Китай – Япония – Европа: процессы освоения китайской живописью западноевропейских традиций в конце XIX – начале XX века // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2022. – № 3 (54). – С. 85-90.

3. Тан Ц. Влияние западной культуры на традиционную культуру Китая: история и современность // Музыковедение. – 2023. – № 3. – С. 33-38.
4. Шумейко А.А. Роль Цай Юаньпэя в критике традиционного образования в Китае начала XX века в контексте взаимодействия культуры Востока и Запада // Амурский научный вестник. – 2021. – № 1. – С. 81-89.
5. Лю Ц. Сюй Бэйхун в истории китайской пейзажной живописи и китайского художественного образования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2020. – № 3-1. – С. 234-245.
6. Цзинь Ц. Формирование китайского кросскультурного театра // Научный аспект. – 2020. – Т. 7. – № 3. – С. 918-922.
7. Цзяли Ю. Традиционная культура Китая: генезис и особенности формирования // Культура и цивилизация. – 2021. – Т. 11. – № 6-1. – С. 194-201.
8. Марталог Д.П. Вклад православных миссионеров в изучение духовной культуры Китая начала XX века (по материалам журнала «Китайский благовестник») // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – № 100. – С. 29-33.
9. Харламова М.П. Культура Китая как фактор китайской политической истории // Форум молодых ученых. – 2018. – № 5-3 (21). – С. 665-674.
10. Шан Б. Влияние западной праздничной культуры на традиционную культуру Китая: история и современность // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 2. – С. 114-119.
11. Ван Х. Изучение начального образования в Китае в первой половине XX века на примере развития экспериментальных начальных школ // Искусство и диалог культур. Сборник научных трудов. – Санкт-Петербург: 2019. С. 234-245.

REFERENCES

1. Chzhan Ju. Rasprostranenie evropejskoj masljanoj zhivopisi v Kitae v NN veke // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. – 2022. – Т. 1. – № 30. – Pp. 119-129.
2. Lju T. Kitaj – Japonija – Evropa: processy osvoenija kitajskoj zhivopis'ju zapadnoevropejskih tradicij v konce XIX – nachale XX veka // Akademicheskij vestnik UralNIiproekt RAASN. – 2022. – № 3 (54). – Pp. 85-90.
3. Tan C. Vlijanie zapadnoj kul'tury na tradicionnuju kul'turu Kitaja: istorija i sovremennost' // Muzykovedenie. – 2023. – № 3. – Pp. 33-38.
4. Shumejko A.A. Rol' Caj Juan'pjeja v kritike tradicionnogo obrazovanija v Kitae nachala NN veka v kontekste vzaimodejstvija kul'tury Vostoka i Zapada // Amurskij nauchnyj vestnik. – 2021. – № 1. – Pp. 81-89.
5. Lju C. Sjuj Bjejhun v istorii kitajskoj pejzazhnoj zhivopisi i kitajskogo hudozhestvennogo obrazovanija // Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova. – 2020. – № 3-1. – Pp. 234-245.
6. Czin' C. Formirovanie kitajskogo krosskul'turnogo teatra // Nauchnyj aspekt. – 2020. – Т. 7. – № 3. – Pp. 918-922.
7. Czjali Ju. Tradicionnaja kul'tura Kitaja: genezis i osobennosti formirovanija // Kul'tura i civilizacija. – 2021. – Т. 11. – № 6-1. – Pp. 194-201.
8. Martalog D.P. Vklad pravoslavnyh missionerov v izuchenie duhovnoj kul'tury Kitaja nachala XX veka (po materialam zhurnala «Kitajskij blagovestnik») // Vestnik Amurskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki. – 2023. – № 100. – Pp. 29-33.

9. Harlamova M.P. Kul'tura Kitaja kak faktor kitajskoj politicheskoj istorii // Forum molodyh uchenyh. – 2018. – № 5-3 (21). – Pp. 665-674.
10. Shan B. Vlijanie zapadnoj prazdnichnoj kul'tury na tradicionnuju kul'turu Kitaja: istorija i sovremennost' // Obshhestvo: filosofija, istorija, kul'tura. – 2018. – № 2. – Pp. 114-119.
11. Van H. Izuchenie nachal'nogo obrazovanija v Kitae v pervoj polovine XX veka na primere razvitija jeksperimental'nyh nachal'nyh shkol // Iskusstvo i dialog kul'tur. Sbornik nauchnyh trudov. – Sankt-Peterburg: 2019. Pp. 234-245.

Васильева Евгения Николаевна

кандидат юридических наук,
юрист коллегии адвокатов «Гриднев, Харитонов и Партнеры»
e-mail: office@lpg.com

Vasilyeva Evgeniya N.

Candidate of Legal Sciences,
lawyer at the Bar Association «Gridnev, Kharitonov and Partners»

ИСКУССТВО И ПРАВО КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФЕНОМЕНЫ

Аннотация. Правовая цивилизованность государственных образований и носителей их гражданства, не понимаемая упрощенно, все-таки тяготеет не столько к догме правового знания и соблюдения закона (юридический позитивизм), сколько к объяснению высококультурного состояния общества, обусловленного отсутствием варварского и невежественного отношения к общепризнанным ценностям, утверждаемым правом и искусством как автономно, так и вкуче. Отрицание значения искусства и права на пути цивилизационного развития означает правокультурный нигилизм, упадок и, скорее всего, разрушение культуры сообщества, не говоря уже об «распаде» и уничтожении личности вообще, изучаемых философско-правовой наукой. Сделан вывод о том, что гносеологическим и методологическим основанием исследования взаимодействия искусства и права выступают чувственные и рациональные практики познания, используемые культурологическим подходом в социогуманитаристике, в том числе правоведении. Ощущения, восприятие и представления, репрезентируемые в понятиях, суждениях и умозаключениях о единообразии смыслов, реализуемых целей и задач искусства и права, транслируют в сферу юриспруденции и искусства в (в идеале) ценности Гармонии и Добродетели – как паттернов (концептов) мировоззренческих и социокультурных основ данной творческой деятельности, важных для исторического процесса эволюции культурного пространства цивилизаций.

Ключевые слова: искусство, право, социокультурный феномен, искусствоведение, практики познания

ART AND LAW AS SOCIO-CULTURAL PHENOMENA

Abstract. The legal civility of state entities and their citizenship holders, not understood in a simplified way, still tends not so much to the dogma of legal knowledge and compliance with the law (legal positivism), as to the explanation of the highly cultured state of society due to the absence of a barbaric and ignorant attitude to the universally recognized values asserted by law and art both autonomously and together. The denial of the importance of art and law on the path of civilizational development means right-cultural nihilism, decline and, most likely, the destruction of community culture, not to mention the "disintegration" and destruction of personality in general, studied by philosophical and legal science. It is concluded that the epistemological and methodological basis for the study of the interaction of art and law are sensory and rational cognition practices used by the cultural approach in socio-humanitarianism, including jurisprudence. Sensations, perceptions and representations, represented in concepts, judgments and conclusions about the uniformity of meanings, realized goals and objectives of art and law, translate into the sphere of jurisprudence and art in (ideally) the values of Harmony and Virtue – as patterns (concepts) of the ideological and socio-cultural foundations of this creative activity, important for the historical process of the evolution of

cultural spaces of civilizations.

Keywords: art, law, socio-cultural phenomenon, art criticism, cognition practices

Введение

Обращаясь к трудам известных российских правоведов-методологов, раскрывающих значение философии права в постклассическую (постнеклассическую) эпоху, следует подчеркнуть, что для нашего исследования важно понимание органической взаимосвязи тех социокультурных феноменов (искусства и права), посредством которой только и возможно понимание Целого (культуры), частью которого они являются. «Конкретность частей вступает как «абстрактные моменты» единой «тотальности»¹. Здесь абстрагирование от правовых намерений юриспруденции и результатов творческих плодов искусства (живопись, музыка, балет, архитектура, кино, литература, поэзия и т.д.) во всем их многообразии, требует известной научной аргументации, особенно в части их положительного и конструктивного воздействия на конкретные периоды развития правокультурных процессов.

Право и искусство, развиваясь в алгоритмах общих объективных закономерностей эволюции культуры общества, вместе с тем обладают собственными особенностями и закономерностями им присущими. Общая теория права, изучая его (право) во всех ипостасях, включает в себя, по мнению Д.А. Керимова, философию и социологию права. Онтологическая теория права (социология права), выходя за пределы догматической юриспруденции, отыскивая: «... системные, функциональные взаимосвязи социальных явлений, стремится опираться в своих исследованиях строго на социальные факты идеального и материального содержания»² и гносеологическая теория права (философия права), ориентируя познание на «желательный для мыслителя идеал», представляя собой часть общей философии, а предмет ее наиболее широк и абстрактен – сущность и идеалы права³, объединяясь в общей теории права, направляют исследовательскую мысль в разновекторном направлении. Вместе с тем, интегрально развиваясь, они дают для правовой и шире – социогуманитарной науки – такое синтетическое знание, которое, приумножаясь культурологическим контентом, становится методологическим основанием получения новых знаний о взаимодействии права и искусства. Архитектоника такого взаимодействия объективна, вряд ли оспорима и конструируется в междисциплинарных исследованиях отечественной и зарубежной науки.

С позиций социальной философии, социологии права и шире, наше исследование в целях верификации своих идей опирается на труды известного русского философа, социолога и правоведа П. Сорокина, в работах которого представлен авторский методологический подход к изучению права и искусства во взаимодействии.

В фундаментальном труде «Социальная и культурная динамика» автор дифференцирует типы культуры на идеациональную, идеалистическую, чувственную и смешанную, определяя культуру вообще как: «некую совокупность, которая создана или модифицирована в результате сознательной или бессознательной деятельности двух или более индивидов, взаимодействующих друг с другом или влияющих друг на друга своим поведением»⁴, П. Сорокин обосновывает положение о культурных конгломерациях, в

¹ Фролова Е.А. Проблемы теории и философии права: монография. Москва: Юрлитинформ, 2018. С. 40-48.

² Керимов Д.А. Методология права (предмет, функции, проблемы философии права). Москва: Авента+, 2001. С. 11

³ Жуков В.Н. Социология права в России (вторая половина XIX – первая треть XX в.): монография. Москва: Юрлитинформ, 2015. С. 5

⁴ Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика / пер. с англ., вступ. ст. и коммент. В.В. Сапова. Москва: Астрель, 2006. С. 33

которых соединены друг с другом ее отдельные части. Это соединение может быть пространственным, где элементы связаны воздействием внешних факторов, причинной или функциональной интеграцией, либо внутренним или же логико-смысловым единством.

Всякое культурное пространство представлено совокупностью образцов, объектов и ценностей, которые вкуче образуют некую функциональную целостность, которая может быть либо «крепким единством», либо «пространственным соседством». Однако не все, а лишь некоторые из компонентов могут находиться в функциональных связях, а только те, которые «причинно связаны друг с другом». Смысловое единство являют собой те элементы, которые «сшиты» из одного куска материи. Последовательное гармоничное целое не всегда можно объяснить с помощью анализа словесного, они, прежде всего: «...ощущаются как таковые, что не делает их предельную гармоничность сомнительной»⁵. «Образцы единообразия», обнаруживаемые в социокультурном универсуме, если они сходным образом соотносятся друг с другом в бесконечном множестве форм, видов, связей этого пространства, то это «единообразие» связывает эти компоненты и превращает: «беспорядок в рационально постижимую упорядоченность»⁶.

В логико-смысловом подходе, «упорядочивающим элементом» становится не схожесть и единообразие самих элементов, а *«тождество смысла»*, которое превращает эти компоненты в значимые образцы, типичные формы, объединенные главными идеями и смыслами. Логически интегрированные и причинно связанные «элементы не всегда демонстрируют «единообразие» в интенсивности своих связей. Эта связь может быть и случайной «едва ощутимой», а логико-смысловое единство (в нашем случае – права и искусства) обнаруживается только в сфере человеческой мысли и воображения, т.е. лишь там, где есть *смысл, разум и цель*. Нужно найти *основание* (основной принцип) универсума культуры: «... которое пронизывает все компоненты, придает смысл и значение каждому из них и тем самым из хаоса разрозненных фрагментов создает космос»⁷.

Поиски этого основания, осуществляемые с помощью чувственного и рационального уровней познания взаимодействия или даже единообразия в целях и разумных смыслах искусства и права, подводят нас к уяснению целеполагания того и другого. Если воспользоваться формулой П. Сорокина, типологизирующего культуру на идеациональную, идеалистическую, чувственную и смешанную, то необходимо уточнить, что под данными типами культуры понимает автор и каким образом данная типология может быть приложима к нашему исследованию.

Как отмечает Р.Ф. Степаненко: «... в идеациональной культуре реальность понимается как воспринимаемое нематериальное, нечувственное, непреходящее бытие в ... приближенности к Богу и активном служении религии... в идеалистической культуре происходит сближение божественного с рациональным в объяснениях проблем мироустройства... *чувственная культура* относит к реальности: физические потребности, их удовлетворение с помощью преобразований внешней среды неорганического и органического вида... путем «паразитической эксплуатации внешней реальности... *смешанные типы культур* и ментальности представляют собой порой эклектичное, порой противоречивое, но интегрированное пространство, в котором все-таки

⁵ Сорокин П. С. 41.

⁶ Там же. С. 47.

⁷ Сорокин П. Указ. соч. С. 49.

материальные цели подчинены духовным»⁸. Р.Ф. Степаненко выстраивает корреляцию типологии культуры по П. Сорокину с типологией права по В.А. Бачинину, и имея ввиду понимаемость права и искусства в качестве компонентов культуры в целом, обосновывает не только их взаимодействие, сколько единообразие целей, задач и смыслов данных феноменов, с чем сложно не согласиться.

Следуя данной логике и экстраполируя рассмотренные аспекты в область нашего исследования, становится возможным предположить и предложить следующую модель (гипотезу) взаимодействия права и искусства. Идеациональному типу культуры соответствует и сопоставляется с ним «идеальное право». История возникновения последнего объясняется метафизически, способностью обращаться к Высшему разуму, что обосновывалось в трудах Августина («Град Божий»), Фомы Аквинского («Сумма теологий»)⁹ и др., в том числе описывающих Божественное начало права. Аналогично и в сфере искусства, в частности живописи, те же Божественные начала характерны для творчества великих художников (готический, романский и др. стили).

Предположим, «вещная» картина мира, получаемая в результате индивидуальной творческой деятельности в сфере искусства и теологическая, а затем и предпосылки рациональной научной парадигмы в области права с включением в мыслительные процессы еще и интуитивного знания, в совокупности воссоздают образы идеациональной культуры, складывающейся в период зарождения науки как, позднее, «социокультурного феномена». Дополняя саморепрезентацию идей и смыслов художников, поэтов, музыкантов, теологов, мыслителей, философов и др. в рассматриваемый период о мире и порядке человеческих отношений, можно сказать, что генерировали суть изначальные послы культурологического и правового. Здесь можно наблюдать логическую «связуемость» результатов творений искусства и сферы правообоснования, их переплетение, усиление или ослабление этих в единообразном движении к постулированию ценностей – права и искусства как *Добродетели* в духовной, религиозной, витальной и социальной жизни в *Гармонии* человеческих отношений.

На самом деле, как замечено П. Сорокиным: «Возьмем ли мы Парфенон, или один из величайших христианских соборов, или совокупность нравов, законов, верований, или любые другие творения культуры – все они суть воплощения поступков, усилий, целей, желаний, идей, чувств огромных масс людей или социальных групп. И почти невозможно разобраться или выделить, какие цели и намерения были у каждого, кто участвовал в создании этих сложных культурных ценностей»¹⁰, которые представляются нам гипотетически в виде желания авторов придать смыслы *Добродетели* и *Гармонии* существующим в тот момент общественным отношениям.

Здесь очевидно проявляющаяся связь познания и этики в экзистенциализме как онтогносеологии (А. Каримов), позволяет объяснить *Добродетель* в искусстве и праве в обыденном морально-нравственном понимании (мудрость, добро, благоразумие, щедрость, добросовестность и др.), которую преподносят интеллектуальные и духовные добродетели их авторов (любовь к знанию, открытость ума, интеллектуальное усердие, мудрость и т.д.) путем их доброй воли создаваемая в авторских произведениях. О *Добродетелях*, в частности, во всех их разнообразных ипостасях сказано в монографическом исследовании А.Р. Каримова «Эпистемология добродетели» (Казань,

⁸ Степаненко Р.Ф. Культурологический подход в праве: проблемы междисциплинарных исследований // Государство и право. 2022. № 1. С. 69.

⁹ Бачинин В.А. Энциклопедия философии и социологии права. Санкт-Петербург: Издательство Р. Асланова «Юридический центр Пресс». С. 333.

¹⁰ Сорокин П. Указ. соч. С. 67.

2019)¹¹.

Чувственная культура зиждется на удовлетворении интересов, потребностей и стремлениях «носителей» чувственной ментальности, преимущественно витальных, физических. В обоснованиях П. Сорокина это: а) активная чувственная ментальность...ищет удовлетворение своих потребностей и достижения своих целей на пути наиболее «эффективного» преобразования, настройки, перестройки и реконструкции внешней среды... б) пассивная чувственная ментальность ... характеризуется стремлением удовлетворять потребности не путем внутреннего преобразования себя... а путем паразитической эксплуатации и утилизации внешней реальности в том виде, в каком она есть, и рассматриваемой всего лишь как средство для получения удовольствий. «Жизнь коротка», «Вино женщины, песня», «Ешь, пей, веселись» ... в) циничная чувственная ментальность ... Образцами этой ментальности являются все тартюфы мира сего – те, кто привык менять свой психосоциальный цвет» и свои ценности для того, чтобы плыть по течению»¹². В праве – органическая теория происхождения права (Г. Спенсер, Ч. Дарвин и др.); расово-антропологическая (Ж. А. Гобино, Э Ренан и др.) со всеми гипотетическими допущениями и идеализациями.

Смешанный тип культуры воплощает в себе в различных пропорциях: а) идеалистическую культурную ментальность... Ее потребности и цели –духовные и материальные ... б) псевдоидеациональную ментальность... Ее можно было бы назвать «субкультурой» ... Это результат неумения сопротивляться... Рабы, живущие в ужасающе бесчеловечных условиях; многие заключенные; население стран, где установлены жестокие политические режимы...»¹³.

Безусловно, такая типологизация является условной и те типы культур, которые обоснованы П. Сорокиным не могут быть абсолютно устойчивыми и неизменными они меняются в зависимости от ситуаций и обстоятельств исторического характера, что признает и сам автор. Для нашего исследования здесь важно извлечь из этой типологизации то гносеологически и методологически важное, что может дать нашему исследованию сформулированный и используемый П. Сорокиным метод научного познания. Лежащее в основе этого метода понятие о множествах (элементах, компонентах), не имеющих четких границ их соприкосания, сущностный критерий типологизации по основаниям сходства целей, разума и смыслов, позволяет интерпретировать, в частности, взаимодействие искусства и права в интересующем нас отношении (сходство, различие, взаимодействие), где взаимодействие демонстрирует сходство всего отмеченного в области искусства и права.

При этом придание этических и эстетических начал «правовой территории» и правовым паттернам пространства искусства в идеале, объективируется через попытку акцентирования внимания не только на их взаимодействии, но и взаимопроникновении и взаимосовместимости во все времена в социогуманитарной сфере.

Предшествующая современной гуманитаристике, в частности, социальная философия XIX века, как отмечает Т.М. Шатунова: «... говорила о бытии как о мире человеческих абсолютов: о Боге, Космосе, Добре, Истине, Разуме. Этот мир воспринимался как ценность, всегда со знаком плюс (зло, несправедливость, безобразное никогда не могли стать абсолютными и поэтому традиционно «выпадали» за пределы бытия»¹⁴. Справедливость и методологическая ценность данных положений,

¹¹ Каримов А.Р. Эпистемология добродетелей: научная монография. Санкт-Петербург: Алетей, 2019.

¹² Сорокин П. Указ. соч. С. 96.

¹³ Сорокин П. Указ. соч. С. 67.

¹⁴ Шатунова Т.М. Социальный смысл онтологии эстетического (опыт оправдания красотой). Казань: Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина. 2007. С. 4.

при всей остроте понимания «хрупкости» и «неопределенности» сегодняшней реальности, заново реактуализирует роль социогуманитарной науки в части восстановления пусть и идеализированной, но устойчивой и желаемой картины мира в чувственном и рациональном понимании важности взаимодействия искусства и права в культурологическом осознании их ценности для человека, в том числе метафизическом и теологическом осмыслении.

Заключение

Культурологический подход в исследованиях взаимодействия различных социокультурных феноменов представляет собой философско-правовую систему способов, методов и средств организации и построения исследований, посредством применения которых возможно:

а) производство междисциплинарных знаний о праве и искусстве как феноменах единого цивилизационного и культурного пространства, совпадающих по целям и функциям в созидании духовно-нравственных ценностей;

б) различение по способам и задачам воспроизводства, формализации и верификации нормативных начал, участвующих в совершенствовании личностного и социокультурного континуума;

в) обоснование перспективной модели взаимодействия искусства и права для цивилизационного развития антропологического и государственно-правового контентов современного миропорядка.

Сказанное о гносеологических и методологических основаниях культурологического подхода приводят нас к выводу о том, что красота как осмысливаемая и воспроизводимая в искусстве и праве универсалия эстетического и этического свойства, все-таки «спасет мир», в котором так нуждается человечество сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бачинин В.А. Энциклопедия философии и социологии права / В.А. Бачинин. СПб: Издательство Р. Асланова «Юридический центр Пресс». 1093 с.
2. Жуков В.Н. Социология права в России (вторая половина XIX – первая треть XX в.): монография / В.Н. Жуков. М.: Юрлитинформ, 2015. 344 с.
3. Каримов А.Р. Эпистемология добродетелей: научная монография / А.Р. Каримов. СПб: Алетейя, 2019. 428 с.
4. Керимов Д.А. Методология права (предмет, функции, проблемы философии права) / Д.А. Керимов. М.: Авента+, 2001. 560 с.
5. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика / пер. с англ., вступ. ст. и коммент. В.В. Сапова / П.А. Сорокин. М.: Астрель, 2006. 1176 с.
6. Степаненко Р.Ф. Культурологический подход в праве: проблемы междисциплинарных исследований / Р.Ф. Степаненко // Государство и право. 2022. № 1. С. 64-74.
7. Фролова Е.А. Проблемы теории и философии права: монография / Е.А. Фролова. М.: Юрлитинформ, 2018. 304 с.
8. Шатунова Т.М. Социальный смысл онтологии эстетического (опыт оправдания красотой) / Т.М. Шатунова. Казань: Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина. 2007. 154 с.

REFERENCES

1. Bachinin V.A. Jenciklopedija filosofii i sociologii prava / V.A. Bachinin. SPb: Izdatel'stvo R. Aslanova «Juridicheskij centr Press». 1093 p.

2. Zhukov V.N. Sociologija prava v Rossii (vtoraja polovina XIX – pervaja tret' HH v.): monografija / V.N. Zhukov. M.: Jurlitinform, 2015. 344 p.
3. Karimov A.R. Jepistemologija dobrodetelej: nauchnaja monografija / A.R. Karimov. SPb: Aletejja, 2019. 428 p.
4. Kerimov D.A. Metodologija prava (predmet, funkcii, problemy filosofii prava) / D.A. Kerimov. M.: Aventa+, 2001. 560 p.
5. Sorokin P.A. Social'naja i kul'turnaja dinamika / per. s angl., vstup. st. i komment. V.V. Sapova / P.A. Sorokin. M.: Astrel', 2006. 1176 p.
6. Stepanenko R.F. Kul'turologičeskij podhod v prave: problemy mezhdisciplinarnyh issledovanij / R.F. Stepanenko // Gosudarstvo i pravo. 2022. № 1. Pp. 64-74.
7. Frolova E.A. Problemy teorii i filosofii prava: monografija / E.A. Frolova. M.: Jurlitinform, 2018. 304 p.
8. Shatunova T.M. Social'nyj smysl ontologii jestetičeskogo (opyt opravdanija krasotoj) / T.M. Shatunova. Kazan': Kazanskiy gosudarstvennyj universitet im. V.I. Ul'janova-Lenina. 2007. 154 p.

Сунь Цзянь
доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета
им. А.И. Герцена»
e-mail: sunjiayan777@my.com

Sun Jiayan
Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Training
The Herzen State Pedagogical University of Russia

СПЕЦИФИКА ИНТОНАЦИОННОГО РАЗВИТИЯ В ПЯТОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЕ БОРИСА АРАПОВА

Аннотация. В статье рассматривается творчество Б. Арапова в контексте музыки XIX и XX веков. Анализируется его Пятая фортепианная соната, демонстрируются значимые ее особенности: интонационное развитие, драматургия, фактурное оформление. Получают освещение такие аспекты, как преломление композитором разных фольклорных традиций, наличие в его музыке стилевых ассоциаций.

Показаны точки соприкосновения музыки Б. Арапова с творчеством многих других композиторов: от Ф. Шуберта, Ф. Шопена, И. Брамса до Б. Архимандритова, С. Слонимского, Г. Канчели, Ж. Гризе. Таким образом, выявлены многие характерные свойства музыкального творчества второй половины XX столетия.

Ключевые слова: Борис Арапов, Пятая фортепианная соната, интонационная многогранность, стилевые ассоциации, народные традиции, эмоциональная сфера, фактурное оформление, специфика жанра.

SPECIFICITY OF INTONATION DEVELOPMENT IN THE FIFTH PIANO SONATA BY BORIS ARAPOV

Annotation. The article deals with the work of B. Arapov in the context of the music of the 19th and 20th centuries. His Fifth Piano Sonata is analyzed, its significant features are demonstrated: intonational development, dramaturgy, textural design. Such aspects as the refraction of different folklore traditions by the composer, the presence of stylistic associations in his music receive coverage.

The points of contact between the music of B. Arapov and the works of many other composers are shown: from F. Schubert, F. Chopin, I. Brahms to B. Arkhimandritov, S. Slonimsky, G. Kancheli, G. Grisey. Thus, many characteristic properties of musical creativity of the second half of the 20th century have been revealed.

Keywords: Boris Arapov, Fifth Piano Sonata, intonational versatility, stylistic associations, folk traditions, emotional sphere, textural design, genre specifics.

В творчестве крупнейшего петербургского композитора XX века Бориса Арапова (1905–1992) обращение к сонате происходило неоднократно и в разные годы, что определило для него особую значимость данного жанра, наряду с симфонией. В списке его произведений значатся, в частности, пять фортепианных сонат (с 1970 по 1992), Соната для скрипки и фортепиано (1978), Соната для виолончели и фортепиано (1985), Соната для валторны и фортепиано (1981), Соната для скрипки соло (1930). Создание сочинений в этом жанре дало композитору возможность проявить оригинально способность в разных фактурных условиях концентрированно и емко развивать ведущие

интонации. Фактурные переключки между разными сонатами свидетельствуют о формировании ярко индивидуального стиля. Формообразование в этих сочинениях часто отличается особой сжатостью, последовательность музыкальных событий четко подчинена ведущим драматургическим идеям. Общая специфика данного жанра, относящегося к крупной форме, несомненно, повлияла на композиторское мышление Б. Арапова. Об этой проблематике пишет Р. Шитикова: «жанр являет собой своего рода эмоционально-акустический код, программирующий сознание реципиента – композитора, исполнителя, слушателя – на определенный тип содержания и способы его реализации» [5, с. 44].

Сонаты Б. Арапова, как и его инструментальные пьесы, часто исполняли многие известные музыканты. Так, Л. Данько пишет, что «О фортепианных сочинениях Арапова в исполнении Г. Соколова имеются блестящие статьи американской прессы» [3, с. 54]. По мнению музыковеда, именно «в последние годы жизни» композитор создал «свои вершинные произведения: Музыку для виолончели, струнного оркестра, фортепиано и ударных («Откровение Иоанна Богослова», 1989), Седьмую симфонию (1991), Пятую фортепианную сонату (1992)» [3, с. 54]. Последнее из перечисленных сочинений имеет подзаголовок *De profundis* и существует в посмертной редакции Сергея Слонимского – одного из учеников Б. Арапова, у которого обучались многие композиторы, ставшие также широко известными. Среди них: Исаак Шварц, Владимир Цытович, Борис Архимандритов, Юрий Фалик, Владислав Успенский, Георгий Фиртич, Аркадий Агабабов, Геннадий Баншиков, Александр Кнайфель, Анатолий Королёв, Сергей Белимов, Леонид Десятников.

Подзаголовок *De profundis* («Из глубины», слова псалма, покаянная молитва) раскрывает содержание одночастной Пятой фортепианной сонаты Б. Арапова [2]. От сосредоточенной медитации (музыка вступления) до состояния отчаяния (генеральная кульминация в разработке) – таков смысловой диапазон произведения. Как мольба воспринимается главная партия, напряженная и взвинченная по эмоциональной сфере.

В Пятой фортепианной сонате сфокусирована интонационная многогранность, возникающая благодаря множеству стилевых ассоциаций. Тема вступления – мистическая, таинственная по содержанию. Кластерные аккорды состоят из двух субаккордов, основанных на разных целотонных звукорядах. Однако мелодическая линия, которую можно рассмотреть по верхним звукам этих кластерных созвучий, строится по принципу пентатоники, который сохранен в совокупности со вторым голосом сверху. Движение параллельными сонорными созвучиями, их отстраненное звучание, экзотический колорит пентатоники в сочетании с таинственной звуковой статуарностью целотонных субаккордов направлены на создание мистического восточноазиатского семантического эффекта. Он не случаен в музыке композитора, который часто обращался к восточному фольклору. К примеру, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1943) Б. Арапова написано на монгольские темы, а его Шесть фортепианных пьес (1959) – на китайские темы. Вторая симфония композитора имеет подзаголовок «Свободный Китай» (1959), а в Третьей симфонии (1962) фрагментарно функционируют ассоциации с корейским музыкальным фольклором. Кроме того, в его музыке встречается преломление народных традиций других стран, в том числе таджикских, узбекских.

Варьированное второе проведение темы во вступлении Пятой фортепианной сонаты включает новый фактурный слой – одnogолосный, монологический с паузами, то есть прерывистый. Его первый фрагмент основан на восходящей секундовой интонации, служащей обращением мотива *lamento*. Второй фрагмент этого слоя предвосхищает мелодический оборот будущей темы побочной партии. Наличие пауз в одnogолосной линии приводит к оригинальному результату: они вторгаются затем в аккордовую тему,

которая начинает ритмически дробиться на краткие новые мотивы и, соответственно, она дискретно экспонируется. Таким образом, возникает элемент пуантилизма.

В главной партии рассматриваемой Сонаты фоновая повторяющаяся пульсация терциями представляет собой особый вид фактурного оформления, служащий образованию тревожной образности. Среди примеров применения такого остинато: «Рельсы» для фортепиано (1926) Владимира Дешевова, первая часть Концерта для фортепиано с оркестром (1971) Бориса Чайковского, первая часть Пятой фортепианной сонаты (1998) Геннадия Баншикова. Данный фактурный прием в музыке начала XX века новаторски разработан в *Allegro barbaro* для фортепиано (1911) Бела Бартока, начальном фрагменте «Весенних гаданий. Пляски щеголих» из балета «Весна священная» (1913) Игоря Стравинского, некоторых пьесах из «Мимолетностей» для фортепиано (1915–1917) Сергея Прокофьева. Неоднократно к такому остинато обращался в фортепианных сонатах и камерных ансамблевых произведениях Георгий Фиртич. Однако повторяющаяся пульсация в иных гармонических условиях разрабатывалась и в музыке предшествующих столетий. Пример остинато из композиторского творчества эпохи романтизма – фортепианная партия в песне «Лесной царь» (1815) Франца Шуберта на слова Иоганна Вольфганга фон Гёте. В главной партии Пятой фортепианной сонаты Б. Арапова пульсация выполняет аккомпанирующую функцию, но значимую для образности, как в «Лесном царе» Ф. Шуберта, но она в вышеотмеченном фрагменте балета «Весна священная» И. Стравинского и в первой части Фортепианного концерта Б. Чайковского становится фактурно единственной.

Интервал терция, впервые появляющийся в рассматриваемой пульсации в Пятой сонате Б. Арапова, затем в этом произведении проецируется многократно в разных фактурных условиях, то есть получает свое развитие. Таковы появляющиеся далее конфигурации на данном интервале, аккорды терцовой структуры. В главной партии мелодическая линия базируется на искусной комбинаторике, в основе которой – ходы по терциям с чередованием секундовых оборотов, происходящих из материала вступления, а ходы на тритон усиливают звуковое напряжение. Далее также разрабатываются аккорды секундовой структуры, что определяется темой главной партии как импульс и вступлением в качестве исходного тематизма. Тем не менее, акцентуация на терциях в Сонате образует ряд ассоциаций. Так, данный интервал является ведущим для многих произведений Иоганнеса Брамса. В первой части его Четвертой симфонии (1885) тема главной партии построена горизонтально и вертикально на терцовых последовательностях. Если ее мелодия движется по терциям вниз со скачками на сексту вверх, то есть на обратимый интервал, то тема-серия Скрипичного концерта (1935) Альбана Берга, наоборот, организована на восходящем терцовом движении, что направлено на создание тональных ассоциаций, благодаря чему можно отмечать особую «тональную додекафонию» в творчестве этого композитора. В разработке Пятой сонаты Б. Арапова последовательности терцовых созвучий создают сопоставления тональностей, поэтому в данном сочинении тональное письмо сочетается с ладово-сонорным.

На разнообразии эмоциональной сферы направлена драматургия рассматриваемого произведения петербургского композитора. Так, в экспозиции главная и побочная партии разделены вставкой – реминисценцией вступления с его медитативной образностью. Побочная партия – энергичное, причудливое по звучности скерцо с извилистой хроматической мелодической линией. В ней чередование секундовых ходов со скачками на более широкие интервалы, разнообразие артикуляции ведут к гротескной образности. В разработке действуют контрасты эпизодов: фрагменты с терцовым *perpetuum mobile* чередуются с развитием тематизма побочной партии, а как смена энергичного движения воспринимается новая мистериозная реминисценция вступления,

после которой следует медитативное экспрессивное, но просветленное по колориту построение, воспринимаемое как личностное высказывание. Оно завершается обрамлением материала вступления и далее следуют новые энергичные эпизоды. В варьируемой сокращенной репризе в ее завершении представлена генеральная кульминация, после которой звучит отстраненно зеркальное по драматургии сокращенное проведение вступления. Кода построена как фактурные отголоски разработки и основной материал данного раздела взят из отмеченного выше контрастного экспрессивно-просветленного построения в центре сочинения. Обилие фигураций тридцать вторыми направлено здесь на эффект текучести звучания. Следует отметить, что по ритму мелодия в контрастном построении из разработки и в коде производна от темы побочной партии, несмотря на их кардинальную противоположность по образности. Завершается Пятая соната имитацией звучания часов на базисе терцовых и секундовых оборотов.

Интонационное развитие в Пятой фортепианной сонате Б. Арапова отражает специфику жанра: тематизм вступления, главной и побочной партий интенсивно разрабатывается в следующих разделах. Значима ассоциативность звукового материала, позволяющая анализировать произведение с разных ракурсов. Еще один аспект исследования – эпизодическое внедрение *perpetuum mobile* шестнадцатыми как особенность стиля Б. Арапова. В разработке Пятой сонаты этот прием направлен на учащение пульсации. Аналогичный эффект применен композитором ранее в Четвертой фортепианной сонате (1990), где есть даже последовательное ускорение звукового «вихря» от четвертей к восьмым, а затем к шестнадцатым длительностям. Движение «вихря» параллельными октавами создает некоторые ассоциации с четвертой частью Второй фортепианной сонаты *b-moll* (1837–1839) Фредерика Шопена, размытые, естественно, из-за разного тематизма произведений. Далее в Четвертой сонате Б. Арапова возникает смена фактуры, ее разделение на рельеф и фон. *Perpetuum mobile* становится фоновым с колокольным звучанием в высоком регистре, а в низком – пламенная по образности тема, что приводит далее к мощной кульминации, полностью основанной на имитации звонов. В ней меняется пульсация – появляются триоли, то есть происходит ритмическое замедление, направленное на эффект весомой звучности. После окончания раздела с восьмыми и четвертями это замедление достигает своего апогея в свободных по ритму переключках крупных длительностей. Их дальнейшее кратковременное ускорение с помощью разбросанных по регистрам восьмым приводит к возможной ассоциации с образом сломанных часов в картинах Сальвадора Дали. Таким образом, в Четвертой сонате, как и в Пятой, композитор виртуозно работает с временной категорией, ускоряя и замедляя пульсации. Здесь возможны отдаленные точки соприкосновения с музыкой Жерара Гризе, который, как пишет Л. Акопян, прибежал «к резким сдвигам и контрастам и к сопоставлениям различных типов организации музыкального времени – предельно медленного (то есть обычного для его более раннего «спектрального» творчества), предельно сжатого и “среднего” или “нормального”; эти три типа темпоральности Гризе метафорически именует “китовым”, “птичьим” и “человеческим»» [1, с. 155–156]. Специфические контрасты медленных и быстрых эпизодов встречаются в симфониях Гии Канчели с их новаторской драматургией. В целом, многие композиторы второй половины XX века новаторски трактуют музыкальное время: от ускорений и замедлений темпоральности (Б. Арапов, С. Губайдулина), поэтапных смен ее характеристик (Ж. Гризе, Г. Канчели) до радикальных поисков (К. Штокхаузен). Так, Я. Низаметдинова, рассматривая творчество Карлхайнца Штокхаузена, пишет: «Открытием новой формы и нового ощущения времени можно считать MOMENTE – формы Штокхаузена. В Моментях время утрачивает понятие вектора, развития, причинно-следственных связей. Мы имеем дело с данностью без начала и конца, мгновение всегда завершено – это

вертикальный срез временного потока» [4, с. 83].

Особый аспект исследования, анализированный выше, – претворение Б. Араповым восточных фольклорных традиций разных стран. Данная тенденция актуальна для музыки XX века и отразилась в творчестве многих композиторов, в том числе Арама Хачатуряна, Андре Жоливе, Исан Юна, Кара Караева, Икрама Акбарова, Сулхана Насидзе, Авета Тертеряна, Тору Такемицу, Гии Канчели, Тиграна Мансуряна, Чары Нурымова, Фараджа Караева, Ашота Зограбяна, Тан Дуна. Несомненно, на композиторском мышлении Б. Арапова отразилось частое обращение к китайским, корейским, японским, монгольским, узбекским, таджикским музыкальным традициям в контексте современного музыкального языка. Примечательны такие произведения Б. Арапова, как опера «Ходжа Насреддин» (1944), Шестая симфония для голоса, смешанного хора и симфонического оркестра (1983) по мотивам романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день». Однако в творчестве композитора фигурирует также другая тематика. Так, Б. Арапов – автор оперы «Дождь» (1967) по Сомерсету Моэму, балета «Портрет Дориана Грея» (1971) по Оскару Уайльду, вокальных произведений на тексты Петрарки, Николая Гумилёва, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака и других поэтов.

Фактурное оформление музыки Б. Арапова разнообразно, однако, часто преобладает деление на рельеф и фон. Встречается моноритмия, эпизодична монодия. В целом, некоторые свойства фактурной организации сочинений Б. Арапова оказали влияние на музыку С. Слонимского, прежде всего, в области взаимодействия рельефа и фона, которые примечательны для многих опусов С. Слонимского. К примеру, в первой части его Пятой симфонии (1983) тематически значимы фоновая начальная напряженная пульсация струнных и мелодия духовых, подобно музыке Б. Арапова. Далее соотношение групп этих инструментов приведет к возникновению подвижных звуковых пластов с многими линиями. Несомненно, тематически важны фоновые пульсации в Пятой фортепианной сонате Б. Арапова, иногда насыщенные акцентами, позволяющими создать тонкую метрическую «игру». Такую работу с ритмом часто использовал С. Слонимский, например, в балете «Икар» (1971), «Весеннем концерте» для скрипки и струнного оркестра (1984).

Кроме Б. Арапова, к восточным фольклорным традициям обращались многие петербургские композиторы, в том числе Александр Мнацаканян, Юрий Корнаков, Аркадий Агабабов, Сергей Белимов, Александр Попов. Экзотически-авангардный характер звучания симптоматичен для «Прощания с другом» для голоса и фортепиано (1966) С. Слонимского на текст «Эпоса о Гильгамеше», впитавшего в себя шумерские сказания. Оригинально обращение Ирины Цеслюкевич к минимализму в Камерной кантате «День» на тексты из древнеегипетской поэзии в переводе А. Ахматовой, В. Потаповой. Мягкое, прозрачное звучание обеспечивается составом: сопрано, тенор, две блокфлейты, три арфы, ударные.

Начало Пятой фортепианной сонаты Б. Арапова знаменует функционирование полиладовости: здесь действуют, как выше анализировано, два целотонных звукоряда и пентатоника. Полиладовость характерна для музыкального языка Б. Архимандритова, который ее применяет многогранно.

В целом, все творчество Б. Арапова можно рассмотреть в ракурсе взаимодействия традиций и новаторства. Множественность стилевых ассоциаций при органичности индивидуального стиля, яркая концертность, артистичность письма свойственны музыке композитора. Интенсивная тематическая работа характеризует подход автора к развертыванию тематизма. Несомненно, творчество Б. Арапова будет продолжать привлекать внимание исполнителей и исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Арапов Б. А. Соната № 5 для фортепиано De profundis. СПб., Композитор, 1996. 22 с.
3. Данько Л. Г. Константы музыки: Очерки, статьи / ред.-сост. Н. Ю. Катанова. СПб.: Нестор-История, 2011. 240 с.
4. Низаметдинова Я. Р. Категория времени в сочинениях К. Штокхаузена // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов / Ред.-сост. М. В. Воротной; науч. ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: Скифия-принт, 2018. Выпуск 9. Часть II. С. 83–86.
5. Шитикова Р. Г. Музыкальный жанр как феномен художественно-творческого мышления // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2021. № 61. С. 40–46.

REFERENCES

1. Akopjan L. O. Muzyka XX veka: Jenciklopedicheskiy slovar'. M.: Praktika, 2010. 855 p.
2. Arapov B. A. Sonata № 5 dlja fortepiano De profundis. SPb., Kompozitor, 1996. 22 p.
3. Dan'ko L. G. Konstanty muzyki: Ocherki, stat'i / red.-sost. N. Ju. Katanova. SPb.: Nestor-Istorija, 2011. 240 p.
4. Nizametdinova Ja. R. Kategorija vremeni v sochinenijah K. Shtokhauzena // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremeni: Sbornik nauchnyh trudov / Red.-sost. M. V. Vorotnoj; nauch. red. R. G. Shitikova. SPb.: Skifija-print, 2018. Vypusk 9. Chast' II. Pp. 83–86.
5. Shitikova R. G. Muzykal'nyj zhanr kak fenomen hudozhestvenno-tvorcheskogo myshlenija // Universitetskij nauchnyj zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arheologija i iskusstvovedenie. 2021. № 61. Pp. 40–46.

Жэнь Пэйюань

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 631441693@qq.com

Ren Peiyuan

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

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСКРИПЦИЙ ЛЕОПОЛЬДА ГОДОВСКОГО

Аннотация. Л. Годовский (1870–1938) – пианист-виртуоз, который известен своими транскрипциями, достаточно сложными для исполнителя. Несмотря на это, они до сих пор исполняются на сцене и привлекают своего слушателя. При этом творчество этого композитора явно недостаточно исследовано в России. Особенность фортепианных транскрипций Годовского в том, что достаточно большое их количество основано на изначально фортепианных произведениях, в то время как обычно транскрибируются произведения для других инструментов. Это вызывает исследовательский интерес. С одной стороны – композитор при транскрибировании следует идеям, сложившимся в эпоху Романтизма, в частности у Ф. Листа. С другой – он явно превосходит свое время, создавая не просто транскрипции, а более сложные произведения. Цель данной работы – выявить характерные особенности его транскрипций и доказать, что часть из них вполне могут быть охарактеризованы как «рекомпозиции» (с пониманием этого термина как в XXI веке). Автор основывает свое исследование на анализе транскрипций композитора, а также существующем англоязычном аналитическом материале. В результате определено, что многие из транскрипций этюдов Шопена можно назвать «рекомпозициями», а также выявлены характерные приемы в транскрипциях Годовского.

Ключевые слова: Леопольд Годовский, фортепианная транскрипция, фортепианное переложение, пианист-виртуоз, рекомпозиция, строгая транскрипция, свободная транскрипция.

SPECIFIC CHARACTERISTICS OF LEOPOLD GODOWSKY'S TRANSCRIPTIONS

Abstract. Leopold Godowsky (1870–1938) is a virtuoso pianist who is known for his transcriptions, which are quite difficult for a performer. Despite this, they are still performed on stage and attracting their audience. At the same time, the works of this composer clearly insufficiently studied in Russia. The peculiarity of Godowsky's piano transcriptions is that a fairly large number of them are based on originally piano works, while works for other instruments are usually transcribed. This is of research interest. On the one hand, when transcribing, the composer follows the ideas that developed in the era of Romanticism, in particular, F. Liszt. On the other hand, he clearly surpasses his time, creating not just transcriptions, but more complex works. The purpose of this work is to identify the characteristic features of its transcriptions and prove that some of them can be fully characterized as “recompositions” (with the understanding of this term as in the 21st century). The author bases his research on the analysis of the composer's transcriptions, as well as the existing English-language analytical material. As a result, it was determined that many of the transcriptions of Chopin's etudes can be called "recompositions", and also characteristic techniques in Godowsky's transcriptions were identified.

Keywords: Leopold Godowsky, piano transcription, virtuoso pianist, recomposition, strict transcription, free transcription.

Говоря о фортепианной транскрипции нельзя не отметить творчество выдающегося польского пианиста, педагога и композитора Леопольда Годовского (1870–1938). Годовский прославился, прежде всего, как автор транскрипций и обработок произведений Ж.-Ф. Рамо, Д. Скарлатти, И.С. Баха, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ж. Бизе, И. Штрауса, И. Альбениса и др.

В жанре фортепианной транскрипции Годовский является одним из последователей Ф. Листа и оказал большое влияние на её развитие, неустанно боролся за её существование. Для Годовского жанр фортепианной транскрипции не являлся чем-то второсортным, он отмечал: «... транскрипция, обработка, парафраз, если они задуманы в творческом плане, являются чем-то реально существующим, что по своей ценности может явиться в свою очередь шедевром и даже превосходить оригинальное сочинение композитора» [1, с. 3].

С именем Годовского связаны разные толки, поскольку он не получил настоящего профессионального фортепианного образования. Многие музыкальные критики порицали его за это, не считая выдающимся композитором. Однако современники Годовского отмечали его невероятную разносторонность, талант и одаренность. Например, в США Годовский занимался преподавательской практикой, что подчинило его творческую деятельность педагогическим задачам. Именно в США он впервые стал сочинять транскрипции, первыми из которых стали «Блестящий вальс» Ф. Шопена op. 18 и этюд А. Гензельта op. 2 № 6. Годовский назвал транскрипцию неким эссе на музыкальную тему [2, с. 157]. Это определение подчеркивает, что транскрипция — это выражение мысли автора-транскриптора, ведь эссе всегда содержит авторскую идею по поводу предмета эссе. Годовский, как и многие «трансцендентные» пианисты, подобно Листу, писал чрезвычайно трудные переложения и транскрипции, за счет которых он и прославился. Стремясь возродить музыку старинных мастеров, Годовский в течение 1890-х годов создаёт транскрипции и обработки сочинений французских и итальянских клавесинистов (Ж.-Б. Люлли, Ж.-Ф. Рамо, Д. Скарлатти), И.С. Баха и др.

Отличием подхода Годовского-транскриптора к изменению нотного текста является то, что даже в своих первых транскрипторских опусах он обращается к произведениям, уже написанным для фортепиано, а не только переложениями с другого инструментального состава. Всего автор статьи выявил, что Годовский написал минимум 56 транскрипций, ещё 11 транскрипций считаются написанными Годовским, однако не имеют опуса и номера. Наибольшее количество транскрипций было сделано Годовским по произведениям И.С. Баха, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, а также сочинениям К.М. Вебера, И. Брамса, Л. Бетховена и др.

В поле исследовательского интереса чаще всего попадали транскрипции этюдов Шопена, и это не случайно. Создавая авторские интерпретации этюдов, Годовский работает с их структурой и архитектурой, часто преобразуя оригинальные произведения в комплексные технические упражнения. В связи с этим, многие из этих сочинений можно назвать «рекомпозициями» оригинального сочинения, а не непосредственно транскрипциями. Цель статьи – выявить особенности транскрипций Годовского и доказать, что некоторые его транскрипции на самом деле могут считаться рекомпозициями. Для этого автор проанализировал транскрипции Годовского, изучил аналитические работы, посвященные этой теме. Были применены аналитический, историко-типологический, сравнительные методы исследования.

Диссертации транскрипциям Годовского посвятили англоязычные исследователи М. Сачания и Ё. Ким, а также частично С.М. Норига. На русском языке исследований частично или полностью посвященных транскрипциям Годовского нет, за исключением нескольких описательных статей.

Начнем с того, что сам Годовский распределяет свои работы над этюдами Шопена по ряду категорий. Данные категории определяются степенью изменений оригинального произведения. В первую очередь, это, так называемые, «строгие» транскрипции, затем Годовский выделяет категорию «свободные транскрипции» (с несколькими подкатегориями), а именно:

- а) категория этюдов с изменением голосов, ритма, темпа и динамики;
- б) этюды с инверсией партий;
- в) этюды со слиянием оригинальных произведений;
- г) второй тип слияния, где одна рука играет тему из одного этюда, а другая – изменённую тему другого.

Также в его классификации этюдов присутствуют «версии *cantus firmus* с контрапунктической обработкой», «версии в форме вариаций» и «метаморфозы» [3, с. 10]. По нашему мнению, согласно данному разделению, только строгие транскрипции Годовского могут считаться написанными в жанре транскрипции.

Э. Ньюман, говоря о стиле Годовского, отмечает, что композитор обладал уникальным умением обнажить скрытые смыслы, уже существующие в оригинальных произведениях, но которые изначально не получили формального музыкального выражения [4, с. 243]. М. Сачания, один из авторов наиболее масштабных исследований, посвященных Годовскому, отмечает то, как композитор выделяет и развивает музыкальные тенденции на примере транскрипции К.М. фон Вебера «Приглашение к танцу». Несмотря на то, что Годовский следует структуре, созданной Вебером, не добавляя каденции и не расширяя фразы, а также не применяя некоторых музыкальных приемов (таких как глиссандо), Сачания отмечает уникальную стилистику Годовского, которая проявляется в отношении к текстуре произведения, сочетанию тем и мотивов и особенно к тематическим наложениям, которые, в свою очередь, создают интересную и многогранную картину ритма [4, с. 234-235]. Подобные произведения можно считать транскрипциями, тип которых сложился в эпоху романтизма.

Среди стилистических и композиционных способов, с помощью которых Годовский раскрывает в своих транскрипциях новые скрытые смыслы, можно также выделить создание новой схемы переформулировок и повторов. На примере транскрипции Шуберта (Балетная сцена из музыки к драме «Розамунда») Сачания отмечает, что схема повторов и переформулировка базируется на цикличности, которая создается как благодаря доминантным, так и благодаря ритму, часто возвращающемуся к шестнадцатым [4, с. 234-235].

Анализ автором транскрипций Годовского показывает, что его транскрипции отличаются ритмическими и метрическими увеличениями, изменением обозначений темпов, а также изменениями вступлений и заключений частей. В целом транскрипции Годовского отличаются достаточно свободным подходом к оригинальному тексту и являются чрезвычайно виртуозными произведениями. Он уплотняет фактуру музыки, выписывает детально украшения, может переносить мелодии в другие голоса и добавлять фигурации. При этом Годовский также может изменить композицию транскрибируемых произведений. Так, например, при обработке этюдов Шопена, он даже объединяет мелодии разных этюдов, чем значительно изменяет композицию, и усложняет произведение, что позволяет нам говорить о его переложениях как о рекомпозициях, а не транскрипциях эпохи Романтизма.

В качестве критерия категоризации своих транскрипций этюдов Шопена композитор во многом опирается на изменения, происходящие в материале, предназначенном для исполнения левой рукой. Так, в транскрипциях «строгих» для правой руки предусмотрено следование оригинальному композиторскому тексту, в то время как для левой руки Годовский создает новый материал. Также, левая рука в транскрипциях Годовского может выполнять роль правой, так и вовсе исполнять весь изначальный музыкальный текст, но сжатый и перемещенный для исполнения только левой рукой. Однако нельзя сказать, что все транскрипции этюдов Шопена сфокусированы исключительно на левой руке: ряд транскрипций Годовского выделяет ведущую роль для руки правой, где левая рука, напротив, играет материал оригинального произведения, а в материал для правой руки Годовский добавляет контрапункт (такие этюды сам композитор выделяет в отдельную категорию).

В «свободных» транскрипциях Годовский переходит от относительно линейных преобразований, происходящих только в одной партии, к изменению всей структуры произведения. Он демонстрирует способность использовать музыкальный материал разных этюдов Шопена, здесь меньше оригинального материала. Напротив, Годовский создает орнамент из двух оригинальных произведений, сливая их воедино, или же совмещая темы из разных этюдов, где тема одного из этюдов перекладывается в партию для правой руки, а из другого – в левую.

Включая масштабные изменения в структуру произведения Годовский называет подобные свои произведения «метаморфозами». В то время как изменения исключительно в архитектуре музыкального текста он относит к «версиям в форме вариаций». Для метаморфоз характерно принципиальное расхождение с оригинальным текстом этюдов Шопена не только в поле ритма, изменения мелодии и гармонии, но в первую очередь в поле изменения общего характера произведения, где ритм, мелодия и гармония являются скорее средством для принципиальной смены характера транскрипции.

Исследователь Ким Ёнгун выделяет ряд композиционных техник, характерных для Годовского в транскрипциях этюдов Шопена. Так, смену левой и правой рук исследователь называет «перемещением». Более интересное определение Ким Ёнгун находит для композиционной техники, когда партии двух рук трансформируются и перемещаются только в левую руку, а именно – «конденсация» [5, с. 29]. И действительно Годовский значительно уплотняет и сгущает музыкальный материал, «конденсируя» его в левой руке.

Кроме того, композиционная техника «объединение/слияние», которую выделяет исследователь, отражает, на наш взгляд, целую категорию транскрипций этюдов Шопена и соответствует классификации самого Годовского, где два разных этюда объединяются в один. Напротив, композиционную технику «наложение/добавление», выделенную Ким Ёнгуном, можно найти в разных типах транскрипций композитора. В свою очередь композиционная техника «реконструкция», где Годовский использует разные фрагменты оригинального материала Шопена для создания своей композиции, также во многом соотносится со «свободными» транскрипциями.

Таким образом, Годовский рассматривает свои «транскрипции» этюдов Шопена как достаточно широкое понятие, включая в него и другие категории, которые автор статьи не считает транскрипциями, например, вариации, «метаморфозы». Кроме того, многие его композиционные техники и приемы, которые использует Годовский, свойственны не транскрипции, а *рекомпозиции*, а именно: переложение материала из одной руки в другую, использование разных тематических отрывков этюдов для создания нового произведения. Подобные рекомпозиционные техники в дальнейшем получают активное развитие в музыкальной культуре. Так, ярким примером является рекомпозиция «Зимнего

пути» Шуберта авторства Г. Цендера (созданный в 1993 году), который, как и в случае Годовского с этюдами Шопена, меняет характер произведения именно благодаря рекомпозиционным приемам.

Таким образом, Годовский уже следует музыкальным подходам второй половины XX – начала XXI века: значительно перерабатывает произведения, стремясь донести до публики уже свою собственную идею. Например, в использовании *cantus firmus* можно увидеть идеи неоклассицизма (отсылки к эпохе барокко). Таким образом, Годовский, можно сказать, находится на стыке эпох романтизма и модернизма, опережает свое время. В отличие от транскрипций, рекомпозиции Годовского отличает более смелое отношение к оригинальному произведению. Именно за это, на наш взгляд, Годовский часто получал негативные критические оценки. Так, свидетельством является статья Г.Ф. Клинтона, пытающегося поспорить с оценкой, которую критики дали произведению Шуберта (Музыкальный момент фа минор, ор. 94 № 3) в аранжировке Годовского. Клинтон спорит с оценкой данной аранжировки как «вандализированной версии», которую стоит оставить для «частного потребления», чтобы другие классики не были «истерзаны таким же образом» [6, с. 442]. Поддерживая творческий подход Годовского, Клинтон отмечает работы таких мастеров, как Бах и Рахманинов, которые создавали аранжировки и транскрипции, также придавая новые смыслы оригинальным произведениям. Клинтон, напротив, связывает неприятие транскрипций и аранжировок с излишним консерватизмом, мешающим увидеть в работах Годовского интересные и сложные музыкальные решения, отличающиеся оригинальным обращением с гармонией, раскладкой и контрапунктом [6, с. 442]. Подобные композиторские решения так же проявляются в работе Годовского над вальсами Шопена (Вальс ре-бемоль мажор, ор. 70 № 3; Вальс ре-бемоль мажор, ор. 64 № 1).

ЛИТЕРАТУРА

1. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз // Транскрипции для фортепиано. – Вып.1. – М.: Музыка, 1970. – С. 3-4.
2. Жукова Г.К. Фортепианная транскрипция балетной музыки в концертной жизни XIX-XXI вв // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – Санкт-Петербург, 2015. – № 6 (41). – С. 156-162.
3. Godowsky L. The Godowsky Collection, Volume 3 : 53 Studies on Études of Frédéric Chopin and other Chopin Arrangements, New York : Carl Fischer, 2002, 445 с.
4. Sachania M. The arrangements of Leopold Godowsky : an aesthetic, historical, and analytical study, Volume 1, PhD Thesis, Christ's College, University of Cambridge, 1997, 287 с.
5. Kim Younggun. Leopold Godowsky's Fifty-Three Studies on Chopin's Études, Doctor of Musical Arts thesis, Graduate Department of Music University of Toronto, 2017, 172 с.
6. Clinton G. F. Improving the classics, The Musical Times, London, Musical Times Publications LTD, 1928, Volume 69, No 1023, С. 442-443.

REFERENCES

1. Godowsky L., Transkriptsii dlya fortepiano, Issue 1, Moscow, Muzyka, 1970, pp. 3-4.
2. Zhukova G.K., Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi, Sankt-Peterburg, 2015, No 6 (41), Pp. 156-162.
3. Godowsky L., The Godowsky Collection, Volume 3 : 53 Studies on Études of Frédéric Chopin and other Chopin Arrangements, New York : Carl Fischer, 2002, 445 p.

4. Sachania M., The arrangements of Leopold Godowsky : an aesthetic, historical, and analytical study, Volume 1, PhD Thesis, Christ's College, University of Cambridge, 1997, 287 p.
5. Kim Younggun, Leopold Godowsky's Fifty-Three Studies on Chopin's Études, Doctor of Musical Arts thesis, Graduate Department of Music University of Toronto, 2017, 172 p.
6. Clinton G. F. Improving the classics, The Musical Times, London, Musical Times Publications LTD, 1928, Volume 69, No 1023, Pp. 442-443.

Лю Илунь

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 516292903@qq.com

Liu Yilun

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

МОНГОЛЬСКИЕ СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности монгольского свадебного обряда, сопровождаемого большим количеством песен в строгой последовательности их исполнения. Обряд включает песни разных жанров – застольные, благодарственные, торжественные, песни тоски, объединяющиеся в большие песенные циклы. Отмечается, что в напевах представлены образы невесты и ее матери, отражена тоска по дому, жизнь женщины в браке, поэтому определенная часть песен отличается тоскливым характером. Однако на свадьбе имели место и застольные песни – сольные и хоровые, выражающие радость, восхищение женихом и невестой. Многие свадебные напевы сложны и для их исполнения часто приглашали профессиональных певцов. Свадебный степной обряд Монголии представляет собой своеобразный массовый народный праздник с песнями, танцами, стихами, демонстрацией скакунов и яркими нарядами.

Ключевые слова: свадебный обряд, регламент исполнения, женские образы, застольные песни, традиции, профессиональные певцы, фиксированные напевы, степной праздник.

MONGOLIAN WEDDING SONGS

Annotation. The article discusses the features of the Mongolian wedding ceremony, accompanied by a large number of songs in a strict sequence of their performance. The rite includes songs of different genres - drinking, thanksgiving, solemn, songs of longing, combined into large song cycles. It is noted that the images of the bride and her mother are presented in the melodies, homesickness, the life of a woman in marriage are reflected, so a certain part of the songs is distinguished by a dreary character. However, at the wedding there were also drinking songs - solo and choral, expressing joy, admiration for the bride and groom. Many wedding tunes are complex and professional singers were often invited to perform them. The wedding steppe ceremony of Mongolia is a kind of mass folk festival with songs, dances, poems, a demonstration of horses and bright outfits.

Keywords: wedding ceremony, performance rules, female images, drinking songs, traditions, professional singers, fixed tunes, steppe festival.

В настоящее время существенная часть традиций и обрядов монгольской свадьбы претерпела изменения. Свадьбы проводятся более сдержанно и скромно по сравнению с ранним периодом, и многие разделы торжества опускаются. Свадьба представляет собой целое обрядовое действо, включающее песнопения, танцы, соревнования, игры, скачки на лошадях и многое другое. В Монголии свадебный обряд длится несколько дней и имеет свои специфические особенности, что получило яркое отражение в танцах и песнях, исполнение которых строго регламентировано. Каждый этап обряда сопровождается

большим количеством однотипных песен, объединяющихся в масштабные циклы. Многие песни обращены к главным героям – невесте и ее матери, что ярко демонстрируют названия и тексты напевов: «Оплакивающая песнь» (哀悼之歌), «Белое молоко» (白奶), «Лянилага» (良依拉嘎), «Песнь матери и дочери» (母女之歌). Свадебные обряды имеют много общих черт у монгольских и других народов, например, исполнение старейшим человеком или родственником невесты (жениха) торжественной песни самому почитаемому гостю [1, с. 161].

В свадебных песнях создается женский образ, передаются мысли и чувства монгольских женщин, их переживания и желания. Женщины также демонстрируют и свои артистические способности – показывают страдания, печаль, стенания, радость. Кульминационный момент песен и танцев полностью завязан на невесте, что обуславливает ее центральное место в проводимом свадебном обряде и исполняемых на нем песнях и танцах. Интересно отметить, что мать на свадьбе поет печальную песню, а гости – радостную и веселую, после чего «исполняются говором речитативные благожелания» [2, с. 178].

Центром свадебного обряда является женщина, и основная часть напевов – отражение ее жизни в браке, причем, подобные напевы исполняются, также, только женщинами. С точки зрения музыкального развития, кульминационный момент песен и танцев полностью завязан на невесте – она в центре событий обряда и исполняемых на нем песен и танцев.

Все этапы свадьбы сопровождаются четко зафиксированными напевами и их количество очень велико. Среди песен присутствуют протяженные – чандяо (長調), но также и короткие – дуаньдяо (斷調), исполняемые на определенных этапах свадебного обряда. Для многих напевов характерно жанровое разнообразие, высокая степень сложности и высокие требования к исполнению – не приветствовалось исполнение песен обычными, необученными людьми, поэтому приглашали профессиональных певцов и для этого никогда не жалели денег. Последовательность исполнения напевов также должна быть строго соблюдена.

До начала свадебного обряда семья жениха посылала детвору на улицу, чтобы они могли высмотреть прибывающий кортеж невесты и заранее оповестить об этом исполнением песни «Свадебный кортеж» (婚礼随从).

Текст песни «Свадебный кортеж»:

Звучат колокольчики дин-дон, а-хэ цветные ленты
Слышен звук копыт лошадей та – та, а-хэ копыта лошадей
Все стаканы наполнены уже, а-хэ, запеваем.
Развиваясь по ветру, а-хэ свадебный кортеж прибывает!
Та-та, а-хэ, невеста едет
Приветствуем гостей! Выходите все, поприветствовать дорогих гостей!

На свадьбе исполнялась туш – песня для приветствия гостей на торжественных церемониях, передающая дружелюбие и уважение. Подобные песни как правило исполнялись вне дома и служили вступлением для всего цикла свадебных песен, предназначенных для встречи многочисленных гостей. Только заслышав, как гости подъезжают, принимающая сторона выезжала верхом на лошадях навстречу, начиная церемонию приветствия, на которой и исполнялась лаконичная туш. Исполнители, в зависимости от пожеланий гостей, могли добавить чуть большую игривость и подвижность. Классическим примером туши является хинганская народная песня «Саянские гости» (萨彦客人) (Пример № 1).

Пример № 1. Саянские гости

跨 过 高 高 的 萨 彦 岭,
 尊 贵 的 客 人 从 远 方 来,
 骑 马 颠 颠 的 赶 路 程。

Застольные свадебные песни исполняются тогда, когда гости и хозяева степенно по очереди занимают свои места; затем наступает переход к основной части свадебной церемонии. Запевала, выполняющий роль тамады, преподносит гостям хадак (哈達克) – вино, исполняя при этом застольную песню. Сначала поются простые песни дуаньдяо, открывающие основную часть свадебной церемонии и дающие возможность певцам распеться, после них следуют сложные. После того как церемония подойдет к своей кульминационной части, начинают исполнять более сложные протяжные песни чандяо, наиболее выгодно демонстрирующие вокальные навыки певцов.

По своему содержанию некоторые из застольных песен относятся к напевам, специально исполняемым на свадебных церемониях, но также могут исполняться и общие песни, не имеющие отношения конкретно к свадьбе. Количество застольных песен ограничено, однако свадьба может длиться несколько дней и песни не должны повторяться, поэтому певцами могут исполняться и обычные (не свадебные) застольные песни. Характерные их особенности – «изящность и подвижность мелодии, лаконичность структуры, небольшой диапазон, чистая музыка» [4, с. 89]. Текст таких песен, как правило, хвалебный, выражающий восхищение молодыми, а исполнение может быть сольным, хоровым и смешанным. Завершающие свадебную церемонию застольные песни исполняются хором с припевом а-хэй-я-сэ, что делает атмосферу события праздничной и задорной (Пример № 2).

Пример № 2. Застольная песня

西 泉 流 水 多 么 清 亮, 酿 造 美 酒
 尊 贵 客 人 远 方 来, 献 上 美 酒
 醇 厚 芬 芳。 啊 嘿 呀 色, 醇 厚 芬 芳!
 同 声 歌 唱 啊 哩 呀 色。 同 声 歌 唱!

Торжественные песни на свадьбе исполняются гостями жениха и невесты после того, как молодожены стали мужем и женой, во время выполнения ритуала поклонения. Они являются кульминационной частью всего цикла свадебных песен. Гости водят хоровод вокруг жениха и невесты, место, где проходит свадьба, наполнено ликующей праздничной атмосферой. Среди веселых и подвижных песен преобладают короткие дуаньдяо, отличающиеся симметрией и простым ритмическим рисунком. Примером может служить песня «Западный источник» (西源) (Пример № 3).

Пример № 3. Западный источник

西泉边的柳条哟 随风摇荡,
鲜艳的荷花哟 水中开放, 我们大家
手挽手 围着新娘, 跳舞又歌唱。

Благодарственные песни называют «белым молоком» [5, с. 345], и исполняются они невестой и женихом, сопровождаясь дарением подарков после обряда, специально для предложения тоста и подношения хадака родителям. В особых ситуациях благодарственные песни могут исполняться певцами, которые представляют невесту и жениха. Содержание их отражает переживания и страдания; среди напевов преобладают протяжные, отличающиеся своей продленной, извилистой и скачкообразной мелодической линией, как, например, в песне «Сороки» (喜鹊) (Пример № 4).

Пример № 4. Сороки

乌兰杰记
花翅膀的山雀哟,
女儿今生怎能忘哟,
莫道玉石最宝贵哟,
洁白的母奶最平常哟,
飞上天空叫喳喳哟。

Синица с крыльями как цветок, только рожденная дочь может ли умереть
Не надо говорить, что яшма дороже всех, белое молоко самое обычное.
Долететь до неба и прошебеть шу-шу, родители воспитывают нас
Поднявшись на зеленые горы можно сорвать, то, что вступив на землю, ищешь
везде.

Песни Шаэньту называют еще песни «борьбы за кости» [6, с. 213]. Они исполняются юношами и девушками на состязаниях в уме, ловкости и сообразительности. В давние времена на свадьбе был особенный обряд «игра в козны» («борьба за кости»), участниками которого были исключительно женщины [7, с. 49]. Когда жених идет на встречу с невестой, ее сестры и подруги начинают специально готовить для его приема бараний окорок. Невеста, прячась и подглядывая, рассматривает лицо будущего мужа.

Торжественный обед начинается песнями, и сестры и подруги невесты садясь напротив жениха, по очереди поют до тех пор, пока все песни, предназначенные для этой части свадебного обряда не закончатся. Для всего обряда характерны бурные эмоции, что делает его оживленным и увлекательным.

Важное место в обряде занимает борьба подруг невесты с женихом за бараньи кости. Для жениха будет унижительным, если кости будут забраны подругами невесты. Он должен согласиться на жесткие условия, выдвигаемые женской стороной, спеть как можно больше песен, и даже изобразить быка или крик барана, чтобы вернуть себе кости. Поэтому, можно сказать, что «игра в козны» представляет собой интеллектуальное соревнование, сопровождаемое большим количеством напевов. Типичным примером является песня «Озаренная солнцем сосна» (在阳光下的松树点燃) (Пример № 5).

Пример № 5. Озаренная солнцем сосна



У солнца есть сосна, она сокровище солнца
Соколиные крылья – а, с рождения их пара
Молодая невеста – красавица, ты гордость свадебного торжества
Упрямая борьба за кости по правилам Чингисхана.

Песни Шаэньту воспевают смелость и мудрость, личную свободу, важную для монгольских девушек, которые уверены, что в уме и личных качествах ничем не уступают мужчинам; они демонстрируют свои таланты, не боясь соревноваться с ними.

Песни матери и дочери, исполняемые совместно во время расставания, имеют характер печально-тоскливый. Как правило, поется всего две песни матери и дочери за все время свадебной церемонии. Первая звучит накануне вечером незадолго до того, как невеста должна будет покинуть родительский дом; вторая – во время возвращения матери невесты к себе домой. Мать поет «Об уходе дочери замуж», дочь, в свою очередь – «Оплакивающую песнь»; напевы основаны на стонущих интонациях, выражают чувство любви и привязанности матери и дочери. Особенностью их является мелодическая изящность, спокойный и размеренный ритм, ладовая переменность. Примерами могут служить песни «Желтые цветы на берегу реки Ширтала» (河岸上的黄色花朵耳语), уланчабская народная песня «Рыжий конь» (红马).

Слова песни «Рыжий конь»:

Даже если ты ханская дочь,
Все равно придет время покинуть родительский дом,
Моя родная дочь!

Серебряные украшения сверкают так ярко,
Мамины наставления сохрани в своем сердце,
Напрасно лить горькие слезы,
Все непременно будет хорошо,
Моя родная дочь!

Монгольские свадьбы, как отмечалось выше, от начала до конца сопровождаются циклами песен, состоят из нескольких самостоятельных, и в то же время взаимосвязанных частей, в зависимости от требований и самого процесса конкретной свадьбы. В каждой части цикла участвует большое количество людей, это, своего рода, массовое народное гуляние с песнями, танцами и развлечениями. Исследователи отмечают: «большая

монгольская свадьба, со своими песнями и плясками, фактически является карнавалом в степи».

На свадьбах могут исполняться и трагически-печальные песни, наполненные тоской по родным краям, страданиями и мучительными переживаниями. В тоскливой песне «Мусэле» (穆塞萊), например, рассказывается история о девочке, потерявшей родителей. Щемящие интонации, резкие неожиданные ладотональные сдвиги в конце фраз «очень тонко передают эмоции, которые выражаются в виде слез от радости и в тоже время грусти» [8, с. 87].

В каждом регионе существуют свои песни, начинающие и завершающие обряд, а также своя группа обязательных напевов; в них, в зависимости от ситуации, могут переставляться куплеты, и для последовательного их исполнения регламента нет.

Свадебные песни относятся к протяжным песням и всегда сопровождают народный свадебный обряд монголов. Степной свадебный обряд – наиболее особенный и яркий народный обряд, выполняющий большое количество социальных и художественных функций, являющий собой целый пласт народной культуры. Помимо ярких и разнообразных танцев и песен, обряд включает в себя различные формы народного искусства – стихи и поздравительные речи, создание нарядов, проведение состязаний и физические упражнения, приготовление угощений и даже парад скакунов. Зачастую пышные свадьбы сравниваются со степными народными выставками, где представлены достижения материальной и духовной культуры монгольского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Динь Ш. Китайская народная песня / Динь Шанде. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1957. – 250 с.
2. Донг Б. О звуках монгольских ритуалов / Донг Бокин. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2014. – 490 с.
3. Дондуков У.-Ж. Ш. Песни тугнуйских бурят. Вып. 1 / У.-Ш. Дондуков, Б.-Н. Цыренов // Советская литература и фольклор Бурятии / ред. кол.: Ц.-А. Дугар-Нимаев (отв. ред.) и др. – Улан-Удэ: [б. и.], 1961. – С. 158–173.
4. Жу С. Музыкальные исследования / Жу Сю. – Хух-Хото: Народное издательство, 2007. – 287 с.
5. Ли Л. Течет песня в жизни / Ли Люй. – Пекин: Издательство Центрального университета по делам национальностей, 2009. – 290 с.
6. Ли Ч. И. История музыки Древнего Китая / Ли Чунь И. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1964. – 188 с.
7. Лиан Ж. Л. Китайская народная песня: сто напевов / Лиан Жон Лин. – Тэйбэй: Издательство «Тиань Тон», 1973. – 206 с.
8. Чжоу Ц. Китайская народная песня / Чжоу Цинцин. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1993. – 201 с.

REFERENCES

1. Din Sh. Kitaiskaia narodnaia pesnia / Din Shande. – Shankhai: Shankhaiskoe muzykalnoe izdatelstvo, 1957. – 250 p.
2. Dong B. O zvukakh mongolskikh ritualov / Dong Bokin. – Shankhai: Izdatelstvo Shankhaiskoi konservatorii, 2014. – 490 p.
3. Dondukov U.-Zh. Sh. Pesni tugnuiskikh buriat. Vyp. 1 / U.-Sh. Dondukov, B.-N. Tsyrenov // Sovetskaia literatura i folklor Buriatii / red. kol.: Ts.-A. Dugar-Nimaev (otv. red.) i dr. – Ulan-Ude: [b. i.], 1961. – Pp. 158–173.

4. Zhu S. Muzykalnye issledovaniia / Zhu Siu. – Khukh-Khoto: Narodnoe izdatelstvo, 2007. – 287 p.
5. Li Ch. I. Istoriiia muzyki Drevnego Kitaia / Li Chun I. – Pekin: Narodnoe muzykalnoe izdatelstvo, 1964. – 188 p.
6. Li L. Tschet pesnia v zhizni / Li Liui. – Pekin: Izdatelstvo Tsentralnogo universiteta po delam natsionalnostei, 2009. – 290 p.
7. Lian Zh. L. Kitaiskaia narodnaia pesnia: sto napevov / Lian Zhon Lin. – Teibei: Izdatelstvo «Tian Ton», 1973. – 206 p.
8. Chzhou Ts. Kitaiskaia narodnaia pesnia / Chzhou Tsintsin. – Pekin: Narodnoe muzykalnoe izdatelstvo, 1993. – 201 p.

Ли Чжэнь

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 245843786@qq.com

Li Zhen

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

ПОЭТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Аннотация. Статья посвящена вокальным циклам Александра Чайковского, которые занимают значительное место в масштабном многожанровом творчестве композитора. Тяготение не только к многожанровости, но и постоянной динамичной смене тематики, образности в каждом последующем сочинении является особенностью творчества композитора в целом. Эти черты находят отражение в стремлении автора к полипоэтичности (использовании стихов разных авторов) его вокальных циклов. Выбор поэзии, её стилевое и жанровое разнообразие многое определяет в содержании и драматургии циклических вокальных произведений и сообщает неповторимость индивидуальному облику циклов А. Чайковского.

Анализ вокальных циклов А. Чайковского с точки зрения избираемой композитором поэзии рассматривается в контексте тенденций развития жанра в европейской и русской музыке на протяжении XIX– начала XXI веков.

Ключевые слова: вокальный цикл, поэтическая основа, монопоэтический цикл, полипоэтический цикл, художественная целостность, Александр Чайковский.

POETIC BASIS ALEXANDER TCHAIKOVSKY'S VOCAL CYCLES IN CONTEXT GENRE DEVELOPMENT

Abstract. The article is devoted to vocal cycles Alexander Tchaikovsky, which occupy a significant place in composer's large-scale multi-genre creativity. An attraction not only to multigenre, but also to constantly dynamic change themes, imagery in each subsequent composition is a feature composer's work as a whole and is reflected in the desire for polypoetics (a use poems by different authors) his vocal cycles. The choice poetry, its diversity determines a lot in content and dramaturgy cyclic vocal works and gives uniqueness to individual appearance A. Tchaikovsky's cycles.

Analysis Tchaikovsky's vocal cycles from a point of view poetry chosen by the composer is considered in context trends in development genre in European and Russian music during the XIX– early XXI centuries.

Keywords: vocal cycle, poetic basis, mono poetic cycle, polypoetic cycle, artistic integrity, Alexander Tchaikovsky.

Творчество Александра Чайковского масштабно и разнообразно по жанрам и тематике. Наследие композитора на сегодняшний день насчитывает более 130 опусов во всех музыкальных жанрах. Принцип контраста, являющийся одним из основополагающих в формообразовании циклических произведений, можно применить к творческому

«циклу» самого композитора, каждое новое сочинение в котором, словно сознательно «отталкивается» от предыдущего в иную тематическую и образную сферу.

«Контрастное сопоставление» в творчестве А. Чайковского прослеживается как между произведениями различных жанров, так и внутри одного. Чтобы в этом убедиться, достаточно проанализировать произведения, последовательно появляющиеся у композитора на небольшом временном отрезке. Так, в 2020-2021 году одно за другим были написаны: полная романтического очарования и воздушности Поэма для домры и квартета «Вишневый сад»; историческая хоровая опера «Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе русском»; лирический ретро-мюзикл «Свидание в Москве». Вслед за драматической Симфонией № 7 («Карантинной»), композитор пишет покоряющие изобретательностью приемы лирико-психологические 13 вариаций на тему песни Бориса Мокроусова «Словно замерло все до рассвета» для альта и фортепиано. И практически в это же время начинает работать над эпико-героической оперой «Рубеж», посвященной событиям Великой отечественной войны.

Творческий процесс Александра Чайковского подобен увлекательной игре с непредсказуемо возникающими идеями. Об этой своей творческой спонтанности композитор говорил в связи с написанным Концертом для фортепиано с оркестром №4: «Ты же когда пишешь, далеко не всегда представляешь, чем дело кончится и куда все это повернется. Я хотел написать, с одной стороны, какой-то очень живой и где-то веселый концерт, а с другой стороны, он получился где-то веселый, а где-то совсем и не веселый» [1].

В этих «модуляциях» от одной темы к другой, из одной образной сферы в совершенно противоположную – суть творческой индивидуальности композитора, проявление свойственной ему с молодости склонности к лицедейству, которую он сам сформулировал как авторское кредо: «Композитор — как актер, он лицедей. Он должен уметь создавать разные характеры, передавать разные человеческие эмоции: и грусть, и сарказм, и смех, и трагизм, и лиричность. Если он не может изобразить какое-то из этих чувств, то он подобен актеру одной роли» [2].

Способность быть убедительным в выражении диаметрально противоположных тем и образов – достоинство художников, к которым принадлежит Александр Чайковский. Сказанное имеет непосредственное отношение и к его вокальным циклам. Уже в названиях просматривается неповторимость каждого замысла: *Четыре песни-баллады на старинные французские тексты* в переводе И. Эренбурга, *«Из жизни петербургской актрисы»* на стихи русских поэтов (1998); *«К жене»* на стихи Олега Григорьева (2006); *«Песни о Первой мировой войне»* на стихи поэтов Серебряного века и современного поэта Дмитрия Макарова (2016).

Содержательная и музыкально-выразительная уникальность циклов обусловлена в первую очередь выбранной композитором поэзией. Этот аспект особенно выразителен в контексте тенденций развития музыкально-поэтического жанра в XX веке.

Вокальный цикл в прошлом веке пережил стремительное развитие, наполняясь все более богатым содержанием, испытывая влияние оперного, симфонического жанров, вбирая в себя бесконечный спектр мировой поэзии, а порой и прозы. Что касается поэтической основы, то с момента своего появления вокальные циклы преимущественно создавались на стихи одного автора. Рождение жанра обозначено циклом Л. Бетховена «К далекой возлюбленной», о котором Л. Кириллина пишет: «В апреле 1816 года Бетховен написал цикл песен “К далекой возлюбленной”. Стихи ему прислал молодой врач и поэт-любитель Алоиз Йейтелес. Вряд ли можно назвать эти стихи поэтическим шедевром, но они действительно милы, искренни, и Бетховен явно принял их очень близко к сердцу.

Это был первый романтический цикл песен в истории музыки» [3]. В дальнейшем композиторы XIX века довольно часто будут обращаться и в отдельных романсах, и в вокальных циклах к поэзии, не являющейся первоклассной. Хорошо известны примеры, когда достаточно тривиальные, скромные по своим художественным достоинствам стихи, «переплавляясь» гениальной музыкой, становились частью музыкального шедевра. Таких произведений много в творчестве самых выдающихся создателей романсов – П. Чайковского, С. Рахманинова.

Написание вокальных циклов на стихи одного поэта было наиболее типичным явлением на протяжении XIX века. Поэтическое единство служило достижению «связанности», целостности крупной вокальной циклической формы.

К числу монографических принадлежит ряд самых известных западно-европейских и русских вокальных циклов XIX века: «Любовь и жизнь женщины» (А. Шамиссо), «Любовь поэта» (Г. Гейне) Р. Шумана; «Прощание с Петербургом» М. Глинки – Н. Кукольника; «Песни и пляски смерти», «Без солнца» на стихи А. Голенищева-Кутузова М. Мусоргского; два цикла «Весной» и «У моря» (1897) Н. Римского-Корсакова на стихи А. Толстого.

Обращение в цикле к творчеству одного поэта продолжало оставаться устойчивой тенденцией и в XX веке. К примеру, Д. Шостакович, композитор, смело выходивший за пределы лирической образности, остается привержен выбором стихов одного поэта: Две басни Крылова (1922); Четыре романса на слова А. Пушкина (1936 – 37); Четыре песни для голоса и фортепиано, соч. 86 (1951) и «Песни наших дней», ор. 98 (1954) на стихи Е. Долматовского; Четыре монолога на стихи А. С. Пушкина, соч. 91 (1952); «Сатиры» («Картинки прошлого») на слова Саши Черного (1960).

Обращение в вокальных циклах к стихам нескольких поэтов стало встречаться в начале XX века. Наиболее показательный пример – вокальный цикл С. Танеева «Иммортели» ор. 26, сочиненный на стихи разных поэтов в переводе Эллиса. Как пишет Г. Овсянкина «это были, как правило, литературные компиляции одной поэтической эпохи или национальной школы» [4].

В ряд литературных компиляций одной поэтической эпохи встраивается первый цикл А. Чайковского «Четыре песни-баллады на старинные французские тексты», созданный в конце 60-х годов. Содержание произведения совпадает с рассуждением переводчика баллад Ильи Эренбурга в книге «Французские тетради», откуда композитор и взял тексты для своего цикла: «Народные песни Франции далеки от буколической, в них много трагизма: нужда, войны, разлука, тяжелый труд. (...) Почему одни и те же темы, одни и те же образы можно найти в поэзии различных народов?» [5].

Нельзя не заметить родство идеи и поэтической основы этого цикла с произведением «старшего товарища», Дмитрия Шостаковича – Шесть романсов на слова У. Ралея, Р. Бернса и В. Шекспира для баса и фортепиано (соч. 62, 1942 г.). Еримеева В. С. и Бурма Т. В. в своей работе подтверждают это высказыванием по поводу цикла Шостаковича: «Шостакович остановился на стихах Р. Бернса, воспевающих свободу и любовь. Война несла горе и страдания, а поэзия Бернса несла добро, любовь к человеку, надежду на мирную жизнь. В переводах Маршака стихи Бернса звучали как подлинники. Так переводчик стал соавтором шотландского поэта. В них он сумел передать сочную, меткую народную речь» [6, с. 73-74]. Авторы подчеркивают роль переводчика. Но есть некоторое различие в значимости этой роли в двух циклах. Шостакович берет стихи известных английских поэтов в переводах двух выдающихся русских поэтов – С. Маршака и Б. Пастернака, А. Чайковский – использует старинные французские баллады, имена авторов которых не сохранились, в прекрасных переводах

Ильи Эренбурга. Цикл А. Чайковского, в котором баллады зазвучали единой авторской поэтической интонацией переводчика, становится по сути монографическим.

Однако, даже в XX веке тенденция к поэтическому «калейдоскопу» не столь уж часто используется композиторами в вокальных циклах. Вероятно, это связано с проблемой *целостности*, которой сложнее достичь при отсутствии единого поэтического фундамента, «скрепленного» либо индивидуальной интонацией поэта, либо общей стилистикой национальной школы, эстетического направления.

Обращение композиторов к разной поэзии внутри одного вокального цикла наблюдается со второй половины XX века. Исследуя творчество Бориса Тищенко, Г. Овсянкина пишет: «Б. Тищенко с первых творческих шагов широко обращался к включению в вокальный цикл стихотворений разных авторов» [4]. Это прослеживается практически во всех его циклах, написанных в разные годы. Почва для появления подобных произведений была уже подготовлена. Композитор явно развивает линию сатирического цикла «Пять романсов на слова из журнала “Крокодил”» (1965) своего учителя, Д. Шостаковича. Но корни данной тенденции можно обнаружить и глубже – в творчестве Мусоргского («Семинарист», «Раек»).

Вокальный цикл А. Чайковского «К жене» развивает сразу несколько тенденций. С одной стороны, он относится к числу монографических, так как написан на стихи одного автора – Олега Григорьева, эпатажного ленинградского поэта, представителя ленинградского андеграунда 70-80-х годов, прославившегося схождением в фольклор стишков про «электрика Петрова». Стилистика стихов далека от привычной высокой поэзии, полна той самой «низовой лексики», о которой говорит Г. Овсянкина.

Цикл А. Чайковского – О. Григорьева, как мы видим, возник на почве, подготовленной творчеством ряда российских композиторов. Но можно увидеть, как он вписывается и в более широкий художественный контекст своего времени. В частности, возникают ассоциации с направлением *наивного* искусства непрофессиональных художников и творчеством профессионалов, которое корреспондирует с этим направлением. Гиперреализм, эпатажный юмор, простодушие в раскрытии жизни без прикрас приобретают все большую популярность в российском изобразительном искусстве 2000-х годов.

Два других наиболее масштабных сочинения А. Чайковского все-таки утверждают тяготение композитора к полипоэтической основе вокального цикла. Так, в основе цикла «Из жизни петербургской актрисы» положены разнообразные произведения из поэзии XX века (А. Блок, С. Есенин, Б. Ахмадулина, И. Бродский, Н. Зиновьев), полярных по образам, переживаниям, ритмам. В цикле «Песни о первой мировой войне» используются стихи А. Ахматовой, А. Блока, З. Гиппиус, С. Черного, Н. Гумилева, С. Есенина, современных поэтов Д. Макарова, А. Несмелова. Композитор написал во вступлении к сборнику: «Песни о 1-ой мировой войне можно рассматривать, как вообще о войнах – и 1-ой, и 2-ой. Только стихи в основном здесь великих русских поэтов «серебряного века». И писали они о той войне очень горячо и взволнованно. А мы об этом мало знаем, как и вообще о той войне. Премьера этого сочинения состоялась в Липецкой филармонии, которая была заказчиком данной музыки, в лето 2014 года, к 100-летию начала этой жуткой трагедии» [7].

Оба цикла свидетельствуют о многовекторности поэтических интересов композитора. В каждом из них А. Чайковский демонстрирует выдающееся мастерство преодоления сюитности, достижение высокого уровня целостности драматургии и музыкального единства цикла, а также эффекта театральности. Особенно ярко это проявляется в цикле «Из жизни петербургской актрисы». Анализ приемов работы

композитора, которые делают данные сочинения выдающимся явлением в развитии жанра вокального цикла, достоин отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Первое исполнение Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Александра Чайковского // Смотрим: сетевое издание. – URL: <https://smotrim.ru/article/2646644> (дата обращения: 23.06.2023). – Режим доступа: открытый.
2. Александр Чайковский: «Композитор — как актер, он лицедей» / беседовала Т. Григорьева // Культура. РФ: портал культурного наследия, традиции народов России. Музыка. – URL: <https://www.culture.ru/materials/253354/aleksandr-chajkovskii-kompozitor-kak-akter-on-licedei?ysclid=12i2ew8led> (дата обращения: 27.06.2023). – Режим доступа: открытый.
3. Кириллина, Л. В. Лекция 8.2. Далекая возлюбленная Бетховена: история создания вокального цикла «К далекой возлюбленной» и бетховеноведческие поиски таинственного адресата «круга песен» / Лариса Кириллина // Magisteria. – URL: <https://magisteria.ru/beethoven/liederkreis> (дата обращения: 22.05.2023). – Режим доступа: открытый. – (Курс «Бетховен: похищение божественного огня»).
4. Овсянкина, Г. П. О семантических уровнях современного камерно-вокального цикла: на примере «Апельсинки» Бориса Тищенко и «Тетра. Песен, которые мне спела во сне земля» Александра Изосимова / Овсянкина Галина Петровна // Александр Изосимов: [официальный сайт]. – URL: www.izosimovs.ru/index.html (дата обращения: 22.05.2023). – Режим доступа: открытый.
5. Эренбург, И. Г. Старая французская песня / И. Эренбург // Facetiae. – URL: <https://facetia.ru/node/5922> (дата обращения: 27.05.2023). – Режим доступа: открытый. – (Французский фольклор).
6. Еримеева, В. С. Д. Шостакович. Романсы на стихи У. Ралея, Р. Бернса и В. Шекспира / В. С. Еримеева, Т. В. Бурма // Сохранение и развитие традиций отечественной музыкальной культуры: материалы V Всероссийской научно-практической конференции и IV Всероссийской научно-практической конференции. – Чебоксары: Плакат, 2020. – С. 73–79.
7. Чайковский, А. В. Песни о Первой мировой войне: для голоса и фортепиано, op. 115 / А. Чайковский. – Москва: Music Well, 2018. – 32 с.

REFERENCES

1. Pervoe ispolnenie Chetvertogo koncerta dlja fortepiano s orkestrom Aleksandra Chajkovskogo // Smotrim: setevoe izdanie. – URL: <https://smotrim.ru/article/2646644> (data obrashhenija: 23.06.2023). – Rezhim dostupa: otkrytyj.
2. Aleksandr Chajkovskij: «Kompozitor — kak akter, on licedej» / besedovala T. Grigor'eva // Kul'tura. RF: portal kul'turnogo nasledija, tradicii narodov Rossii. Muzyka. – URL: <https://www.culture.ru/materials/253354/aleksandr-chajkovskii-kompozitor-kak-akter-on-licedei?ysclid=12i2ew8led> (data obrashhenija: 27.06.2023). – Rezhim dostupa: otkrytyj.
3. Kirillina, L. V. Lekcija 8.2. Dalekaja vozljublennaja Bethovena: istorija sozdanija vokal'nogo cikla «K dalekoj vozljublennoj» i bethovenovedcheskie poiski tainstvennogo adresata «kruga pesen» / Larisa Kirillina // Magisteria. – URL: <https://magisteria.ru/beethoven/liederkreis> (data obrashhenija: 22.05.2023). – Rezhim dostupa: otkrytyj. – (Kurs «Bethoven: pohishhenie bozhestvennogo ognja»).
4. Ovsjankina, G. P. O semanticheskikh urovnjah sovremennogo kamerno-vokal'nogo cikla: na primere «Apel'sinki» Borisa Tishhenko i «Tetra. Pesen, kotorye mne spela vo sne

- zemlja» Aleksandra Izosimova / Ovsjankina Galina Petrovna // Aleksandr Izosimov: [oficial'nyj sajt]. – URL: www.izosimovs.ru/index.html (data obrashhenija: 22.05.2023). – Rezhim dostupa: otkrytyj.
5. Jerenburg, I. G. Staraja francuzskaja pesnja / I. Jerenburg // Facetiae. – URL: <https://facetia.ru/node/5922> (data obrashhenija: 27.05.2023). – Rezhim dostupa: otkrytyj. – (Francuzskij fol'klor).
 6. Erimeeva, V. S. D. Shostakovich. Romansy na stihy U. Raleja, R. Bernsa i V. Shekspira / V. S. Erimeeva, T. V. Burma // Sohranenie i razvitie tradicij otechestvennoj muzykal'noj kul'tury: materialy V Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii i IV Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Cheboksary: Plakat, 2020. – Pp. 73–79.
 7. Chajkovskij, A. V. Pesni o Pervoj mirovoj vojne: dlja golosa i fortepiano, op.115 / A. Chajkovskij. – Moskva: Music Well, 2018. – 32 p.

Сяо Цяосун

выпускник научной аспирантуры
ФГБОУ ВО «Нижегородской государственной консерватории
им. М.И. Глинки»
e-mail: 1606004809@qq.com

Xiao Qiaosong

graduate of the scientific postgraduate course
Nizhny Novgorod M. I. Glinka State Conservatory

КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА Е СЯОГАНА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ ВОСТОКА И ЗАПАДА

Аннотация. Статья посвящена камерно-инструментальному творчеству известного современного китайского композитора Е Сяогана (1955). На примере фортепианного трио «Пестрые молитвенные флаги» (2006) и секстета «Лотос» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и перкуссии (2005) автор рассматривает творческую стратегию китайского мастера, связанную с успешным поиском взаимодействия традиций Востока и Запада. Получивший профессиональное музыкальное образование в Китае и Англии, Е Сяоган достиг художественно убедительного синтеза национальных и европейских влияний: камерный инструментальный ансамбль воссоздает звучание китайских традиционных инструментов (*гуцинь, сяо*) и их тембровых сочетаний; композитор переосмысливает формообразующие приемы китайской традиционной музыки, соединяя их с европейскими композиционными принципами (западная форма рондо и китайские схемы *тан дацюй, цычэнчжуанхэ*).

Ключевые слова: Е Сяоган, китайский камерно-инструментальный ансамбль, трио «Пестрые молитвенные флаги», секстет «Лотос», современная китайская музыка.

CHAMBER ENSEMBLES OF THE CHINESE COMPOSER YE XIAOGANG IN THE ASPECT OF INTERACTION BETWEEN THE TRADITIONS OF EAST AND WEST

Abstract. The article is devoted to the chamber-instrumental creativity of the famous contemporary Chinese composer Ye Xiaogang (1955). On the example of the Piano Trio «Colorful Prayer Flags» (2006) and the Sextet «Lotus» for flute, clarinet, violin, cello, piano and percussion (2005), the author examines the creative strategy of the Chinese master, associated with the successful search for interaction between the traditions of East and West. Having received professional musical education in China and England, Ye Xiaogang achieved an artistically convincing synthesis of national and European influences: a chamber instrumental ensemble recreates the sound of Chinese traditional instruments (*guzhen, xiao*) and their timbre combinations; the composer rethinks the form-building techniques of Chinese traditional music, combining them with European compositional principles (the Western form of the rondo and the Chinese patterns of *tang daqu, qichengzhuanghe*).

Keywords: Ye Xiaogang, Chinese Chamber Instrumental Ensemble, Trio «Colorful Prayer Flags», Sextet «Lotus», contemporary Chinese music.

Е Сяоган (叶小纲 род. 1955) – один из самых влиятельных современных композиторов Китая, широко известный за его пределами. В творческом портфеле композитора множество сочинений различных жанров – симфонические и камерные,

оперы, балеты, а также музыка для кинофильмов и телевидения. Достижения музыканта были многократно отмечены престижными китайскими и международными наградами, в том числе премией имени Александра Черепнина, премиями Тайваньского симфонического оркестра, Национального симфонического оркестра Китая, Министерства культуры Китая. В должности профессора Е Сяоган преподает в Центральной консерватории Пекина; пишет музыку для Шанхайского симфонического оркестра. В 2015 году композитор был избран председателем Ассоциации китайских музыкантов.

Е Сяоган вырос в музыкальной семье. В 1978 году поступил на факультет композиции Центральной консерватории (класс Ду Минсиня). Провозглашенная в те годы руководством страны политика реформ открыла новые творческие горизонты перед деятелями китайского искусства. Были сняты многочисленные запреты, наложенные в период культурной революции. Появилась возможность выезжать за границу, общаться с зарубежными коллегами, постигать тенденции современного искусства. В 1981 году Е Сяоган прошел краткий курс обучения в Кембриджском университете у профессора Александра Гера. В 1984 году он уже представлял молодую композиторскую школу Китая на Азиатско-Тихоокеанском фестивале искусств и конференции композиторов, проходивших в Австралии.

Камерный ансамбль занимает в творческом наследии композитора заметное место. Прежде всего его привлекают выразительные возможности национальных инструментов, о чем свидетельствуют сочинения для *эрху* и *гучжэна*, а также разнообразные примеры имитации звучания китайских инструментов средствами европейского инструментария. Несмотря на то, что проблема развития камерного ансамбля в Китае притягивает к себе в последние годы повышенное внимание исследователей [1; 2; 3], ансамбли Е Сяогана пока не нашли отражения в русскоязычной исследовательской литературе.

В середине 2000-х годов им были написаны секстет «Лотос» (2005) и фортепианное трио «Пестрые молитвенные флаги» (2006), в которых воплотились поиски органичного синтеза национальных и европейских традиций. В трио «Пестрые молитвенные флаги» композитор реализовал новую для китайского камерного ансамбля тему тибетской культуры¹⁵. В названии фигурирует уникальная традиция вывешивания молитвенных флагов жителями Тибета¹⁶.

В трио Е Сяоган творчески переосмысливает структурные приемы китайской традиционной музыки, расширяя изнутри план чередования метро-темпов: *свободно – медленно – свободно – умеренно – медленно – быстро – свободно – умеренно*. На эту метро-темповую основу накладываются европейские композиционные принципы. Главный из них – репризность, тематически выраженный в первом и предпоследнем разделах «свободно», а затем и в разделах «умеренно». Единственный фрагмент «быстро», в котором мелкая пульсация шестнадцатых сопряжена с активным движением, расположен в зоне «золотого сечения», законы которого издавна применяются в европейской культуре.

¹⁵ Композитора связывают с Тибетом особые отношения. Выражением его стремления в этот удивительный уголок планеты стала вторая симфония «Линия горизонта», а результатом длительной поездки в Тибет – ряд сочинений в разных жанрах. Среди них: серия камерных пьес, представляющих девять священных озер Тибета, пьеса для симфонического оркестра и тенора «Свет Тибета», музыка к балету о жизни шестого Далай-ламы Цангьянга Гьяцо, и произведение для симфонического оркестра, *гучжэна*, бамбуковой флейты, тенора, дисканта и хора «Сияние Гималаев».

¹⁶ Молитвенные флаги (经幡) – это разноцветные куски ткани, на которых изображены изречения Будды, а также фигуры птиц и животных. Молитвенные флаги вывешиваются тибетцами на домах, перед ними, и даже в безлюдных местах как символ благословения (см. об этом: [4]). Премьера произведения состоялась в декабре 2006 года в концертном зале «Мир Пекина».

Интонационное ядро «Пестрых молитвенных флагов» состоит из двух контрастных элементов. Первый – широкий диссонирующий интервал, напоминающий негромкий, плывущий звук колокола. Второй элемент – стремительный взлет по звукам измененной пентатоники к верхнему устою, словно порыв ветра и, одновременно, шелест полотнища флага на ветру. Дальнейшее музыкальное развитие основано на взаимодействии и преобразовании этих двух элементов.

Завершение «Пестрых молитвенных флагов» звучит неожиданно. После репризного проведения начальных мотивов колокола и ветра возникает решительное аккордовое остinato скрипки и виолончели. Сухое *pizzicato* воспроизводит звучание тибетской лютни *драмйин*¹⁷. Ритмичные аккорды постепенно затихают и растворяются в тишине. Трио заканчивается резким «колокольным» ударом всего ансамбля, закрепляя образ тибетской культуры как таинственной и неразгаданной, и потому еще сильнее манящей к себе.

В секстете «Лотос» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и перкуссии композитору удалось найти универсальный художественный образ, хорошо известный и понятный представителям восточной и западной цивилизаций. Символика лотоса в китайской и европейской традиции сходна. В Китае этот цветок с древних времен символизирует добродетель, природную красоту и естественность. В буддизме, который является одной из трех главных религий Китая, лотос почитают как символ чистоты и целомудрия, поскольку он рождается в мутной болотной воде незапятнанным и чистым: «Подобно тому как лотос произрастает из илистого дна к поверхности воды, раскрывая над ней свой бутон, точно так душа и ум человека, раскрывают свои качества только после выхода из мутного потока страстей и невежества и преобразуют темные силы глубин в лучистую чистоту просветленного сознания» [5, с. 232]. На Западе лотос прочно ассоциируется с утонченностью и любовным вниманием, его преподносят элегантно, обладающим художественным вкусом людям.

Начиная с программы секстета, комплементарное взаимодействие традиций Востока и Запада распространяется на музыкальную партитуру. Отметим, прежде всего, что ансамбль европейских инструментов (флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано, перкуссия) с помощью классических и современных приемов игры воссоздает колорит звучания китайских традиционных тембров и их сочетаний. Так, уже в сольном флейтовом зачине слышна переключка флейты *сяо* и цитры *гуцинь*. Об этом свидетельствует интонационная характерная для звучания *сяо* нестабильность окончаний наиболее певучих фраз, которым контрастируют реплики с быстрыми интервальными репетициями, напоминающими перебор струн *гуциня*. Долгие флейтовые звуки, извлекаемые с помощью приема «*сяо*», доносятся, словно издалека, как будто с вершины высокой горы сквозь облака и туман проступает неопределенный ландшафт.

Произведение написано в рондообразной форме, основанной на чередовании трех вариантов сольного рефрена и ансамблевых эпизодов. В образном плане рефрен и эпизоды контрастируют как сферы созерцательного и действенного. Первый рефрен у флейты состоит из двух тематических элементов: вопросительного – восходящего квинтового хода с пентатонным заполнением, и утвердительного окончания. Второй рефрен звучит в исполнении кларнета. В сравнении с первым он сокращен, причем вопросительный и утвердительный элементы меняются местами. Третий рефрен, у виолончели, отходит от первоначального варианта еще дальше. Вступление солирующего инструмента подготавливается статичным эпизодом, широкое звуковое пространство которого очерчено лаконичными штрихами в виде тихих долгих звуков различных

¹⁷ *Драмйин* (*вайли* – *sgra-snyan*) – традиционная для Гималай семиструнная лютня, чаще всего используемая для аккомпанемента пению. Звук извлекается приемом *pizzicato*. *Драмйин* можно увидеть на фестивалях тибетского буддизма.

инструментов. Таким образом, рефрен «Лотоса», выполняя функцию возвращения к инициальному созерцательному образу, на уровне музыкального тематизма воплощает идею повторности лишь отчасти.

Вероятно, логика европейского формообразования, наиболее отчетливо воплощенная в рондообразной композиционной структуре секстета Е Сяогана, все же не является ведущей. Поскольку художественная идея данного произведения, как было установлено, объединяет культурные традиции Востока и Запада, рассмотрим действующие в «Лотосе» конструктивные особенности китайской музыки.

Прежде всего, обратим внимание на временную организацию произведения. По мнению исследователя секстета «Лотос» Чанлин Яохао, основой чередования разделов послужил метро-темповый план инструментальных пьес *тан дацюй*¹⁸: свободно – медленно – умеренно – быстро – свободно [7, с. 82]. Как известно, в китайской традиционной музыке метро-темп организует интонационный рисунок во времени [8], соответственно, мелодические фразы разной длины помещаются в ту или иную пульсацию. Внесите с тем, учитывая различную инструментальную фразировку, в данном случае точнее говорить не о темпе, а о типе движения (свободно, медленно, умеренно или быстро).

В «Лотосе» Е Сяоган вначале точно воспроизводит темповый план *тан дацюй*, а затем добавляет свой вариант, в котором традиционные метро-темпы следуют в другом порядке. В авторской версии композитор заостряет темповые контрасты и заканчивает иначе – не свободным движением, как в пьесах *тан дацюй*, а медленным. Разнообразные изменения метро-темпа вызывают у слушателя, знакомого с традиционной музыкой, ощущение глубокого родства секстета с древними корнями. Вместе с тем, неожиданные чередования напряжений и расслаблений музыкального материала, выраженные в резких сменах темпа, придают секстету современную яркость и динамизм.

Метро-темповый план секстета «Лотос» выглядит следующим образом. Первый этап (*тан дацюй*):

Первый рефрен – *свободно, медленно*.

Первый эпизод – *умеренно, быстро*.

Второй рефрен – *свободно*.

Второй этап (Е Сяоган):

Второй эпизод – *быстро*.

Третий рефрен – *медленно, свободно*.

Третий эпизод – *умеренно*.

Кода (четвертый рефрен) – *медленно*.

Принимая во внимание тематический аспект, можно отметить влияние в произведении Е Сяогана иных китайских структурных приемов. Так, композиция «Лотоса» несет явный отпечаток *цычэнчжуанхэ* (起承转合) – художественного метода, появившегося в средневековой литературе Китая, а затем распространившегося на музыку. Название является аббревиатурой последовательных стадий изложения текста: зачин (起) – развитие (承) – поворот (转) – окончание (合). Принцип *цычэнчжуанхэ* был сформулирован в трактате «Стиль поэзии» в эпоху династии Юань. Согласно трактату, «существуют четыре закона стихосложения: правильное установление (起要平直), принятие (承要春容), изменение поворотом (转要变化) и конечный вывод (合要渊永)» [9].

¹⁸ *Тан дацюй* (唐大曲 «большая пьеса») – многосоставная танцевальная музыка эпохи династии Тан. Границы разделов формы определялись сменой темпа и скреплялись варьированным повторением избранных типовых мелодий (см. об этом: [6, с. 21-22]).

С точки зрения метода *цычэнчжуанхэ* секстет «Лотос» делится на три части. В первую входят первый рефрен, первый эпизод и второй рефрен, то есть первый этап метро-темпового плана *тан дацюй*. Функцию зачина (起) выполняет тема солирующей флейты, содержащая ключевой интонационный материал. Продолжение флейтовой темы в партии виолончели представляет собой стадию развития (承), на которой преобразуется второй тематический элемент. С началом первого эпизода рондо наступает поворот (转), суть которого в данном произведении состоит во введении контрастного материала, который, интонационно восходит к теме первого рефрена, то есть зачину. Эмоциональный спад во втором рефрене знаменует наступление окончания (合) в структуре *цычэнчжуанхэ*.

Второй рефрен рондо, завершая первую часть *цычэнчжуанхэ*, одновременно служит зачином для второй части, которая охватывает также второй эпизод. В середине второго рефрена наступает стадия поворота второй части *цычэнчжуанхэ*. Окончанием, как и в первой части, служит очередной, уже третий рефрен рондо.

Третья часть *цычэнчжуанхэ*, как и вторая, вводится наложением зачина на предыдущее окончание (третий, сокращенный, рефрен рондо). Следующий затем последний (третий) эпизод содержит стадии развития и поворота третьей части *цычэнчжуанхэ*. Смена стадий обусловлена интонационными изменениями. Стадия окончания, как и в предыдущих случаях, совпадает с рефреном рондо. Таким образом, стадийность метода *цычэнчжуанхэ* в секстете Е Сяогана, в целом, соответствует этапам развертывания рондальной формы. При этом, внутри каждого из трех циклов «зачин – развитие – поворот – окончание» действует логика китайского структурного метода. Кроме того, исследователь Чанлин Яохоа отмечает, что в данном произведении действуют закономерности старинной музыки для *гуциня*. Ученый усматривает близость формы секстета Е Сяогана традиционному плану пьес в свободном метре *саньбаньши* (散板式) [7, с. 83-84].

Помимо композиции наиболее оригинальными средствами выразительности произведения Е Сяогана представляются метроритм и фактура. Так, композитор активно применяет новый для китайского камерного ансамбля прием частых смен метра. На протяжении пьесы «Лотос» (221 такт) размер меняется 108 раз (!), то есть примерно каждые два такта. Счетными единицами служат, в основном, четверти и восьмые, соответственно, каждый такт содержит от 2 до 7 долей. Благодаря сменам метра акцентуация между партиями становится разнообразнее, а общая картина ритмики – динамичнее.

В области фактуры секстета следует отметить широкое использование одноголосия. До появления «Лотоса» монодийность почти не встречалась в китайских камерных инструментальных ансамблях, и поэтому может трактоваться как новый для данного жанра принцип изложения музыкального материала. Прием Е Сяогана коренится в национальной традиции: в музыке для таких инструментов как *гуцинь*, как правило, одноголосие существенно преобладает над многоголосием, хотя инструменты имеют несколько струн. В секстете Е Сяогана монодийная фактура как нельзя лучше передает воспетую классиком китайской поэзии Ли Бо «естественную и простую красоту» [10] лотоса.

Не менее широко в секстете использовано взаимодополнение партий инструментов, благодаря чему такой вид фактуры может быть назван комплементарным или точечным. Точечный тип изложения, сравнительно часто встречающийся в традиционной китайской музыке, воссоздает колорит звучания народного инструментального ансамбля. С его помощью имитируется перебор струн *гуциня*.

Точечная фактура, ажурным узором украшающая гибкую мелодическую линию, способствует созданию образа нежного и тонкого цветка лотоса.

В эпизодах движения к кульминации Е Сяоган использует прием наложения фактурных линий. Например, в начале первого эпизода рондо (первая часть *цычэнчжуанхэ*) происходит стремительное нарастание – от *pianissimo* фортепиано до *forte* всего ансамбля. Все партии производны от главной темы, но, при этом различаются ритмом и мелодическим рисунком. Результат наложения линий фактуры – непрерывное и неделимое слухом на элементы завоевание нового звукового пространства. Наконец, в кульминационных эпизодах секстета композитор прибегает к технике фактурных пластов, упорядочивая тем самым развитие линий отдельных инструментов.

Итак, национальные символы (лотос, молитвенные флаги) раскрываются в камерных ансамблях Е Сяогана в тесном взаимодействии европейских и китайских выразительных средств.

1. Европейский камерный ансамбль воссоздает звучание китайских традиционных инструментов (*гуцинь, сяо*) и их сочетаний.
2. Композитор актуализирует новый аспект диалога европейской и китайской инструментальных традиций – в сфере музыкальной формы. Особенно ярко данная тенденция проявляет себя в секстете: принципы европейского (рондо) и китайского (*тан дацюй, цычэнчжуанхэ*) формообразования комплементарно взаимодействуют.
3. В секстете «Лотос» метроритмическая концепция раскрывается с помощью частых смен метра – нового приема для китайского камерного фортепианного ансамбля.
4. Действенным средством музыкальной драматургии секстета Е Сяогана служат фактурные контрасты. Широкий диапазон фактурных решений включает типичную для китайской традиционной музыки монодийность, точечную фактуру, наложение фактурных линий, а также деление фактуры на функционально-тембровые пласты.

Ансамбли Е Сяогана свидетельствуют о достижении убедительного художественного синтеза традиций Востока и Запада в современной китайской камерно-инструментальной музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лян Сяосюэ. Специфика камерных фортепианных ансамблей в музыкальной науке // Bulletin of the International Center of Art and Education. – 2023. – №1. – С. 140-147.
2. Чжао Цянь. Истоки и развитие национальной камерной музыки в истории Китая // Bulletin of the International Center of Art and Education. – 2021. – №4. – С. 55-66.
3. Батанов В.Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века // European Journal of Arts. – 2020. – №3. – С. 23-30.
4. Молитвенные флаги. – URL: <https://baike.baidu.com/item/经幡/3292490> (дата обращения: 21.04.2020).
5. Ромах Н.И., Толмачева У.К. Цветочная символика в изобразительном искусстве и литературе Китая // Аналитика культурологии. – 2011. – № 2 (20). – С. 230-235.
6. Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer's view. PhD (Doctor of Philosophy thesis). Australia: The Australian National University, 2016. – 237 p.
7. Чанлин Яохэо. Связь между традиционным музыкальным контекстом и современными композиционными методами: анализ произведения Е Сяогана «Лотос» // Музыкальное искусство. – 2013. – № 4. – С. 75-85.
8. Будаева Т.Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. – М.; СПб.: Нестор-История, 2019. – 312 с.

9. Цычэнчжуанхэ. – URL: <https://baike.baidu.com/item/起承转合/7982589?fr=aladdin> (дата обращения: 03.12.2019).
10. Ли Бо. Чистой воды лотос. – URL: <https://baike.baidu.com/item/清水出芙蓉> (дата обращения: 06.12.2019).

REFERENCES

1. Ljan Sjaosjuje. Specifika kamernih fortepiannyh ansamblej v muzykal'noj nauke // Bulletin of the International Center of Art and Education. – 2023. – №1. – Pp. 140-147.
2. Chzhao Cjan'. Istoki i razvitie nacional'noj kamernoj muzyki v istorii Kitaja // Bulletin of the International Center of Art and Education. – 2021. – №4. – Pp. 55-66.
3. Batanov V.Ju. Zhanrovo-stilevyje orientiry kamerno-instrumental'noj muzyki kitajskih kompozitorov HH veka //European Journal of Arts. – 2020. – №3. – Pp. 23-30.
4. Molitvennye flagi. – URL: <https://baike.baidu.com/item/经幡/3292490> (data obrashhenija: 21.04.2020).
5. Romah N.I., Tolmacheva U.K. Cvetohnaja simbolika v izobrazitel'nom iskusstve i literature Kitaja //Analitika kul'turologii. – 2011. – № 2 (20). – Pp. 230-235.
6. Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer' s view. PhD (Doctor of Philosophy thesis). Australia: The Australian National University, 2016. – 237 p.
7. Chanlin Jaohao. Svjaz' mezhdu tradicionnym muzykal'nym kontekstom i sovremennymi kompozicionnymi metodami: analiz proizvedenija E Sjaogana «Lotos» // Muzykal'noe iskusstvo. – 2013. – № 4. – Pp. 75-85.
8. Budaeva T.B. Pekinskaja opera czinczuj: muzyka, akter i scena kitajskogo tradicionnogo teatra. – M.; SPb.: Nestor-Istorija, 2019. – 312 p.
9. Cychjenchzhuanhje. – URL: <https://baike.baidu.com/item/起承转合/7982589?fr=aladdin> (data obrashhenija: 03.12.2019).
10. Li Bo. Chistoj vody lotos. – URL: <https://baike.baidu.com/item/清水出芙蓉> (data obrashhenija: 06.12.2019).

Ван Хуаньюй

аспирант кафедры истории музыки

ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»

e-mail: romali000@mail.ru

Wang Huanyu

Postgraduate Student of Music History Department

Russian State Specialized Academy of Arts

ПРОИСХОЖДЕНИЕ КИТАЙСКОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Актуальность исследования и его научная новизна характеризуется тем, что в нем сделана попытка проанализировать происхождение китайской камерной музыки. Китайская камерная музыка имеет богатую историю и культурное наследие. Она является уникальным жанром китайской музыки и весьма популярна в Китае и за его пределами. Китайские композиторы продолжают создавать новые произведения, которые сохраняют традиции китайской камерной музыки, но также отражают современные тенденции и влияния западной музыки. Все это делает китайскую камерную музыку уникальным и интересным жанром для меломанов всего мира. Репертуар китайской камерной музыки включает классические композиции, народные мелодии и региональные стили, каждый из которых демонстрирует различные региональные колориты и музыкальную эстетику. Вместе с тем, для полноценного понимания особенностей её развития требуется обращение к ретроспективе, в именно — к анализу происхождения. В данной статье автором рассмотрены особенности развития китайской камерной музыки с акцентом на её происхождение. Уделено внимание базовым аспектам её эволюции. По результатам исследования автором сделаны обобщающие выводы по результатам анализа происхождения китайской камерной музыки.

Ключевые слова: искусство, история, камерная музыка, культура, музыка происхождения.

ORIGINS OF CHINESE CHAMBER MUSIC

The relevance of the study and its scientific novelty is characterized by the fact that it attempts to analyze the origin of Chinese chamber music. Chinese chamber music has a rich history and cultural heritage. It is a unique genre of Chinese music and is very popular in China and beyond. Chinese composers continue to create new works that preserve the traditions of Chinese chamber music, but also reflect contemporary trends and influences from Western music. All this makes Chinese chamber music a unique and interesting genre for music lovers all over the world. The repertoire of Chinese chamber music includes classical compositions, folk melodies and regional styles, each of which showcases different regional flavors and musical aesthetics. At the same time, for a full understanding of the features of its development, an appeal to retrospective is required, in particular, to an analysis of the origin. In this article, the author considers the features of the development of Chinese chamber music with an emphasis on its origin. Attention is paid to the basic aspects of its evolution. Based on the results of the study, the author made generalizing conclusions based on the results of the analysis of the origin of Chinese chamber music.

Keywords: art, history, chamber music, culture, music origin.

Китай, страна с богатым культурным наследием, характеризуется разнообразными и яркими музыкальными традициями, насчитывающими тысячи лет. Среди своих многочисленных форм китайская камерная музыка выделяется как захватывающая и самобытная форма искусства, известная своими тонкими мелодиями, замысловатыми гармониями и глубоким культурным значением. С учётом этого многие исследователи интересуются истоками, эволюцией и наследием китайской камерной музыки, прослеживая ее корни с древних времен до наших дней.

Изучение китайской камерной музыки является ценным и актуальным занятием для всех, кто интересуется музыкой, культурой и межкультурным обменом. Китайская камерная музыка с ее богатой историей и отличительными характеристиками предлагает уникальное понимание музыкальных традиций и художественного самовыражения. Погружаясь в эту форму искусства, можно глубже понять китайскую культуру, эстетику и ценности, которые люди лелеяли на протяжении всей истории. Это помогает способствовать культурному признанию, расширять перспективы и содействовать межкультурному диалогу.

В дополнение к этому, изучение китайской камерной музыки предлагает музыкантам и композиторам уникальную возможность для межкультурного исследования и слияния. Различные тональности, импровизационные приемы, присущие китайской камерной музыке, могут вдохновлять и наполнять творческий процесс, приводя к созданию новаторских и захватывающих музыкальных композиций. Смешивая элементы китайской камерной музыки с другими музыкальными традициями, музыканты могут создавать новые и захватывающие звуки, которые выходят за рамки границ и находят отклик у самых разных аудиторий.

Во все более глобализованном мире многие традиционные формы искусства сталкиваются с риском маргинализации или забвения. Погружаясь в изучение китайской камерной музыки, человек становится сторонником сохранения этих культурных ценностей. Благодаря исследованиям, выступлениям и образовательным инициативам можно сохранить традицию китайской камерной музыки, обеспечив ее продолжение для будущих поколений.

В первую очередь, целесообразно кратко остановиться на терминологии и базовых характеристиках.

Камерная музыка — это форма музыки, которая сочиняется для небольшой группы инструменталистов, обычно по одному исполнителю на партию. Она характеризуется своим интимным характером, что позволяет музыкантам тесно сотрудничать и взаимодействовать. Термин «камерная музыка» произошел от обстановки, в которой этот тип музыки традиционно исполнялся, — камерной или небольшой комнаты [1, 66].

В отличие от оркестровой музыки, где под управлением дирижера выступает большой ансамбль, камерная музыка обычно исполняется без дирижера. Это возлагает на каждого отдельного музыканта большую ответственность за слушание, общение и координацию друг с другом, создавая ощущение музыкального «разговора» и единства.

К наиболее распространенным ансамблям в камерной музыке относятся струнные квартеты, состоящие из двух скрипок, альты и виолончели. Однако камерная музыка может также включать в себя другие комбинации инструментов: фортепианные трио (фортепиано, скрипка и виолончель), квинтеты деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна) или даже смешанные ансамбли (скрипка, кларнет и т.п.) и фортепианное трио.

Одной из определяющих характеристик камерной музыки является ее репертуар. На протяжении всей истории композиторы писали множество произведений специально

для небольших ансамблей, демонстрируя технические и выразительные возможности каждого инструмента.

Камерная музыка предлагает уникальные впечатления от прослушивания, поскольку предоставляет возможность детально исследовать отдельные голоса и сложные музыкальные текстуры. Из-за небольшого количества исполнителей звучание каждого инструмента отчетливо слышно, а взаимодействие между ними становится более очевидным. Данная близость позволяет музыкантам более непосредственно передавать зрителям эмоции, динамику и тонкие нюансы.

Выступления камерной музыки часто проходят в небольших залах, таких, как концертные залы, салоны или даже частные дома. Такой подход обеспечивает подходящую атмосферу, способствуя прочной связи между музыкантами и слушателями. Отсутствие дирижера еще больше усиливает эту связь, поскольку исполнители полагаются на невербальные сигналы и визуальную коммуникацию, чтобы оставаться синхронизированными и передавать предполагаемую музыкальную интерпретацию.

Камерная музыка развивалась на протяжении веков, адаптируясь к разным музыкальным стилям и внося различные новшества. Современные композиторы продолжают вносить свой вклад в жанр, расширяя его границы и исследуя дополнительные звуковые возможности. Эта универсальность позволила камерной музыке оставаться актуальной и увлекательной, привлекая как опытных любителей классической музыки, так и новичков.

Итак, камерная музыка — это форма классической музыки, написанная для небольшой группы инструменталистов. Он характеризуется своим интимным и совместным характером, когда каждый музыкант играет особую роль в создании музыкального диалога. Благодаря своему богатому репертуару и уникальным постановкам исполнения камерная музыка предлагает глубокий и захватывающий музыкальный опыт.

Далее, после рассмотрения общетеоретических позиций, необходимо перейти к анализу китайской камерной музыки, а именно — к особенностям её происхождения.

Китайская камерная музыка — это традиционный жанр музыки в Китае, который развивался в течение многих столетий. Китайские композиторы создали множество произведений, которые сочетают в себе элементы традиционной китайской музыки и западной классической музыки.

Для того, чтобы понять особенности происхождения китайской камерной музыки, следует особенно внимательно обратиться к периоду династии Чжоу (1046-256 гг. до н.э.), времени, отмеченному большим культурным и художественным развитием. В рассматриваемый период музыка играла значительную роль в придворных ритуалах, торжественных случаях и общественных собраниях. Стало зарождаться искусство камерной музыки, отличавшейся интимным характером и исполнявшейся небольшими группами в пределах дворцов, храмов и научных собраний [2, 67].

Династия Чжоу была временем большого развития музыки, и камерная музыка стала ключевым жанром, отражающим социальные и эстетические ценности того периода.

Камерная музыка во времена династии Чжоу характеризовалась интимностью и утонченностью. В основном, она исполнялась в небольших помещениях (частные собрания, дворцы). Музыку часто сочиняли и исполняли опытные музыканты, принадлежавшие к императорскому двору или знатным семьям. Этих музыкантов очень уважали и ценили за их музыкальные способности.

Инструменты, используемые в китайской камерной музыке во времена династии Чжоу, были разнообразны, представляя широкий спектр музыкальных выражений. Некоторые из широко используемых инструментов включали различные ударные инструменты, такие, как барабаны. Сочетание этих инструментов создало богатую и нюансированную звуковую палитру.

Репертуар китайской камерной музыки во времена династии Чжоу охватывал широкий спектр музыкальных форм и стилей. Одна из самых важных форм была известна как «юэфу», которая относилась к песням, заимствованным из древней народной поэзии. Эти песни часто сопровождалась инструментальными ансамблями, создавая гармоничное сочетание музыки и лирики. Песни «юэфу» выражали широкий спектр эмоций, от радости и празднования до меланхолии и ностальгии [3, 117].

Еще одна важная форма камерной музыки того периода была известна как «вэньминь юэ», что переводится как «элегантная музыка». «Вэньминь юэ» характеризовался изысканными и утонченными мелодиями, которые часто исполнялись на струнных инструментах (гуцинь и пипа). Данный стиль музыки ассоциировался с литераторами и учеными того времени и высоко ценился за свои интеллектуальные и артистические качества [4, 115].

Китайская камерная музыка во времена династии Чжоу также играла церемониальную роль. Её исполняли, когда проводились важные государственные мероприятия, религиозные ритуалы и церемонии поклонения предкам. Музыка служила средством общения с духовным миром, вызывала эмоции и создавала ощущение гармонии и равновесия во вселенной.

Династия Чжоу была периодом большого культурного обмена и влияния, и это отразилось на камерной музыке того времени. Она «впитывала» в себя в себя элементы из разных регионов Китая, а также из соседних культур (среднеазиатские и тибетские традиции). Этот «симбиоз» музыкальных идей и техник весомо обогатил репертуар камерной музыки Китая, что привело к разнообразным и ярким направлениям развития музыки.

Итак, камерная музыка в период династии Чжоу заложила своего рода базис для последующего развития китайской музыки и по-прежнему ценится, прославляется как важная часть культурного наследия государства.

Ансамбли ранней камерной музыки находились под влиянием различных региональных и народных музыкальных традиций. Гуцинь, семиструнная цитра, и сяо, вертикальная бамбуковая флейта, были популярными инструментами в этих ансамблях. В частности, гуцинь стал символом утонченности и научных занятий, часто связанных с литераторами и интеллектуалами [5, 3].

Китайская камерная музыка развивалась и совершенствовалась в течение нескольких тысячелетий, и с приходом династии Мин (1368-1644 гг.) получила свою кульминацию. В этот период были созданы множество произведений, которые до сих пор считаются классикой китайской музыки.

В истории Китая камерная музыка была связана со многими аспектами жизни, прежде всего, речь идёт о религии, философии, литературе и искусстве. Традиционные китайские музыкальные инструменты (эрху, гуцзэнь и пипа) были разработаны для игры китайской камерной музыки. Помимо этого, многие известные китайские поэты писали стихи для камерной музыки, что свидетельствует о ее важности в культурной жизни государства.

По мере того, как культурные горизонты Китая расширялись за счет торговли и взаимодействия на Шелковом пути, китайская камерная музыка начала включать в себя влияние Центральной Азии и прочих регионов (включая отдельные государства).

Обмены по данным древним торговым путям принесли новые музыкальные инструменты, техники и идеи, обогащая тональную палитру и выразительные возможности камерной музыки [6, 157].

Включение иностранных влияний в китайскую камерную музыку продемонстрировало открытость страны и способность успешно приспосабливаться к новому культурному опыту, правильно и адекватно воспринимать его. Такие инструменты, как пипа (щипковая лютня) и эрху (двухструнный смычковый инструмент) нашли свое применение в ансамблях камерной музыки, добавив новые тембры и звуковые текстуры.

Династия Мин и последующая династия стали свидетелями расцвета китайской камерной музыки. Она явилась неотъемлемым звеном придворной культуры, а императоры и знать активно покровительствовали музыкантам и композиторам. Анализируемый нами период ознаменовал собой «золотой век» камерной музыки в Китае, характеризующийся утонченностью, элегантностью и сильным акцентом на художественное выражение.

Императорский двор установил стандарты исполнительской практики и репертуара, влияя на развитие камерной музыки по всей стране. Музыка двора послужила образцом для региональных музыкантов и композиторов, что привело к сохранению и передаче богатой и разнообразной традиции камерной музыки.

Среди влиятельных фигур в истории китайской камерной музыки видное место занимает композитор и теоретик Цзян Синчжоу (1535-1615). В его трактатах задокументированы принципы и приемы сочинения камерной музыки, была заложена достаточно прочная основа для будущих поколений музыкантов и композиторов.

В работах Цзян Синчжоу подчеркивалась важность мелодии, гармонии и структуры в композиции камерной музыки. Он классифицировал различные лады и тональные системы, сформировав теоретическую основу для создания и исполнения камерной музыки. Трактаты, которые написал Цзян Синчжоу, сыграли весьма значимую роль в сохранении и передаче репертуара камерной музыки на протяжении столетий [7, 146].

XX век принес китайской камерной музыке как вызовы, так и возрождение [8, 37]. Политические потрясения того периода (прежде всего, подразумевается в данной связи культурная революция 1966-1976 годов) оказали глубокое влияние на традиционные культурные практики, включая камерную музыку. Многие музыканты, действующие в традиционном русле, подверглись преследованиям, а культурные учреждения были разрушены [9, 85].

Однако в годы после культурной революции снова отчетливо обозначился интерес к возрождению и сохранению традиционных искусств, и музыка в этом контексте не явилась исключением. Музыканты и ученые начали исследовать и документировать богатое наследие китайской камерной музыки, обеспечивая ее сохранение для будущих поколений.

Современная китайская камерная музыка характеризуется слиянием традиционных и современных влияний. Композиторы и музыканты экспериментируют с новыми звуками, смешивая китайские и западные инструменты, изучая различные гаммы и тональные системы и применяя современные композиционные техники. Это слияние старого и нового создает динамичную и разнообразную музыкальную среду, которая продолжает развиваться.

Китайская камерная музыка получила международное признание благодаря выступлениям различных ансамблей и исполнителей. Китайский национальный традиционный оркестр, основанный в 1960 году, известен своим изысканным

исполнением традиционной китайской музыки, включая репертуар камерной. Их выступления демонстрируют красоту, сложность и культурную глубину музыки данной страны на мировой сцене.

Шанхайский квартет, основанный в 1983 году, является еще одним уважаемым ансамблем, посвященным исполнению как западной, так и китайской камерной музыки. Обладая виртуозным мастерством и глубокой музыкальностью, они стали «послами» китайской камерной музыки, объединяя культуры и очаровывая публику во всем мире.

Китайская камерная музыка имеет большое культурное значение и оставила неизгладимый след в культурной жизни государства. Она служит отражением истории, философии и эстетических чувств Китая. Интимный характер камерной музыки с ее акцентом на созерцание и самоанализ издавна ценился как средство духовного «питания» и художественного выражения.

Помимо этого, китайская камерная музыка воплощает в себе взаимосвязь различных форм искусства. Поэзия, каллиграфия, живопись и танец часто сопровождают выступления камерной музыки, создавая целостный опыт, который задействует несколько органов чувств и художественных дисциплин.

Китайская камерная музыка отличается своей утонченностью и изысканностью. В её рамках используются традиционные китайские музыкальные инструменты и широко применяется традиционный китайский музыкальный репертуар. Однако китайские композиторы также внедряют современные технологии и реагируют на влияние западной музыки для создания новых произведений.

В дополнение к отмеченному, китайская камерная музыка также известна своей способностью передавать эмоции и настроения. Она может создавать атмосферу тихой умиротворенности, а также вызывать чувства радости и восторга. В китайской камерной музыке широко используются различные музыкальные формы: чжуан, лиу, си, чжунхуа и прочие, каждая из которых имеет свои характерные особенности и спецификации [10, 219].

Таким образом, происхождение китайской камерной музыки можно проследить до древних времен, она развивалась на протяжении веков благодаря культурному обмену, творческому покровительству и научному вкладу. Её весьма богатое и обширное наследие свидетельствует в пользу устойчивости и приспособляемости китайской культуры. Сегодня китайская камерная музыка продолжает очаровывать публику во всем мире, воплощая многогранную сущность художественного самовыражения и культурного наследия нации. Слушая тонкие мелодии и сложные гармонии китайской камерной музыки, мы отправляемся в путешествие во времени, соединяясь с духом цивилизации, которая процветала на протяжении тысячелетий. Принимая и ценя китайскую камерную музыку, люди могут углубить свое понимание роли музыки в формировании общества, налаживании межкультурного диалога и прославлении нашей общей человечности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грайфер И. Вопросы исполнения камерно-инструментальной музыки в составах смешанного типа // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10. № 5-1. С. 65–72.
2. Дун С. Новые пространства китайской музыки: камерно-инструментальные жанры в творчестве Вэнь Дэцина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 1 (55). С. 66–72.
3. Ли С. Предпосылки к анализу китайской камерно-вокальной музыки XX века // Университетский научный журнал. 2020. № 56. С. 116–125.

4. Шэнь Л. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 12-5 (114). С. 114–118.
5. Чжао Ц. Сравнение эстетики камерной музыки Китая и Запада // *Philharmonica. International Music Journal*. 2021. № 6. С. 1–8.
6. Ван Х. Особенности камерно-вокальных жанров в китайской культуре // *Художественное образование и наука*. 2022. Т. 1. № 30. С. 155–161.
7. Лу Ч. Китайская классическая музыка // *София: электронный научно-просветительский журнал*. 2019. № 1. С. 144–150.
8. Сяо Ц. Особенности становления камерно-инструментального ансамбля в Китае (1916-1949) // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 4 (66). С. 37–45.
9. Чжао Ц. Анализ влияния «культурной революции» в Китае на развитие национальной камерной музыки // *Искусство и образование*. 2022. № 1 (135). С. 84–92.
10. Цзя Ю., Лопин Р. Особенности музыкального искусства в культуре Китая // *Аллея науки*. 2022. Т. 1. № 4 (67). С. 216–222.

REFERENCES

1. Grajfer I. Voprosy ispolnenija kamerno-instrumental'noj muzyki v sostavah smeshannogo tipa // *Kul'tura i civilizacija*. 2020. Т. 10. № 5-1. Pp. 65–72.
2. Dun S. Novye prostranstva kitajskoj muzyki: kamerno-instrumental'nye zhanry v tvorcestve Vjen' Djecina // *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija*. 2020. № 1 (55). Pp. 66–72.
3. Li S. Predposylki k analizu kitajskoj kamerno-vokal'noj muzyki HH veka // *Universitetskij nauchnyj zhurnal*. 2020. № 56. Pp. 116–125.
4. Shjen' L. Iz istorii tradicionnoj kitajskoj muzyki kamerno-vokal'nogo napravlenija // *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal*. 2021. № 12-5 (114). Pp. 114–118.
5. Chzhao C. Sravnenie jestetiki kamernoj muzyki Kitaja i Zapada // *Philharmonica. International Music Journal*. 2021. № 6. Pp. 1–8.
6. Van H. Osobennosti kamerno-vokal'nyh zhanrov v kitajskoj kul'ture // *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka*. 2022. Т. 1. № 30. Pp. 155–161.
7. Lu Ch. Kitajskaja klassicheskaja muzyka // *Sofija: jelektronnyj nauchno-prosvetitel'skij zhurnal*. 2019. № 1. Pp. 144–150.
8. Sjao C. Osobennosti stanovlenija kamerno-instrumental'nogo ansamblja v Kitae (1916-1949) // *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija*. 2022. № 4 (66). Pp. 37–45.
9. Chzhao C. Analiz vlijanija «kul'turnoj revoljucii» v Kitae na razvitie nacional'noj kamernoj muzyki // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2022. № 1 (135). Pp. 84–92.
10. Czja Ju., Lopin R. Osobennosti muzykal'nogo iskusstva v kul'ture Kitaja // *Alleja nauki*. 2022. Т. 1. № 4 (67). Pp. 216–222.

Яо Жуйюй

аспирант

Института гуманитарных наук

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

e-mail: 932466349@qq.com

Yao Ruiyu

Graduate student

Institute of Humanities

Altai State University

ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОГО ОРНАМЕНТА: ПРИРОДНЫЕ МОТИВЫ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Аннотация. В статье рассмотрено понятие орнамента как составляющей декоративно-прикладного искусства Китая, исследовано символическое значение природных мотивов китайского орнамента, приведены точки зрения исследователей на классификацию видов китайского орнамента. Цель исследования заключается в рассмотрении появления и развития природных мотивов в китайском орнаменте в исторической ретроспективе, изучении символического значения растительного и животного орнамента во взаимосвязи с историей правящих китайских династий. На основе применения сравнительного и семантического методов выявлены особенности китайского орнамента и их смысловая значимость в тысячелетней истории одной из древнейших цивилизаций планеты.

Ключевые слова: орнамент, декоративно-прикладное искусство, история Китая, символика орнамента, виды орнамента, растительный орнамент, зооморфный орнамент, благопожелательный орнамент.

FEATURES OF CHINESE ORNAMENT: NATURAL MOTIFS AND SYMBOLIC MEANING

Abstract. The article considers the concept of ornament as a component of the decorative and applied art of China, examines the symbolic meaning of the natural motifs of Chinese ornament, and presents the researchers' points of view on the classification of types of Chinese ornament. The purpose of the study is to consider the appearance and development of natural motifs in Chinese ornament in historical retrospect, to study the symbolic meaning of plant and animal ornament in connection with the history of the ruling Chinese dynasties. Based on the application of comparative and semantic methods, the features of Chinese ornament and their semantic significance in the thousand-year history of one of the oldest civilizations of the planet are revealed.

Keywords: ornament, decorative and applied art, history of China, symbolism of ornament, types of ornament, plant ornament, zoomorphic ornament, benevolent ornament.

Искусство Востока, восточная культура, наполненная тайными и загадками, на протяжении веков интересовала исследователей, искусствоведов. Уместно вспомнить слова Э.Ухтомского, который сравнивал Восток с «исторической дорогой, по которой продвигается русский народ». Особый интерес у жителей нашей страны вызывает искусство Китая, «история которого насчитывает более четырех тысяч лет»[1, с. 50].

Отношение человека и природы нашло свое выражение в декоративно-прикладном искусстве Китая. Окружающий мир жители Поднебесной стремились отобразить в предметах бытовой утвари, в одежде и украшениях с помощью разных узоров. Искусство орнамента стало значимой частью культуры Китая и «вобрало в себя традиции, философию, обычаи, образ мышления и своеобразную эстетику Востока»[3, с. 173].

Искусство Китая, окруженное ореолом загадочности и символизма, как и в прежние времена, так и сегодня очень притягательно для европейцев. Для многих мировых культур характерно изображать окружающий людей животный и растительный мир в виде символов, в закодированном виде, особенно это проявляется в декоративно-прикладном искусстве, составной частью которого является орнамент. Понимание символики орнамента «позволяет выявить базовые ценности и дает ключ к пониманию культуры в целом»[7, с.289].

Анализируя особенности китайского орнамента того или иного периода, исследователь раскрывает не только специфику жизни разных групп и слоев общества в этот период, но и эстетические предпочтения жителей страны. Орнамент следует изучать как сочетание элементов и символов в исторической ретроспективе.

Орнамент означает узор, в дословном переводе с латинского языка – украшение. Сегодня под понятием орнамент понимается искусство художественного оформления. Для Китая понятие орнамент наполнено глубоким смыслом и является неотъемлемой частью национальной культуры этого древнейшего государства. Орнамент имеет «свою сущность, функции, роль»[4, с. 66]. Особенно это определение характерно для китайского орнамента, отличающегося разнообразием, стилизацией и цветовой гаммой. Орнамент нашел свое применение в архитектуре и скульптуре, живописи и искусстве, украшении жилого пространства и предметах домашнего быта, посуде и элементах декора.

Исследователь Тянь Хэ выделяет 5 видов традиционных китайских орнаментов: узоры с изображением небесных явлений, геометрические, растительные узоры, узоры с животной тематикой, благопожелательные узоры[3, с. 175].

Исследователь Чжу Цзюньмин выделяет дополнительно каллиграфический и антропоморфный орнамент[7, с. 289]. Под антропоморфным орнаментом понимается повторяющееся изображение мужских и женских фигур или их лиц. Исходя из этих классификаций не совсем понятно куда отнести такие популярные фигуры китайского орнамента как дракон и птица феникс. С одной стороны они принадлежат к животному миру, но в природе таких животных не существует, поэтому представляется правильным дополнить эти классификации понятием сказочные (мифические) узоры как отдельный вид китайского орнамента.

К природным мотивам китайского орнамента следует отнести узоры с растительной и животной тематикой.

Растительный орнамент является одним из основных видов китайского орнамента, этот вид орнамента появился в Китае в период правления династии Хань (207 г. до н.э. – 220 г. н.э.), в это время на шелковых изделиях появилось первое изображение растения, которым стал кизил. Согласно китайским поверьям кизил привлекал удачу, защищал от злых духов. Именно в правление династии Хань орнамент стал ориентироваться на разные слои общества. Существовали узоры, предназначенные для императорского дворца и узоры, предназначенные для дома ремесленника, для жилища простого крестьянина.

После падения правящей в Китае династии Хань наступает период раздробленности и это не могло не отразиться в орнаменте. Также изменения в орнаменте были связаны с расцветом буддизма. В это время на смену кизилу приходит изображение жимолости и лотоса. Китайцы стремились показать, что лотос – чистый цветок, символ

совершенства, несмотря на то, что цветет в болоте, так и человек, несмотря на окружающие его жизненные несовершенства, неурядицы и междоусобицы, должен оставаться светлым и чистым и стремиться к совершенству.

В период правления династии Тан (с VII по X вв.), страна достигла небывалого расцвета, это не могло не найти свое отражение в орнаменте. В этот период растительный орнамент продолжает оставаться лидером китайского орнамента, к нему добавляются другие природные мотивы, такие как изображения птиц, орнамент с изображением животных становится второстепенным. В орнаменте появляется сочетание облака и цветов, ведь облако у китайцев символизировало удачу. С X века примамы орнамента становятся пионы и цветы слив. В период правления династии Сун (II половина X в. – XIII в) становится популярным понятие «4 времени года» и соответственно в орнаменте изображались цветы, соответствующие тому или иному времени года. Таких цветков было четыре: слива, пион, лотос, хризантема.

Цветок сливы ассоциировался с зимой и означал цветение наперекор снегу. В Китае дикая слива мэйхуа цветет в январе. Слива – это пробуждающаяся энергия и жизненная сила. Она является символом благополучия, процветания, долговечности, достоинства и здоровья.

Пион - символ весны, он не только красив, но еще и обладает нежным ароматом. Этот роскошный цветок - символ процветания, мира и богатства. У китайцев символика пиона зависит от его цвета, так белый пион означает нежность и чистоту, желтый ассоциируется со счастьем и богатством, а нежный розовый символизирует романтику. Во многих культурах именно красный цвет символизирует любовь, но у китайцев ее символом является бордовый пион. Фиолетовый пион означает достоинство и изысканность. Пион – национальный символ страны. Его признание в 1903 г. таким символом свидетельствует о большом почитании жителей страны этого цветка, его часто называют цветком императора.

Лотос, связан с буддизмом и подразумевает духовное пробуждение и просветление, он символ чистоты и совершенства. У китайцев он ассоциировался с летом и урожаем, так как у лотоса всегда много семян. Также лотос символизировал супружескую любовь.

Хризантема ассоциировалась с осенью, она олицетворяла состояние простоты и покоя, который человек достигает к долголетию. Сочетание этих четырех цветов, по мнению китайцев, означало «совершенную красоту».

В правление династии Юань (к. XIII в. – XIV в.), когда жители испытывали на себе большое давление со стороны китайских властей, появляется растительный орнамент с названием «три друга в зимнее время». К ним относились бамбук, сосна и слива, этот триптих символизировал волю, стойкость и честность. С помощью этого орнамента население Китая показывало свою готовность вынести все испытания, сохранив честность и порядочность.

С XIV по XVII вв. при правлении династии Мин в Китае становится популярным сочетание четырех цветов в узорах (сплетение цветов четырех сезонов). Слива, орхидея, бамбук и хризантема, объединенные вместе, получили название «четверка благородных». В Китае считали, что именно такими качествами наделялся настоящий муж: он должен быть скромным и искренним во всех отношениях, даже в своих мыслях, и обладать прямым характером.

Можно утверждать, что в период с XIV в. до н. XX века растительный орнамент лидирует в декоре одежды, в которой «цветы разбавляются изображениями лозы, стволов и листьев»[1, с. 54].

Кроме названных выше растений в растительном орнаменте Китая встречаются также персиковое дерево, ива, сосна, бамбук. Каждое из них имеет свой глубинный смысл.

Сосна – вечнозеленое дерево, изображения сосны в орнаменте показывает защищенность от бед и болезней, долголетие, а также нравственность и духовность. Нежные и красивые цветы персикового дерева китайцы рассматривали как оберег и исцеление. У жителей Поднебесной ива считалась символом весеннего солнца, гибкости и кротости. Если китайская девушка получала в подарок вещь, в орнаменте которой присутствовала ива, это означало, что у нее хорошая фигура и тонкая талия. Предметы, в орнаменте которых присутствовал бамбук, дарили китайским мужчинам, так как бамбук символизировал мудрость и стойкое сопротивление всем жизненным неурядицам.

К природным мотивам в орнаменте относились изображения птиц, бабочек и стрекоз, летучих мышей, из животных в орнаменте наиболее часто изображали тигра, черепаху и лисицу. Тигр в символике Китая воспринимался как защита от злых духов, черепаха – как символ долголетия, лисица – символ очаровательной женщины, способной к перерождению. Лисица в основном в качестве орнамента присутствовала на женских украшениях. Из птиц часто изображался журавль как посланник богов, приносящий удачу и счастье, а ласточка в Китае считалась символом весны.

Китайские орнаменты в XVII – XVIII вв. стали транслироваться в Европу и украшать быт и одежду европейцев. Выделяют следующие способы трансляции китайского орнамента: «стилизация (конкретное моделирование китайского орнамента в европейском интерьере, тканях и т.д.), имитация (свободное воспроизведение), манифестация»[5, с. 113], что означало разыгрывание китайской темы. Китайский орнамент вызвал не только большой интерес у европейцев, прежде всего, потому что это орнамент абсолютно другой культуры, но и смог адаптироваться к европейскому контексту.

Растительные орнаменты нашли свое отражение в благопожелательных орнаментах. Благопожелательный орнамент относят к «народному орнаменту»[2, с. 187]. Соединяя в орнаменте животных и растения, китайцы пытались передать свои наилучшие пожелания. Благопожелательное пожелание включало в себя ключевые компоненты благополучной жизни: «счастье, благополучная карьера, долголетие, радость»[4, с. 69].

Например, изображение лотоса и граната расценивалось как пожелание рождения сыновей, продолжателей рода. Изображение бамбука рассматривалось как пожелание физической выносливости и душевной стойкости, а орхидеи – как пожелания достичь совершенства. Изображение растений с фруктами усиливало трактовку каждого из них. Например, изображение пиона и яблок, соединяло в себе пожелание славы и богатства (пион) и спокойствия (яблоко).

Исследователи полагают, что орнамент нужно рассматривать с трех позиций: «изобразительной, семантической и прикладной позиций»[5, с. 108]. Для оценки орнамента следует использовать как его композицию, так и соотношение частей, а также обращать внимание на его смысловое содержание и какие чувства он вызывает у зрителя.

Исследователь китайского орнамента Чжао Чэнь предложил алгоритм анализа орнамента, на основе использования следующих «методов исследования: сравнительный, композиционный, иконографический и иконологический»[6, с. 178].

Первоначально, по его мнению, необходимо оценить форму предмета, обратив внимание на материал, из которого он сделан, с использованием какой техники он выполнен и для каких целей этот предмет предназначен. Далее определяется вид орнамента, его роль и значение для данного предмета. Следующий этап составляет определение иконографии орнамента, оценка изображений и их размещения, в чем

заключается символизм этого орнамента, какую смысловую нагрузку он несет, что хотел передать мастер, создавая подобный орнамент. Обязательно обращается внимание на композицию орнамента и его симметричность, особенности цветовой гаммы и ее контрастность. Заключительным этапом в оценке предмета становится его атрибуция: к какому стилю следует его отнести, в какой период времени он создан.

На основе проведенного исследования можно выделить особенности китайского природного орнамента:

1) природный орнамент в Китае тесно связан с духовными запросами жителя Поднебесной, на его формирование оказала свое влияние религия буддизма;

2) на протяжении всей истории Китая растительный орнамент был более распространен, потеснив на второстепенные роли орнамент с изображением животных (зооморфный);

3) природный орнамент глубоко символичен, несет высокую смысловую нагрузку, для него характерен особый цветовой колорит;

4) растительный орнамент стал неотъемлемой частью благопожелательного орнамента, объединившись с зооморфным орнаментом.

В орнаменте китайцы не только хотели сохранить свои древние традиции и передать их следующим поколениям, но с его помощью они стремились показать свои устремления к гармонии и счастью. Китайский орнамент отражает не только суть миропонимания вещей, но и все богатство и своеобразие национального искусства Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Песчанская Е.В. История развития китайского благожелательного орнамента одежды и украшения // Востокведные исследования на Алтае. 2014. № 8. С. 50-54.
2. Песчанская Е.В. Способы выражения добрых пожеланий в традиционных и нетрадиционных китайских орнаментах // Известия Алтайского государственного университета. 2013. № 2-1 (78). С. 187-191.
3. Тянь Хэ. Семантика традиционного китайского орнамента // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 1. С. 173-178.
4. Цзинь Лицзюань Освоение основных аспектов китайского традиционного орнамента в процессе обучения дизайнера // Искусство и диалог культур. СПб., 2021. С.65-70.
5. Ци Шэн Ся Трансформация китайского орнамента в художественной культуре Европы 17-18 вв. // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусства. 2019. № 3 (33). С. 108-114.
6. Чжао Чэнь. Подходы и методы исследования орнамента в китайском и российском искусствоведении: общее и особенное // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. 2022. № 58. С. 173-179.
7. Чжу Цзюньмин. Коммуникативная функция традиционного орнамента в белорусской и китайской культуре // Национальная культура глазами молодых. Минск, 2023. С. 288-292.

REFERENCES

1. Peschanskaya E.V. History of the development of Chinese benevolent ornament of clothing and jewelry // Oriental studies in Altai. 2014. No. 8. Pp. 50-54.

2. Peschanskaya E.V. Ways of expressing good wishes in traditional and non-traditional Chinese ornaments // *Izvestiya Altai State University*. 2013. No. 2-1 (78). Pp. 187-191.
3. Tian He. Semantics of traditional Chinese ornament // *Society. Wednesday. Development (Terra Nimata)*. 2011. No. 1. Pp. 173-178.
4. Jin Lijuan Mastering the main aspects of Chinese traditional ornament in the process of designer training // *Art and Dialogue of cultures*. St. Petersburg, 2021. Pp.65-70.
5. Qi Sheng Xia Transformation of Chinese ornament in the artistic culture of Europe of the 17th-18th centuries // *Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Art*. 2019. No. 3 (33). Pp. 108-114.
6. Zhao Chen. Approaches and methods of ornament research in Chinese and Russian art criticism: general and special // *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Art*. 2022. No. 58. Pp. 173-179.
7. Zhu Junming. The communicative function of traditional ornament in Belarusian and Chinese culture // *National culture through the eyes of the young*. Minsk, 2023. Pp. 288-292.

Ли Синьюй

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: asdfg123m2022@163.com

Li Xinyu

graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ИСТОРИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНСА Ц. А. КЮИ «БОЛЕРО»

Аннотация. "Болеро" – один из самых ярких, но не ослепительный романс Ц. А. Кюи, написанный для голоса сопрано в 1881 году. В этом вокальном произведении с элементами танцевальности проявляется стиль камерно-вокальной композиции композитора, выходящий за рамки "лирического" романса. Главными художественными особенностями произведения являются тесная поэтическая связь, яркая мелодическая выразительность, линейная логика тональной организации, ясная тональная схема, гармонический язык средне- и позднеромантического периода, уходящий в глубину романтического фольклора. В статье в качестве объекта исследования взят романс Ц. А. Кюи "Болеро", совершена попытка расшифровать возможности создания произведения и уникальные особенности его музыкального выражения.

Ключевые слова: Кюи; Болеро; польская танцевальная музыка; романс; музыкальный анализ.

HISTORICAL INTERPRETATION AND MUSICAL ANALYSIS ROMANCE BY C. A. CUI "BOLERO"

Abstract. "Bolero" is one of the brightest, but not dazzling, romances by C. A. Cui, written for the soprano voice in 1881. In this vocal work with elements of dance, the composer's style of chamber-vocal composition manifests itself, going beyond the "lyrical" romance. The main artistic features of the work are close poetic connection, vivid melodic expressiveness, linear logic of tonal organization, clear tonal scheme, harmonic language of the Middle and late Romantic period, going deep into romantic folklore. In the article, the romance of C. A. Cui "Bolero" is taken as an object of research, an attempt is made to decipher the possibilities of creating a work and the unique features of its musical expression.

Keywords: Cui; Bolero; Polish dance music; romance; musical analysis.

В процессе изучения камерно-вокальных сочинений Кюи многие исследователи отмечали лирический талант и тонкость композитора в области романса. В альбомах разных поэтов (25 - А. Пушкина, 21 - Н. Некрасова, 20 - Ж. Ришпена, 18 - А. Толстого...) Кюи также раскрывается как композитор с исчерпывающим музыкальным талантом. Тем не менее романтические сочинения Кюи оставляют следующее общее впечатление: музыка эстетически приятна и стилистически едина, эмоциональный тон – преимущественно скорбный, несколько мрачный и безрадостный. Так, болеро – романтическое произведение с преобладанием танцевальных элементов – одновременно и типично, и необычно для творчества Кюи. Вся пьеса раскрывает альтернативный стиль

и перспективы камерной композиции Кюи с ее сильной музыкальной экспрессией и богатством танцевальных элементов и народных красок.

I. Историческая интерпретация темы "Болеро"

Болеро – испанский танец, популярный в конце XVIII - начале XIX вв., в основе которого лежит музыкальный размер на три четверти в такте. Он возник примерно в 1750-1772 гг. и стал популярен в Мадриде, Ла-Манче, Андалусии и Мурсии в 1880-х годах. Болеро, как сольный или партнерский танец, имеет умеренно медленный темп и обычно исполняется под аккомпанемент гитары и цыганских или ударных инструментов. Впоследствии в музыкальной сфере "болеро" превратилось в стиль, близкий к фламенко.

"Болеро", сочиненное Кюи, является самостоятельным произведением, независимым от танца. Оно не тяготеет к испанскому стилю, а больше соответствует польскому ритму, наследуя характерные черты польской народной танцевальной музыки радостного свинга.

(I) Историческая память

До появления "Болеро" Кюи "Болеро" уже стало популярным танцевальным жанром в Испании и за рубежом, и многие композиторы-классики создали соответствующие музыкальные произведения на основе этой танцевальной музыки и производных от нее музыкальных стилей.

Первое произведение – "Болеро" для фортепиано соло (соч. 19), написанное Фредериком Шопеном в 1834 году. Стиль имеет ярко выраженный танцевальный ритм и имитирует тембр испанских кастаньет. Поскольку композитор написал это произведение через пять лет после своего первого визита в Испанию, испанские элементы в нем не слишком заметны, зато мелодия и ритм пронизаны многочисленными элементами польского полонеза. Произведение начинается тремя унисонными октавами в мажоре (доминантовый аккорд), затем следует длинное вступление в мажоре, переходящее в минор (параллельный минор) и завершающееся ля мажором (параллельный минору мажор). В целом Ф. Шопен отдает предпочтение виртуозности, а его произведение отличается салонным характером, в котором проявляется энтузиазм и жизнелюбие раннего творчества композитора. Ф. Шопен оказал глубокое влияние на музыкальное просвещение и творческий путь Ц. А. Кюи. От юношеской одержимости до полной транскрипции оригинальной партитуры мазурки Ф. Шопена и подражания ее поэтичности и глубокому артистизму в поздних сочинениях – этот отпечаток "шопеновщины" прослеживается на протяжении всего творчества Ц.А. Кюи.

Однако сложно определить, повлияло ли на выбор Кюи темы "Болеро" одноименное произведение Шопена, но, слушая данное произведение, слушатель действительно воспринимает "шопенизированный" романс, что проявляется в следующем: повторяющийся ритм Allegro подчеркивает важную роль польского танца в музыкальной выразительности; использование чередования ладов и модальных смен виртуозно и логично; соответствующие танцевальные ритмы левой руки и длинные линии быстрых музыкальных фраз унаследованы от уникального шопеновского метода уплотнения темы.

Второе родственное произведение – Каприз а-ля Болеро (второй из четырех) для фортепиано соло Клары Шуман, создававшийся в течение трех лет (1834-1836 гг.). Произведение начинается в ми-миноре и заканчивается в ми-мажоре. Насыщенное музыкальное напряжение этой пьесы обусловлено сильными контрастами в ее ритмическом рисунке. Чередование ритмических рисунков в полонезе и балладе передает разные внутренние переживания и игровое содержание. Аналогичным образом композитор Ц.А. Кюи, известный как последователь "школы Шумана", завершает "шуманизацию" своего произведения "болеро" вариациями темпа, контрастами колорита, обращениями к декламационному тону музыки.

(II) Возможность творить и выступать

Во второй половине XIX века российское общество претерпело значительные изменения. Либеральные реформы нашли отражение в системе духовных и эстетических ценностей, в литературе и театре, в живописи и музыке. Музыка отражала многообразие нравственных устремлений русской интеллигенции, в то же время композиторы пытались воплотить в своих произведениях некоторые архетипы народной культуры.

Начиная с 1876 года в камерно-вокальных сочинениях Ц.А. Кюи начинает намеренно проявляться его восприятие польской культуры, к которой он всегда тяготел и с которой был знаком с юности. Под влиянием польской культуры романтические сочинения этого периода ненадолго "отошли" от камерно-вокальных атрибутов, в которых чрезмерно подчеркивался "декламационный" характер, и обратились к польским произведениям, насыщенным народно-песенными элементами. Репутация композитора в области романтической музыки в этот период была уже хорошо известна как на родине, так и за рубежом, он в основном композитор достиг художественной гармонии и высокого уровня технического строя, что позволяло ему реализовать "жизненность" и "насыщенность" своих произведений. Многие романсы, написанные в этот период, в том числе и «Болеро», «Моя баловница», «Если б стал я той яркою лентой», «Разговор», «Разлука» и другие произведения для камерных голосов ознаменовали начало перехода композитора к восхвалению любви и мирских радостей вместо грусти, а веселье и радость стали темами этого периода. Эти сочинения не столько напрямую передают радость и экстаз любви, сколько преломляют через призму созерцания эстетическое восприятие страсти и заботу о земной чувственной жизни. На этом фоне родилось тонкое, живое и яркое «Болеро».

7 января 1885 года в Бельгии состоялся концерт из произведений "Новой русской школы", организованный известной в европейской музыке графиней Мерси Аржанто, в котором "Болеро" Ц.А. Кюи стало постоянным. Для бельгийской публики этот "концерт" из России оставил неизгладимое впечатление, и был настолько восторженно принят, что вся программа была повторена 21 января, а романс Ц. А. Кюи "Болеро" и "Спящая царевна" А.П.Бородина были встречены бурными аплодисментами и были исполнены на бис. Повторно произведение было исполнено 28 февраля 1886 года в бельгийской столице Пруссии по просьбе публики.

II. Музыкальный анализ романса «Болеро»

Во всем произведении присутствует только одно настроение – экстаз, опьянение, что отражается в быстром и однообразном мелодическом и текстовом материале. В данном случае мелодический материал превалирует над поэтическим, а повторение одних и тех же слов и фраз выравнивает сюжет произведения, указывая на эмоциональную цельность высказывания. Мелодия содержит и страстную лирику, и душевный шепот, а использование ритмического рисунка 3/4 (классический ритмический рисунок польского народного танца) на протяжении всего произведения вызывает ощущение покачивания и танцевальной легкости от начала до конца. Пьеса изображает влюбленного с тонкими эмоциями, со страстным и порывистым началом, сменяющимся несколько более спокойным эмоциональным состоянием в середине пьесы, которое продолжает успокаиваться, вызывая воспоминания о прошлом у реки под луной: возможно, возлюбленная находится прямо перед вами, а возможно, она далеко в небе. «Болеро» Ц. А. Кюи выражает нежную любовь, показывая влюбленных, полностью погруженных в реку любви.

С точки зрения композиционной структуры произведения, Кюи наследует структурную форму "Польского танца" Ф. Шопена: трехчастную форму АВА с кодой. В

произведении чередуются радостный стиль мазурки и лирическая мелодия, что косвенно отражает высокую экспрессивность декоративных элементов барокко.

Структурно первая часть представляет собой одно трезвучие с воспроизведением, причем танцевальный ритм очевиден. Акцент мелодии приходится на второй такт меры, что создает очень свежий "ямбический пентаметр". Роль фортепианного голоса становится более активной, это не просто изображение пейзажа, а художественно-выразительный фон; вокальный голос приобретает характер арии, что приводит к расширению диапазона голоса, увеличению масштаба и использованию динамической палитры. Во вступлении композитор использует два материала: первый – типичный ритм с элементами польской танцевальной музыки (gallup с двумя восьмыми и четверть ноты с пропуском), с колонными аккордами и орнаментикой правой руки. В восходящем движении мелодии аккорды имитируют тембр малого барабана, что продолжает манеру письма Кюи подражать краскам других оркестров с помощью фортепиано и в то же время наполняет музыку элементами польского народного колорита. Эти два набора материала образуют мотив секвенции (8+3 такта), каждый из которых вносит смысловое различие в общую тембральную схему музыки. Интродукция отчасти предвосхищает тематический материал разворачивающейся части.

Мелодия текста, такты 1-8, делится на две фразы; паузы в мелодии и фортепианный аккомпанемент в левой руке являются продолжением вводного содержания. Живая мелодия требует от певца одновременной одышки и слаженности, а фортепианный аккомпанемент дополняется легкими стаккато, выстраивающими четкий ударный ритм, так что словарные акценты и нисходящая мелодия достигают ощущения синхронного соответствия.

Рисунок № 1 такты 1-4

p leggiero
О, мой ми-лый, не наг-ляд-ный, пы-ли ско-рей: лю-бовь не ждёт!

В 9-16-м тактах, напротив, появляется вальсовый ритм, аккомпанемент продолжает следовать тематическим элементам, а мелодическая линия контрастирует от каскада к обратному скачку, где музыка растягивается, предвещая мягкость среднего раздела. В фортепианном аккомпанементе между двумя фразами появляются тонкие нюансы: во второй половине фразы аккорды сгущаются и усиливаются, завершая тональное просветление.

Рисунок № 2, такты 9-16

con calore
Вла-ди на-пов-зна-хо-мий злёт - се, вот бо-го - ст па-ру на вол-нах.
mf
То он плы-мёт, то он во-сст - се с мах-ло-зи во-ю в ру-нах.
rit.
pp

Средний раздел представляет собой изящную мелодическую линию с той же структурой, переходящую в подчиненный ключ ми мажор, где настроение меняется от ликующего и оживленного к мягкому и элегантному. Изящная мелодия плавно раскачивается в барочном танцевальном ритме, утопая в мягких, волнистых фактурах аккомпанемента. По мере развития музыки вариации нарастают, усиливается декламационный настрой, а удлинение коды наводит на мысль о возвращении предыдущей темы.

Третья часть представляет собой вариационное воспроизведение первой. Мелодия первых двух частей остается неизменной, а аккомпанементное переплетение меняется с колонных аккордов на полуразбивку. Начавшись с крещендо расширений, третья часть завершает слияние элементов первых двух частей добавлением шквалов и вариаций. В разделе Coda воспроизводится мелодия второй части, а в последних четырех тактах музыка даже приобретает оперные нотки, поскольку фортепианный аккомпанемент завершает пьесу очень быстрым и силовым разрешением.

С точки зрения музыкального стиля, все произведение является наследованием и новаторством стиля Кюи, а именно: половина произведения свободно использует знакомые аккорды для формирования речитативного колорита, другая же половина произведения заключается в использовании фортепианного сопровождения для расширения тембра и эффекта различных оркестровок (с акцентом на басовую область и неприглушенный колорит), а также испытывает глубокое влияние польской танцевальной музыки Шопена и атмосферы аристократического салона, которая проявляет более витиеватый характер. В целом музыка не только выдержана в стиле польской народной музыки и танца, но и вобрала в себя уникальные композиторские особенности Кюи, что позволяет говорить о ней как об одной из наиболее этнически ориентированных романтических композиций Кюи.

Еще одной изюминкой произведения является умелое обращение со словами, ритмическое чувство стихов и соответствие между размером слов (величиной, объемом) и протяженностью музыкальной формы. В первой строке "О, мой милый, ненаглядный, Плыви скорей: любовь не ждёт!", в быстром танцевальном темпе, композитор пытается восстановить акцент "милый", "ненаглядный", естественно, с помощью мелодического нисходящего движения, и "ненаглядный", сохраняя баланс между темпом и акцентом. "Вдали... ..руках" относится ко второй фразе первой части, которая подчёркивает кульминацию за счёт продления ударения главных слов фразы "лётся" и "несётся", ослабляя тем самым ударение остальных слов. Это делается для того, чтобы подчеркнуть кульминацию. В то же время это очерчивает контраст между двумя образами: "Напев знакомый лётся" и "Певец плывет" – это динамические образы; "Белеет парус на в волнах" и "Певец несётся с мандолиною в руках" – статические образы, которые смягчают мелодию и выравнивают общий ритм. Следующие четыре строки "Струйки мчатся с тихим плеском, Струйки шепчут в тишине, И алмазным светит блеском, Даль речная при луне" дают композитору возможность проявить свое мастерство. Ц.А. Кюи дает исполнителю возможность проявить себя, замедляет "ударные слоги" текста между задышающимися стаккато, подчеркивая тем самым выразительность мелодической линии. На словах "Ближе, ближе песнь слышна, ...Ненаглядный, милый..." композитору необходимо, чтобы певец реализовал естественные повороты "одно слово – много тонов", и этот асимметричный ритм заставляет слушателя создавать новые ассоциации с тональностью самого текста, подчеркивая тем самым "подтекст" музыки в тексте. В тактах 84-88 выделяется контрритм, который постепенно затушевывает слоговые ударения за счет расширения мелодии, контрастируя с текстовой окраской "речитатива" в тактах 92-96.

Все произведение "Болеро" выражает художественные поиски Ц.А. Кюи для произведения, а не только для текста, с помощью разнообразных музыкальных элементов и богатых технических средств. На протяжении всего произведения мы наблюдаем богатство музыкальных идей композитора, интенсивность, силу, глубину и юмор его музыкального высказывания. Задача данной работы – не только проанализировать музыкальное произведение, но и попытаться указать на наиболее существенное художественное значение выдающегося музыкального произведения: представить правду выражения и правду исполнения. Прежде всего, мы увидели, что Ц.А. Кюи удалось внести в свои сочинения нечто новое, реализовав тем самым собственную череду новаций в области романтической музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дональд. Джэй. Глаурт, Клод. Палиска, Ван Цичжан. История западной музыки. Пекин : Народное музыкальное издательство, 1996. 778 с.
2. Ханс. Хенрих. Эггебрехт, Лю Цзиншу. Западная музыка. Чанша : Издательство литературы и искусства Хунань, 2005. 726 с.
3. Лайл К. Нефф. Сюжет, Стиль и структура в операх Сезара Кюи. Блумингтон: Индианский университет, 2002. 1355 с.
4. Рапация Л.А. Истопия Русский Музыки от Древней Руси до Серебряного века. М.: СПб.: Лань, 2015. 480 с.
5. Гусин И.Л., Кюи Ц.А. Избранные Статьи. М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1952. 689с.
6. Келдыш Ю.В. История русской музыки. Том VII. 70-80-е годы XIX века. Часть первая. М.: Музыка, 1994. 478 с.
7. Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. 146 с.
8. Уханева А. А. Камерно-вокальные произведения русских композиторов XVII–XXI веков. СПб.: Политехника-сервис, 2015. Т. 1. 595 с.

REFERENCES

1. Donal'd. Dzhey. Glauyyert, Klod. Paliska, Van Tsichzhan. Istoriya zapadnoy muzyki. [History of Western Music]. Beijing, People's Music Publishing House, 1996. 778 p.
2. Khans. Khenrikh. Eggebekht, Lyu Tszinsh. Zapadnaya muzyka. [Western music]. Changsha, Hunan Literature and Art Publishing House, 2005. 726 p.
3. Layl K. Neff. Syuzhet, Stil' i struktura v operakh Sezara Kyui. [Story, Style, and Structure in the Operas of César Cui]. Bluemington, Indiana University, 2002. 1355 p.
4. Rapatsyaya L.A. Istopiya Russkiy Muzyki ot Drevney Rusi do Serebryanogo veka. [The History of Russian Music from Ancient Rus' to the Silver Age]. St. Petersburg, Lan, 2015. 480 p.
5. Gusin I.L., Kyui C.A. Izbrannye Stat'i [Selected Articles]. Moscow, State Musical Publishers, 1952. 689 p.
6. Keldysh Yu.V. Istoriya russkoj muzyki. Tom VII. 70-80-e gody XIX veka. CHast' pervaya. [History of Russian music. Volume VII. 70-80s of XIX century. Part one]. Moscow, Music., 1994. 478 p.
7. Nazarov A. F. Cezar' Antonovich Kyui [Cesar Antonovich Cui]. Moscow, Music., 1989. 146 p.
8. Uhaneva A. A. Kamerno-vokal'nye proizvedeniya russkih kompozitorov XVII–XXI vekovya. [Chamber-vocal works by Russian composers of the XVII-XXI centuriesya]. St. Petersburg, Polytechnic-Service, 2015. vol. 1. 595 p.

Ян Цзунбао

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Yang Zongbao

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

«ТРИ ЖЕЛАНИЯ РОЗЫ» ХУАН ЦЗЫ В КОНТЕКСТЕ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

В статье представлен обзор творчества современного китайского композитора Хуан Цзы в области вокально-хоровой музыки. Автор отмечает в музыкальных произведениях композитора синтез национального и общеевропейского культурного наследия, что сказывается в сочетании западных приемов композиции с традиционной музыкой. В центре внимания автора – искусствоведческий анализ содержания и формы музыкальной композиции «Три желания розы».

Ключевые слова. Хуан Цзы, вокально-хоровая музыка, «Три желания розы», синтез национальных традиций и композиционных приемов Америки и Европы.

“THREE WISHES OF A ROSE” HUAN TZI IN THE CONTEXT OF VOCAL MUSIC OF THE XX CENTURY

The article provides an overview of the work of contemporary Chinese-composer Huang Tzu in the field of vocal and choral music. The author notes in the composer's musical works a synthesis of national and pan-European cultural heritage, which is reflected in the combination of Western compositional techniques with traditional music. At the center of attention of the author is an art history analysis of the content and form of the musical composition “Three wishes of a rose”.

Key words. Huang Tzu, vocal and choral music, “Three Desires of a Rose”, a synthesis of national traditions and compositional techniques of America and Europe.

Если рассматривать новейшую историю развития музыки в Китае, то наряду с такими композиторами, как Танья Сяолин, которого Чжан Чжитан справедливо называет «выдающимся китайским композитором» [8, с. 113] и многими другими [7] одной из ключевых фигур современной композиторской школы Поднебесной империи будет композитор Хуан Цзы (1904–1938). Художественный уровень его сольных и хоровых вокальных произведений недостижимо высок и полон непередаваемого очарования, что обусловлено особым отношением композитора к литературной основе и его поистине уникальным чувством языка. Важность отмеченного момента определяется спецификой китайской речи, ее объемностью, многомерностью и, что в данном случае принципиально, ее музыкальностью [5]. Именно такие четыре звуковысотных параметра языка, как *инь*, *ян*, *вверх* и *вниз*, имплицитно присутствующие в каждом написанном на бумаге слове, обеспечивают его звучанию богатые по красоте переливы оттенков. Исходя из установки, которой следуют подлинники мастера вокальной лирики – *сочиняй музыку по стихам*,

поэтическое слово оказывается первичным по отношению к мелодии, нередко оказывая влияние не только на музыкальную форму, но и на мелодическую линию, ее развитие. Последнее напрямую связано с задачей, которую призван решать композитор: тон мелодии должен соответствовать тону языка [1].

С этой точки зрения пристрастие Хуан Цзы к классическому культурному наследию, хранящему в своих «кладовых» уникальные художественные образцы, к которым, без сомнения, принадлежит древнекитайская поэзия династий Тан (т. н. Ши) и Сун (т. н. Ци) свидетельствует о его безусловном понимании мелодики и ритма стиха, мастерски воплощенных в музыкальной ткани произведения.

Важно подчеркнуть, что период творчества Хуан Цзы охватывает 30–40 гг. XX столетия, отличающегося активным поиском собственного музыкального языка, который был бы интересен и понятен не только китайской публике, но и представителям других культур. Поэтому, с одной стороны, работы Хуан Цзы основываются на специфике китайской этнической речи и ее эстетическом восприятии, а с другой – заимствуют западную композиторскую технику, что позволяет сохранить народный колорит, сделав его доступным широкому кругу слушателей. Другими словами, следование традиции в отношении взаимодействия вербального и невербального дискурсов уравнивается ориентацией на западные приемы гармонии и композиции. Все это создает пространство для межкультурного взаимодействия Запада и Востока, которое оказывается для них одинаково выигрышным.

То обстоятельство, что время начала занятий творчеством совпало у композитора с периодом войны между Китаем и Японией, делает его произведения созвучными эпохе, пробуждая патриотические чувства, как это заметно на примере одного из ранних произведений, получившего название «Развевается флаг» (сл. Вэй Ханьчжан, 1932). Тема произведения обусловлена антияпонскими настроениями, поддержанными идеей сопротивления врагу для спасения родины. Здесь же уместно назвать и другое произведение с говорящим названием «Кровавая песня» (сл. У Цзунхай, 1937). Обе композиции часто звучат на концертах, поскольку масштаб их воздействия на слушательскую аудиторию и сегодня остается значительным.

В целом вокальные произведения Хуан Цзы обладают изяществом и классической простотой. Синтез слова и музыки настолько органичен, что, как правило, поэтическая форма усиливает художественное выражение музыки аналогично тому, как музыка придает смысловую наполненность и глубину поэтическому слову. Помимо этого, Хуан Цзы одинаково умеет использовать лаконичный стиль и богатый язык гармонии для создания чарующего поэтического мира, в котором красота ритма классической поэзии постигается посредством мелодических линий вокальной и инструментальной партий, что способствует раскрытию элегантно-изысканности и простоте поэтических строк. Здесь мы солидаризируемся с Ли Синьянь в том, что приметой авторского стиля Хуан Цзы становится особое отношение к партии фортепиано, когда инструмент выступает в качестве «ценного «партнера» голоса, но никак не традиционного сопровождения, пусть даже самого выразительного» [3, с. 157].

В частности, в переложении на музыку стихотворения Бай Цзюйи «Цветы – не цветы» (1935) композитор сумел передать зыбкость поэтического образа, создавая при помощи музыкальных средств выразительности – ритма, интонации, лада – завесу легкой дымки, создающей ощущение мерцания красок. Этот же эффект оказывается определяющим и в отношении тончайших нюансов китайской поэтической речи, отмеченной богатой ассоциативностью [6, с. 112]. Аналогичным образом и вокальной миниатюре «Весенние размышления» на сл. Вэй Ханьчжан (1932) изначальная слитность вокальной и инструментальной партий приводит к их относительной независимости друг

от друга, которая лишь умножает множественность оттенков этих двух слагаемых весны – мира природы и мира человека. Несмотря на существующую между обоими мирами разницу, и тот, и другой не остаются равнодушными к приходу весны, по-своему переживая ее дыхание. Все это позволяет говорить о том, что в творчестве композитора идеально сочетаются не только поэзия и музыка, но и изобразительное начало, придающее полноту выражения художественной идеи. Свидетельство тому – картина «Весенние размышления». К сожалению, нам не удалось узнать ее автора, однако художественная концепция этой картины и художественная концепция одноименного вокального произведения совпадают (см. рис. 1).



Рис. 1. «Весенние размышления».

Остановимся на искусствоведческом анализе вокальной композиции «Три желания розы», которая была создана в период раздираемой войной родины Хуан Цзы, временем социальных потрясений и острых противоречий (см. нотное приложение). Поэтому помимо прямого смысла, образ розы выступает символом желания добрых и слабых людей быть свободными от злых сил общества. Помимо этого, творение Хуан Цзы косвенно связано с тревогой и опасениями интеллигенции перед неизбежностью перемен.

Несмотря на то, что объем произведения небольшой, однако с точки зрения мелодии, структуры музыкальной формы, применения гармонии и сочетания слов и музыки, оно классически утонченно, искусно, подобно розе, чья красота напоминает о хрупкости и недолговечности всего, что прекрасно.

Начальные такты вступления к первому разделу, отмеченные переменным ритмом, представляют собой синтез вокальной и инструментальной партий (4 такта), как нельзя лучше настраивающий на восприятие *музыкально-визуального образа*. Речь идет о рядоположенности в первой фразе («Роза (роза) распускается под бирюзовой балюстрадой»), дважды повторенной, красного («Хон») – роза и бирюзового («Лан») ¹⁹ – балюстрада цветов, которые символизируют в Китае в одном случае радость, счастье, дыхание весны, революционность, в другом – весну, ее энергию и жизненную силу. Их актуализация происходит так: если первое упоминание о розе связано с восходящим

¹⁹ В данном контексте бирюзовый может рассматриваться аналогичным синему. Для примера приведем следующую цитату: «Синий цвет («Лан») – символ Неба. Поэтому храм Неба покрыт черепицей цвета небесной лазури. Такого же цвета одежда на сановниках, участвующих в поклонении Небу» (курсив наш – Ян Цзунбао). Примечательно, что сине-зеленый цвет корреспондирует с Востоком, покровителем которого выступает Лазурный дракон (Цин-лун) [4, с. 90].

движением мелодической линии на большую терцию от первой к третьей ступени основной тональности (*E dur*) и нисхождением на вторую ступень, а второе – секвенцией, начинающейся со второй ступени, что некоторым образом уравнивает направление движения мелодии, визуальной повторяющей как форму бутона, так и самих лепестков розы, то в отношении бирюзовой балюстрады мелодический рисунок меняется. Словно прочерчивая контуры балясин, мелодическая линия сначала идет на кварту вверх, затем – на секунду вниз и, далее, делает нисходящий скачок на сексту, после которого вновь поднимается вверх на кварту. При этом третья ступень основной тональности воспринимается как неустой по отношению к ноте *fis* – пятой ступени доминантового трезвучия, которая венчает первую четырехтактовую фразу.

Несмотря на то, что на вербальном уровне вторая фраза дословно повторяет первую, равно как неизменной остается и нотная графика, контурно фиксирующая визуальный образ розы и балясин, ее вокальная и инструментальные партии отличаются. Речь идет о смене динамики с *p* на *mp*, о ладовой переменности (*fis moll* – *E dur*), о более мелких (шестнадцатые ноты) длительностях и широком диапазоне скачков (септима, октава) в мелодии вокальной партии. Очевидно, что богатство «взлетов» и «падений» делает ее выразительнее по отношению к первой. И еще одна деталь. На словах «распускается» используется *tenuto*, которое усиливает визуальный эффект от распускающегося бутона, делая слушателя непосредственным соучастником этого события.

Оправданность подобного приема, на наш взгляд, обусловлена тем, что текст второго раздела идет от первого лица. Персонализация розы, доверяющей слушателю свои переживания, создает особую интимную атмосферу, которая кажется более сердечной по сравнению с первой частью. Троекратный лексический повтор фразы «я надеюсь», реализуемый посредством мелодической секвенции, отмеченных меняющимся интервальным составом, разностью фразировок и переменным ритмом, а также нарастающего волнения (*poco agitato*) и перепадов динамики (от *mf* к *p*, *f* и вновь *p*), что косвенно «говорит» о быстротечности красоты и ее о беззащитности перед временем, приводит к кульминации произведения (21–25 такты). Затем характер музыки внезапно меняется, динамика идет на убыль, вместо волнения (*agitato*) приходит успокоение (*adagio*), на фоне которого слова «чтобы я могла» звучат с особой искренностью и проникновением.

Структура музыкальной формы «Три желания розы» классически прозрачна, что позволяет причислить данное произведение к образцовому с точки зрения идеального слияния музыкальных культур Запада и Востока. Искусное применение Хуан Цзы конструктивных особенностей простой двухчастной формы дает возможность отнести 1–3 такты к интродукции, такты с 4 по 12 – к первой части (фрагмент А). За легкостью и изяществом ее мелодики, за деликатностью эмоциональной палитры угадывается робкая надежда. Вторая часть (фрагмент Б) представлена тактами с 13 по 28. На наш взгляд, она служит смысловой доминантной по отношению к первой. В момент кульминации мелодия сдвигается в нижний регистр, чему предшествует гряда септаккордов, наполняющих произведение богатством оттенков. Большое количество альтераций создает напряжение в вокальной и инструментальной партиях, умножая подробности печальной картины увядающей розы, чьи лепестки опадают. Некогда робкая надежда сменяется тоской и безысходностью.

То обстоятельство, что заключительная интонация вокальной партии, отмеченная нисходящим движением от третьей ступени к первой, «рифмуется» с начальной интонацией, связанной с восходящим движением от первой к третьей ступени позволяет говорить о том легком дыхании, которое пронизывает собой всю композицию.

Сохраняющееся в памяти после того, как отзвучали последние фортепианные аккорды, оно выступает знаком бессмертия. Иначе говоря, красота, которая однажды явила миру себя, делает этот мир другим, тем самым сохраняя свое незримое в нем присутствие.

Здесь уместно вспомнить фразу, которой заканчивает свой роман «Имя розы» У. Эко: «От розы увядшей остается лишь имя ее». Предполагая, что речь идет об искаженной цитате из поэмы монаха Бернарда Морланского из Ключни «О презрении к миру»²⁰, Б. Иванов высказывает следующую мысль: вопреки тому, что все обречено на угасание, существуют воображение и память, которые сохраняют для нас нетленным все, что нам дорого [2]. С этой точки зрения смысл композиции Хуан Цзы о трех желаниях розы может быть представлен так: от каждого из нас остаются только поступки, и зная, как недолговечна жизнь, надо успеть совершить как можно больше прекрасного, чтобы остаться, потому что плохое, как правило, быстро забывается – в этом спасительное свойство человеческой памяти: она стирает все, что ранит.

Несмотря на то, что Хуан Цзы не мог знать этого романа итальянского мыслителя – философа, историка, культуролога, семиотика XX в., поскольку он ушел из жизни в 1938 г., т. е. за 42 года до первого выхода романа в свет²¹, наш вывод лишь подтверждает тот факт, что сюжеты и темы, затрагиваемые композитором в опоре на сюжеты и темы древнекитайской поэзии – это вечные сюжеты и темы искусства и в целом – культуры.

Завершая статью, выскажем мысль о том, что чувство времени и исключительная художественная ценность вокальных произведений Хуан Цзы оказывают огромное влияние на развитие современной китайской музыки. Речь идет о таких приметах авторского стиля, как:

1. Совершенное единение слова и музыки.
2. Совмещение принципов западной композиции с национальным колоритом.
3. Воплощение общих закономерностей национальной китайской музыки и эстетики национальной живописи в опоре на западные приемы формообразования.

Потому выработанные Хуан Цзы приемы создания музыки и авторская концепция диалога культур, в котором национальное вступает во взаимодействие с инонациональным, все еще имеют эпохальное значение для композиторов, творящих в современную эпоху. Речь идет о новом языке, который «возникает на основе взаимодействия техник и приемов, присущих западной культуре и традиционной культуры Востока», благодаря чему композиторы XX века «имеют связь с предшествующим поколением, с художниками, философами, поэтами разных стилей и жанров» [7, с. 140]. Большое количество неувядающих патриотических песен, оригинальное смешение китайской и западной техники призваны продемонстрировать всем бесконечную приверженность Хуан Цзы содействию развития национальной музыки, доказывая безоговорочность следующего факта. Хуан Цзы принадлежит к первому поколению китайских профессиональных музыкантов-новаторов, оставивших неизгладимый след в музыкальном наследии не только Китая, но и мировой музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Шижан. Романы и песни Хуан Цзыя в контексте исполнительской практики. URL: <https://science-education.ru/pdf/2015/2/519.pdf> (дата обращения 12.04.20).

²⁰ «Роза – не прежняя: имя порожнее нам лишь осталось» [2]. Подробнее по данному вопросу см.: *Иванов Б.* Что означает выражение «от розы увядшей остается лишь имя ее»? URL: yandex.ru/question/cht_oznachaet (дата обращения 12.03.20).

²¹ Роман У. Эко «Имя розы» вышел в 1980 г.

2. Иванов Б. Что означает выражение «от розы увядшей остается лишь имя ее»? URL: [yandex.ru>...question/cht_oznachaet](https://yandex.ru/question/cht_oznachaet) (дата обращения 12.03.20).
3. Ли Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя // Грамота. 2019. Т. 12. Вып. 8. С. 154–159.
4. Полякова Е. А. Цветовая символика Китая: лингвокультурологический аспект //Международный научно-исследовательский журнал.2015. 10 (41). Часть 5 (ноябрь). С. 89–90.
5. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. С. 57–59.
6. Хуан Сяо. Краткий анализ специфики вокальных произведений Хуан Цзы // Еженедельник Дагуан, 2011. № 5. С. 112–113.
7. Цзэн Цян. Стиль романса как отражение культурного менталитета и ценностей китайского народа в музыкальной культуре Китая // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. С. 133–143.
8. Чжан Чжитан. Вокальная музыка Тянь Сяолиня как новое явление китайской музыкальной культуре // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. С. 113–122.

REFERENCES

1. Van Shizhan. Romansy i pesni Huan Czyja v kontekste ispolnitel'skoj praktiki. URL: <https://science-education.ru/pdf/2015/2/519.pdf> (data obrashhenija 12.04.20).
2. Ivanov B. Chto oznachaet vyrazhenie «ot rozy uvjadshoj ostaetsja lish' imja ee»? URL: [yandex.ru>...question/cht_oznachaet](https://yandex.ru/question/cht_oznachaet) (data obrashhenija 12.03.20).
3. Li Sin'jan'. Kitajskaja kamerno-vokal'naja lirika v tvorcestve Huan Czyja // Gramota. 2019. T. 12. Vyp. 8. Pp. 154–159.
4. Poljakova E. A. Cvetovaja simvolika Kitaja: lingvokul'turologicheskij aspekt //Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal.2015. 10 (41). Chast' 5 (nojabr'). Pp. 89–90.
5. Han' In. Romans kak novyj zhanr v muzykal'noj kul'ture Kitaja XX v. // Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke. 2008. № 3. Pp. 57–59.
6. Huan Sjao. Kratkij analiz specifiky vokal'nyh proizvedenij Huan Czy // Ezhenedel'nik Dagan, 2011. № 5. Pp. 112–113.
7. Czjen Cjan. Stil' romansa kak otrazhenie kul'turnogo mentaliteta i cennostej kitajskogo naroda v muzykal'noj kul'ture Kitaja // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. Pp. 133–143.
8. Chzhan Chzhitan. Vokal'naja muzyka Tjan' Sjaolinja kak novoe javlenie kitajskoj muzykal'noj kul'ture // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. Pp. 113–122.

Ван Цзин

аспирант

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

e-mail: 704906610@qq.com

Wang Jing

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ МЕТОД АРВО ПЯРТА НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ВАРИАЦИИ НА ВЫЗДОРОВЛЕНИЕ АРИНУШКИ»

Аннотация. В статье рассматривается новый метод композиции эстонского современного композитора Арво Пярта (1938). Автор исследования выбирает в качестве яркого примера характеристики нового полифонического метода «tintinnabuli» одно из фортепианных сочинений композитора под названием цикл «Вариации на выздоровление Аринушки».

Кроме того, в статье впервые вводится в научный обиход и дается собственное определение понятию «резонансная полифония», что означает новый вид полифонической техники, основанной на принципах средневековой полифонии и элементах современного минимализма, но не являясь повторением старого, а создающего новый вид.

Ключевые слова: Пярт, контрапункт, резонансная полифония, интервалы, техника композиции, tintinnabuli, фортепианные вариации, жанр, минимализм, простота.

THE POLYPHONIC METHOD OF ARVO PYART ON THE EXAMPLE OF THE ANALYSIS OF THE PIANO CYCLE "VARIATIONS ON THE RECOVERY OF ARINUSHKA"

Annotation. The article discusses a new method of composition by the Estonian contemporary composer Arvo Pärt (1938). The author of the study chooses as a vivid example of the characteristics of the new polyphonic method "tintinnabuli" one of the composer's piano compositions called the cycle "Variations on the recovery of Arinushka".

In addition, the article introduces for the first time into scientific use and gives its own definition of the concept of "resonant polyphony", which means a new kind of polyphonic technique based on the principles of medieval polyphony and elements of modern minimalism, but not being a repetition of the old, but creating a new look.

Keywords: Pärt, counterpoint, resonant polyphony, intervals, composition technique, tintinnabuli, piano variations, genre, minimalism, simplicity.

Творчество Арво Пярта, эстонского, современного, ныне живущего композитора, поражает своей невероятной популярностью и востребованностью среди широкого круга слушателей. Он автор многих сочинений в разных жанрах. Стиль его музыки претерпел существенную эволюцию и простирается от увлечения авангардистскими техниками в более раннем периоде, до обращения к старинной католической музыке и церковному пению в более зрелом возрасте. Арво Пярт весьма закрытый, тихий и мало общительный человек, разговаривает с публикой посредством своей музыки.

В 70-х годах он принимает православное крещение под именем Арефа, и с тех пор его сочинения наполняются новым смыслом, как и его жизненные установки. По несколько месяцев в году он проводит в доме возле основанного отцом Софронием монастыря святого Иоанна Предтечи в Эссексе, ежедневно посещая монастырские богослужения [1, с 47].

Его творческое наследие включает в себя вокальные, хоровые, оркестровые, камерные произведения, сочинения для солирующих инструментов и оркестра.

В середине 1970-х годов Пярт создает, по его словам, основные «маленькие простые правила» - *tintinnabuli*, который сам же и определил как «бегство в добровольную бедность» [5, с.530], воплощением которой стало простое трезвучие. Отталкиваясь от религиозного текста, который заявлен бывает в названии произведения, он зашифровывает его в виде числа, в котором заключено количество слогов в слове. Дальнейшая работа заключается в том, чтобы это число связать с мотивом (или скачком) в мелодии (М-голос). Эти числовые значения приравниваются к интервалам по числу полутонов, например, 2 – секунда, 4 – кварта.

Используя принцип соответствия слога ноте, слову из двух слогов, как правило, соответствуют 2 музыкальных тона, из трех – 3 тона. Кроме числовых значений количества слогов в тексте, композитор использует числовой ряд линейного последования мотивов. Гаммообразное движение в М-голосе обуславливает применение зеркального или ракоходного преобразования основного круга интонаций и использование разного рода параллелизмов и зеркальных дублировок мелодии. Поскольку М и Т-голоса не выходят за рамки трезвучия (квинты, как интервальной границы трезвучия), развитие в произведении представляется в границах акустических эффектов тембра и фактуры.

Важным элементом *tintinnabuli*, представляющим интонационно-фактурное «лицо» стиля, является полифоническое двухголосие – *tintinnabuli*-органум, состоящий из линейной мелодии (М-голос) и контрапунктирующего ей трезвучного *tintinnabuli*-голоса (Т-голос), движущегося по разложенному трезвучию. Каждый из голосов *tintinnabuli*-органума в процессе развертывания оказывается ведущим. Но обычно им является М-голос, к которому по особым правилам приписываются трезвучные тоны.

Таким образом, техника *tintinnabuli* представляет собой новый вид полифонической техники, основанной на принципах средневековой полифонии и элементах современного минимализма, однако не повторяют их, а создают новый вид *резонансной* полифонии (определение автора статьи). Благозвучие, надмирная печаль, отсутствие напряженности и ощущение «вневременности» - важнейшие свойства его музыки.

Проследим за реализацией «маленьких простых правил» в отдельных композициях. Интересным примером использования техники композиции *tintinnabuli* стали «Вариации на выздоровление Аринушки» (1977), которые вместе с фортепианной пьесой «Для Алины» (1976) стали первыми произведениями, созданными в технике *tintinnabuli*, определившей индивидуальный стиль и ставшей главным выражением духовно-философского мировоззрения композитора [2].

Цикл «На выздоровление Аринушки» из шести вариаций в полной мере соответствует нормам классических вариаций с их требованием законченности и ясности формы каждой вариации, принципом тонального единства, а также с переменной лада (ля минор на ля мажор в 4-ой вариации). При этом очевидно наполнение этой внешне традиционной формы новыми качествами звучания и иными приемами варьирования темы.

Тема вариаций представляет собой характерную для стиля *tintinnabuli* комбинацию мелодической линии (М-голос) и фонового трезвучного *tintinnabuli*-голоса (Т-голос),

который представляет собой беззвучно взятое на педали (ремарка композитора *Lautlos niederdrücken*) развернутое трезвучие, точнее, квартсекстаккорд.

Мелодический голос вызывает резонанс трезвучия, и вместе они создают эффект тихого колокольного перезвона (пример 1). Ритмический рисунок и характер темы напоминает пьесу «Болельщик куклы» из «Детского альбома Чайковского, и это сходство в дальнейшем обозначится еще яснее.

Пример 1. Вариации на выздоровление Ариноушки. Тема.

Moderato

*p**

(senza Ped.)

*) Lautlos niederdrücken / Depress soundlessly

При внешней простоте музыки заметно расслоение предельно простой фактуры на краткие мотивные группы и самостоятельные фактурные линии. Так первый мотив очерчивает звуковой состав беззвучного аккорда-tintinnabuli, заставляя зазвучать трезвучие-призрак в нижнем регистре. В мелодической линии верхнего голоса четко выделяются звуки гаммы натурального ля минора в восходящем и нисходящем движении, обозначенные половинными длительностями.

В соответствии с движением гаммы вся тема делится на два построения по 8 тактов. Кроме этого, во втором построении все мотивы, изложенные четвертями, даны в ракоходном движении. Таким образом в теме вариаций закладывается основной принцип дальнейших преобразований – вариантно-полифонический.

Вторая вариация построена как контрапункт. К основному М-голосу, который изложен без изменений, добавляется Т-голос, рассредоточенный в пространстве 5,5 октав фортепиано.

Пример 2. Вариации на выздоровление Ариноушки. Вариация № 2.

При этом перемещения Т-голоса из контроктавы в четвертую усиливают эффект колокольности. Контрапункт же интересен тем, что Т-голос имитирует первый такт М-голоса. Все построение распадается на четырехтакты, в которых угадываются закономерности канонической имитации в ритмической пропорции 4 / 3. Подобная же идея заложена и в третьей вариации, однако фактурная ткань здесь распределяется иначе.

Нижний голос (функция Т-голоса) составляет канон в октаву с гаммами М-голоса и канон в сексту между звуками, изложенными половинными длительностями. Интервал вступления голосов составляет полтакта, и здесь опять вспоминается «Болезнь куклы»: синкопа сглаживается из-за ясных акцентов в крайних голосах. Колокольный эффект сохраняется благодаря совмещению затакта в мелодической линии и начала с сильной доли в Т-голосе.

Работа с тематическим материалом продолжается вариантно-полифонически. Здесь вступает в силу характерная для *tintinnabuli* статика развертывания. Используя все то же трезвучие ля минора, композитор, не меняя динамического профиля, включает регистровые оттенки. В четвертой вариации мелодический голос расслаивается на две самостоятельные линии: трезвучие и гамму Ля мажора, а в пятой вариации композитор создает регистровый вариант второй вариации, перемещая нижний голос из контроктавы в третью.

Пример 3. Вариации на выздоровление Аринушки. Вариация № 4.



Сохраняется и канон основной мелодии и комбинации начальных мотивов четырехтактов. Венчает цикл шестая вариация, в которой используются все ранее примененные приемы. Двойной канон в октаву ведут верхний и средний голоса, в то время как нижний голос образует канон с половинными нотами верхнего, как так и среднего голосов.

Пример 4. Вариации на выздоровление Аринушки. Вариация № 6



Используя простейшие средства мелодии и гармонии, Пярт с помощью контрапункта и канонических имитаций искусно сплетает постоянно обновляющуюся

фактуру. Варьирование происходит темброво-фактурными средствами с использованием акустических эффектов колокольности.

Таким образом, в заключении скажем, что Арво Пярт и его творчество удивительно с точки зрения своей оригинальности и стилевой направленности. Очень сложно объединить все его произведения каким-то одним названием, он использовал додекафонию, коллаж и сонорику, работал в формах полистилистики и минимализма. Как композитор он проделал большой путь в своем творчестве и осознанно пришел к увлечению средневековой музыкой и фламандской полифонией XV-XVI веков. Начиная с 1976 года, Пярт называет свой стиль «тинтиннабули» (по лат. «колокольчик»). Это стиль новой простоты, основанный на простейших музыкальных средствах. Пярт считает, что одного звука, одной тональности, одного или двух голосов достаточно [4, с. 187]. Ярким примером воплощения полифонических принципов в музыке Пярта стал фортепианный цикл «Вариации на выздоровление Аринушки».

На основе приведенного анализа можно сделать следующие выводы: Пярт по-новому использует характерные особенности средневековой монодии, наделяя ее современными чертами: новомодальной организацией, свободным обращением с каноническими текстами, выдвиганием на первый план темброво-фактурного компонента, значительной ролью импровизационности. Но самым интересным оказывается изощренный контрапункт, основанный на простейших элементах и при этом бесконечно изобретательный. «Сознательная бедность» оборачивается глубиной и богатством идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арво Пярт: Беседы, исследования, размышления. Киев, ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – 2018 с.
2. Арво Пярт. Официальный сайт. URL: <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/> Дата обращения 20.05.2023.
3. Лозовская Н.В. Библейский псалом в сочинениях Арво Пярта: воплощение основных жанровых признаков / Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2019, №2 (52). С.90-97. URL: <file:///C:/Users/helen/Desktop/bibleyskiy-psalom-v-sochineniyah-a-pyarta-voploschenie-osnovnyh-zhanrovyyh-priznakov.pdf> Дата обращения 20.05.2023.
4. Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль. Дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения. Московская гос. консерватория, 2010. – 272 с.
5. Чередниченко, Т. Музыкальный запас. 70-е: Портреты. Проблемы. Случаи / Т. В. Чередниченко. - М. : Новое лит. обозрение, 2002. - 577 с.

REFERENCES

1. Arvo Pjart: Besedy, issledovaniya, razmyshleniya. Kiev, DUH I LITEPA, 2014. – 2018 p.
2. Arvo Pjart. Oficial'nyj sajt. URL: <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/> Data obrashheniya 20.05.2023.
3. Lozovskaja N.V. Biblejskij psalom v sochinenijah Arvo Pjarta: voplosshenie osnovnyh zhanrovyyh priznakov / Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2019, №2 (52). Pp.90-97. URL: <file:///C:/Users/helen/Desktop/bibleyskiy-psalom-v-sochineniyah-a-pyarta-voploschenie-osnovnyh-zhanrovyyh-priznakov.pdf> Data obrashheniya 20.05.2023.
4. Tokun E. A. Arvo Pjart. Tintinnabuli: tehnika i stil'. Diss. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniya. Moskovskaja gos. konservatorija, 2010. – 272 p.
5. Cherednichenko, T. Muzykal'nyj zasap. 70-e: Portrety. Problemy. Sluchai / T. V. Cherednichenko. - M. : Novoe lit. obozrenie, 2002. - 577 p.

Лу Цун

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 11084464744c@gmail.com

Научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент Н. И. Верба

Lu Cong

postgraduate student of the Department of Music Education
Herzen State Pedagogical University of Russia
Scientific supervisor – Doctor of Art History, Associate Professor N. I. Verba

ДЕФИНИЦИИ «ФОЛЬКЛОРНОЕ» И «НАРОДНОЕ» ПЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕГРАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

В настоящей статье раскрываются сущность и значение терминов «фольклорное» и «народное» пение в современной вокальной культуре Китая. В статье подчеркивается, что фольклорное пение подразумевает естественную, не сопряженную с профессиональной школой манеру исполнения, в то время как народное пение декларируется как испытывавшее на себе определенное воздействие европейских вокальных техник, вследствие чего проблема интеграции национального и инационального выступает смыслообразующей для понимания данной дефиниции.

В статье рассматриваются исполнительские и стилевые особенности каждого из направлений, анализируются такие составляющие, как тембр, звукоизвлечение, интерпретация. Также приводятся конкретные примеры из творчества современных композиторов и исполнителей, освещается полемика, затрагивающая вопросы границ и баланса интеграции европейского и национального в современной вокальной культуре Китая.

Ключевые слова: вокальная культура Китая, стилевые тенденции в вокальном исполнительстве, народное пение, фольклорное пение

DEFINITIONS OF "FOLKLORE" AND "FOLK" SINGING IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF INTEGRATION OF NATIONAL AND EUROPEAN IN MODERN VOCAL CULTURE OF CHINA

This article reveals the essence and meaning of the terms "folklore" and "folk" singing in the modern vocal culture of China. The article emphasizes that folklore singing implies a natural manner of performance that is not associated with a professional school, while folk singing is declared as having experienced a certain influence of European vocal techniques, as a result of which the problem of integration of national and foreign is meaningful for understanding this definition.

The article examines the performance and stylistic features of each of the directions, analyzes such components as timbre, sound extraction, interpretation. Specific examples from the works of contemporary composers and performers are also given, the controversy affecting the issues of borders and balance of integration of European and national in the modern vocal culture of China is highlighted.

Keywords: vocal culture of China, stylistic trends in vocal performance, folk singing, folklore singing.

Во всех культурах под народными песнями подразумеваются музыкально-поэтические композиции, созданные людьми различных этнических групп в процессе их жизни. Эти песни являются важной частью наследия народа – они отражают различные стороны его существования, тесно связаны с историей, национальным самосознанием, постижением многообразия мира.

Важно отметить, что в современном Китае бытуют *два направления*, связанные с народным певческим творчеством, которые на русский язык можно перевести как *фольклорное пение* (原生态唱法 *yuan shen tai chang fa*) и *народное пение* (民族唱法 *minzu chang fa*).

Народное пение в Китае выкристаллизовалось из недр фольклорного, образуя собственную сферу, в основе которой лежат национальный музыкальный материал и современные методы вокальной школы. Рассмотрим особенности каждого из направлений.

Фольклорное пение

Фольклорные песни издавна рождались и передавались из поколения в поколение среди простых людей, отражая их жизнь, чаяния, мысли и чувства. Непосредственность, спонтанность импульса и возникновения песни во многом обусловили особенности ее исполнения. Как правило, фольклорные песни исполняются в оригинальном стиле, подразумевающим претворение орфоэпической специфики местного диалекта, свободу артикуляции (то есть отсутствие специально удерживаемых мышцами голосового аппарата той или иной фонемы, слога, как в профессиональном пении), гибкость дыхания.

Безыскусность звучания голоса является основной чертой такого исполнения; простота, тем не менее, передает уважение к жизни и любовь к природе, в фольклорных песнях нет неискренних эмоций или надуманного артистизма – все музыкально-поэтическое выражение является естественным потоком внутренних чувств.

Китайские фольклорные песни чрезвычайно разнообразны. Можно отметить некоторые из них, дошедшие сквозь века и поколения до наших дней и считающиеся наиболее известными, мелодичными и приятными для слуха. Это, например, охотничьи (宝古尼道 *Баогу нидао*) [1] и пастушьи (乌尔汀哆 *Уртын дуу*) [2] песни регионов Внутренней Монголии. Баогу нидао отличаются краткостью, простотой мелодии и энергичным темпом; они широко распространены благодаря своему несложному исполнению и легкостью для запоминания. Уртын дуу в свою очередь отличается протяженной мелодической линией, обилием распевок, нередко с использованием вибрато. Так, песни уртын дуу могут содержать не более десяти слов, исполняющихся на протяжении целых четырех-пяти минут.

Также известны мелодии прилегающих районов Хетао, такие, как Мань Хань Дяо (漫翰调) [3] и Па Шань Дяо (爬山调) [4]. Отметим, что длительное сосуществование монголов и ханцев обусловило естественные обменные процессы в сфере производства, быта, культуре в целом. МаньХаньская мелодия как раз и является одним из результатов подобного обмена. В ее основе лежат монгольские короткие мелодии, включающие, тем не менее, и мотивы ханских песен, что представляет собой уникальный симбиоз культурных тенденций двух народов.

Одна из задач фольклорного пения – рассказать окрашенную эмоциями историю, преломляя объективное сквозь призму личного. Рассказчик-певец волен исполнять песню таким образом, который сам считает адекватным содержанию и настроению, в стилистике исполнения фольклорной песни он опирается только на свои чувства и ощущения. Именно поэтому четко описать технические характеристики фольклорного пения довольно затруднительно. Оно свободно, не «стеснено» специальной школой, целиком зависит от текущего момента и обусловлено естественным состоянием исполнителя.

Народное пение

Народное же пение представляет собой гармоничное сочетание фольклорных мотивов (в синтезе с композиторским творчеством), вокальных техник китайского оперного искусства (куньцзюй, цзинцзюй), а также некоторых исполнительских традиций, как это ни парадоксально, бельканто, образуя таким образом *новую* стилистику пения в музыкальной культуре Китая.

С развитием народного пения в Китае с момента его возникновения до конца 70-х годов XX века исполнение произведений этого направления подразумевало приятный на слух естественный тембр голоса певца и традиционные техники оперного пения. Произношение при вокальном исполнении было живым и четким. Наиболее известными представителями в тот период были Куо Лан-Инг (郭兰英), Ван Кун (王昆), Цай Даньзуома (才旦卓玛) и другие.

В 80-е годы XX века народное пение, сохраняя свои национальные особенности, начало заимствовать и усваивать некоторые приемы сложившихся в Европе традиций академического пения, в частности, бельканто – такие, как звукоизвлечение, дыхание, резонанс, округлость звука, комбинирование натурального голоса и фальцета, что значительно улучшило художественную выразительность и исполнительскую технику народного пения. С этого времени многие певцы гибко сочетали бельканто и национальные певческие традиции в исполнении стилистически разного репертуара – как народного, так и классического. Среди таких исполнителей были У Янцэ, Ли Шуанцзян, Инь Сюэмэй, Пэн Лиян, У Бися и другие.

В исполнении ими высоких нот можно со всей очевидностью отметить, что этими певцами используется не только их настоящий голос, но также применяется фальцетное пение в соединении с приемами академического пения, основанными, в том числе, на активном применении головного резонатора. Это стало развитием нового направления и укрепилось в исполнительской и академической практике Цзинь Телиня, известного ученого и педагога-вокалиста [5, с. 68]. Разумное использование классических европейских приемов в национальном пении является одним из ключей к успешному обучению. Современное народное пение в Китае сейчас представляет собой, фактически, *академическую* манеру, основанную на вокальной школе, соединяющей европейские и национальные традиции. Симбиоз этих двух направлений стал наиболее популярным и востребованным способом преподавания народного пения в последние десятилетия. И это составляет основное отличие от собственно фольклорного пения, не подразумевающего профессиональную школу.

Известный китайский музыковед Ду Ясюн (кит. 杜亚雄), профессор Китайской музыкальной академии и приглашенный профессор музыкального колледжа Цзянсу считает, что «все формы пения на китайском языке в разной степени имеют национальные черты традиционного исполнения и должны называться “национальным стилем пения”». В свою очередь, он разделяет «народное пение» на несколько категорий: первая – различные фольклорные формы, присутствующие в традиционной китайской музыке, вторая – «академический стиль», то есть национальное освоение классического стиля бельканто [6, с. 14]. Иными словами, дифференциация понятий «фольклорное пение» и «народное пение» уже обсуждается в китайском музыковедении.

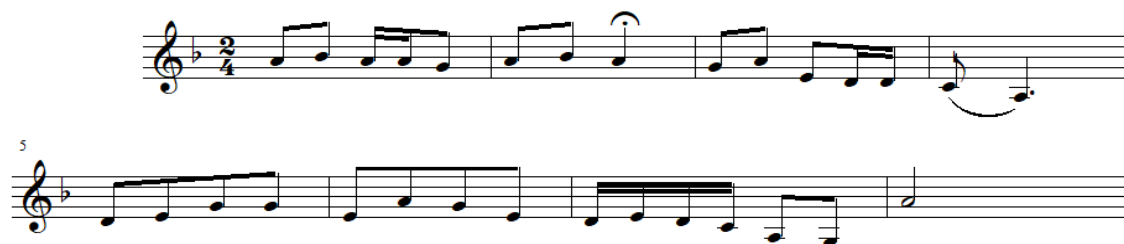
В настоящее время народное пение в Китае, как уже было отмечено, является довольно зрелым как в плане стиля, так и техники. Обучение народному пению стало неотъемлемой частью *профессиональной* вокальной школы. В последние годы в пространстве китайской вокальной культуры появились прекрасные певцы и композиторы, чье мастерство демонстрирует художественный потенциал развития жанра песни в народном стиле и собственно народного пения.

Прежде всего, стоит отметить выдающегося современного композитора, выпускника Центральной консерватории Ван Чжи Синя (王志信). Он написал большое количество самобытных вокальных произведений, основанных на фольклорных. Подчеркнем, что в композиционном плане речь идет об аранжировках, в исполнительском – об особой стилистике народного пения, предполагающей профессиональную вокальную школу. Это такие песни, как «Лань Хуа Хуа» («兰花花») [7], «Мэн Цзян Нюй» («孟姜女») [8] и «Тао хуа хунсин хуа бай» («桃花红杏花白») [9]. Названные песни включены во многие учебники и вокальные хрестоматии, активно используются в учебном процессе на народных отделениях вокальных факультетов музыкальных вузов страны.

Популярность таких композиций, основанных на подлинных фольклорных мотивах, но претерпевших профессиональную композиционную обработку и, что не менее важно, рассчитанных на профессиональное исполнение, несет в себе еще один важный аспект. Это – *сохранение* фольклорного наследия, которое обретает вторую жизнь в композиторском творчестве и способствует развитию национально ориентированной вокальной школы. Более того, подобный вокальный репертуар привлекает и музыковедческое внимание, поскольку проблема взаимоотношений фольклорного и академического творчества представляет собой всегда актуальную область исследований.

Ван Чжи Синь использует самые разные фольклорные песни в качестве основы для вокальных композиций: композитор либо прямо цитирует те или иные мотивы, сохраняя мелодические и ладовые особенности неизменными, либо варьирует их. Например, основа упоминавшейся выше песни Ван Чжи Синя в народном стиле «Лань Хуа Хуа» – не что иное, как разновидность горной фольклорной песни северной Шэньси. Содержание этой песни – местная легенда о деревенской девушке Лань Хуа Хуа, которая была красива и любила свободу, но семья помещика Чжоу принуждала ее выйти замуж, поэтому она сбежала со своим возлюбленным. В оригинале песня представляет собой период из восьми тактов с простой и красивой мелодией (пример 1).

Пример 1 [10; перевод цифровой нотации в линейную наш. – Л. Ц.]



В аранжировке «Лань Хуа Хуа» Ван Чжи Синя в начале и конце повторяется неизменной мелодия фольклорной песни, что делает композицию узнаваемой и соотносимой с пластом национальной культуры. Композитор меняет метр (с 2/4 на 4/4); бережно относясь к мелодии в целом, он обогащает ее варьированными проведением [11].

Данная аранжировка предполагает исполнение преимущественно в вокальной технике традиционной китайской оперы. Высокие ноты озвучиваются с помощью головного резонатора; здесь исполнительница У Бися (吴碧霞) использует технику традиционной китайской оперы, которой владеет в совершенстве, как, впрочем, и бельканто. В конце некоторых фраз У Бися добавляет характерное придыхание-плач, выражающее соответствующие эмоции. Средние и низкие ноты создаются с помощью грудного резонатора, звук регулируется мышцами живота в течение всего исполнения. При этом мышцы горла остаются расслабленными. Но в тоже время У Бися использует классическую технику бельканто в низком и среднем регистрах, добавляя в свой арсенал

грудную полость, что делает ее звучание более полным, мощным.

Масштабное вокальное произведение Ван Чжи Синя «Мэн Цзян Нюй», основанное на одноименной цзянсуской легенде, также является примером творческой обработки фольклорной песни [12]. Здесь используются варьированные повторы, активное модуляционное развитие; песня отличается разнообразной темповой драматургией и динамической палитрой.

В этой песне исполнительница Сун Цзуин (宋祖英) в основном использует приемы бельканто, что придает ее голосу более объемный звук; особенно это слышно в произнесении ею гласных звуков. Кроме того, она прибегает к различным глиссандо и вибрато, характерным для народного пения. В исполнении высоких нот она опирается на техники народного пения, чтобы придать звуку более острый – *национальный* – характер, так как традиционные вокальные формы в Китае подразумевают отнюдь не округлый, а довольно резкий, если не пронзительный звук. В певческой интерпретации песни также очевидны техники традиционного китайского пения, такие, как «шуайчан» (букв. – швыряющий голос), что обуславливает ритмическое разнообразие исполнения.

Аранжировка «Цветы жасмина для матери» [13] (送给妈妈茉莉花 Song gei mama molihua) основана на фольклорной песне «Цветок жасмина» (茉莉花 molihua) [14] провинции Цзянсу, а также многих интонациях и мотивах песенного фольклора провинций Цзяннань и Шаньси (например, фольклорной песне Шаньси «Распускающиеся цветы» (开花调 Kai hua diao) [11, с.108], свободно варьирующихся в разных куплетах.

В исполнении этой аранжировки Ян Хуа (杨华) также широко использует народные методы: носовые и головные резонаторы, глиссандо и вибрато, острый, сжатый звук, соответствующий эстетике народного пения.

Китайское народное пение также находит свое место и в оперном искусстве Китая, например, в таких разновидностях, как цзинцзюй (Пекинская опера), кунцзюй.

Например, опера «Имэншань» (沂蒙山) [15] исполняется в Национальном театре в Китае, в Пекине. Опера состоит из великолепных и трогательных песен, написанных известным композитором Луан Каем (栾凯). Исполнителями являются известные сопрано Ван Лида (王丽达), тенор Ван Чуаньлян (王传亮), баритон Ян Сяюан (杨小勇) и другие. Сюжет оперы основан на реальной истории, что произошла на горе Имэн в провинции Шаньдун во время антияпонской войны и оборонительных сражений на скале Юаньцзы: местные жители и армия объединились для борьбы против японских захватчиков. Это гимн духу, выражающий любовь к родине, преданность и отвагу людей, готовых жертвовать жизнью за свою страну. Ария «Синие небеса» «苍天把眼睁一睁» [16; с 01:51:42 по 01:56:26] поется в народном стиле. Рассмотрим характерные особенности *исполнения* этой арии, представляющей довольно сложное произведение и требующее соответствующей подготовки. Тесситура арии довольно высокая, мелодическая линия изобилует скачками, отражающими эмоциональное состояние героини. Например, на словах: «Господи! Открой глаза, пощади моего бедного сына» («苍天啊! 把眼睁一睁, 可怜我孩子这样苦命») Ван Лида темброво, интонационно и динамически выделяет начальное слово «Господи!» («苍天啊! »), отмеченное в мелодии октавным скачком. Слово рифмуется с «ан» (так как иероглиф 苍 приносится как **cang** (цан) и рифмуется со словом 样 **yang** (ян)) в следующей строке, поэтому важна четкая артикуляция, подчеркивающая текст арии. При исполнении арии Ван Лида адекватно пользуется дыханием и голосовым аппаратом в целом, ориентируясь, в том числе, на профессиональные основы бельканто, регулирующие состояние грудной клетки, диафрагмы, мышц живота, положение верхнего нёба, контроль высокого регистра и посылка звука в головной резонатор.

При исполнении строк «Выстрел прозвучал как удар грома» («一声枪响如霹雳») и «В одно мгновение земля и небо разлетелись вдребезги» («刹那间地裂天崩») певица также внимательна к артикуляции и опоре каждого звука. Строфа «У меня сердце разрывается, когда я это слышу» («听得我揪肠穿心») исполняется Ван Лида два раза подряд; поэтому она старается внести эмоциональное, тембровое и штриховое разнообразие в этот повтор. Во второй раз эта фраза звучит более пронзительно и безысходно, чем первая; она исполняется приемом, близким инструментальному стаккато. Восклицания «Сверкают молнии» («电在闪»), «Раскаты грома» («雷在鸣»), «Пылает огонь» («火在烧»), «Проливается кровь» («血在涌») – те четыре фразы, в которых каждая следующая звучит интенсивнее, напряженнее, отчетливее. В строках «Мне сложно перенести невзгоды» («我苦难咽»), «У меня щемит сердце» («我心绞»), «Я ненавижу себя» («我恨自己»), «Я ненавижу свою беспомощность» («我恨无能») певицы обычно делают упор на скандирование каждого слова, чтобы максимально передать горе и безысходность матери, потерявшей своего ребенка. При этом необходимо правильно координировать работу речевого аппарата, произносить звуки ясно и четко, координируя диафрагму, мышцы живота и дыхание [17, с. 140].

Резюмируя изложенное, сформулируем некоторые выводы. Манера народного пения во многом вбирает в себя профессиональные основания, пришедшие в Китай в XX веке. Бельканто представляет собой *систему* пения, которой отдают предпочтение певцы и музыканты со всего мира; после десятилетий развития бельканто оказывает значительное влияние и на китайскую народную музыку. Такая интеграция обусловила более крепкие профессиональные основания у народного пения, создав базу даже для разделения дефиниций «фольклорное» и «народное».

С одной стороны, в этом есть свои преимущества, так как многие фольклорные песни приобретают профессиональных исполнителей и широкую аудиторию. С другой, подобное обращение к западным школам, в том числе, бельканто, запускает *процесс обезличивания* уникальности народной стилистики и акцентуации именно технической стороны исполнения, которое становится все более стандартизированным. Многие современные эксперты характеризуют такое пение как «тысяча голосов сводятся к одному» (досл. один голос на тысячу людей) (千人一声 qianren yisheng) [18, с. 64].

Поэтому проблема научного осмысления фольклорного и народного пения в контексте эффективного, грамотного и бережного внедрения в эту сферу инноваций и инациональных ориентиров становится чрезвычайно актуальной в современной вокальной культуре Китая и требует дальнейшей разработки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баогу Нидао [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtube/8IXA7Ujc-TQ> (дата обращения: 12.02.2023).
2. Уртын дуу [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtube/ygnMsWj1-Zc> (дата обращения: 12.02.2023).
3. Мань Хань «Да Юй Хуа Хуа Ду Коу Чуань» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iprSJx57HZA> (дата обращения: 12.02.2023).
4. Па Шань Дяо [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CBVGg9-twRU> (дата обращения: 12.02.2023).
5. Лю Цзиньжу Краткое обсуждение методики преподавания этнического пения // Журнал Циндаоского профессионально-технического колледжа. – 2004. – № 3. – С. 68–70.
6. Ли Фаньи От противоречий между местным и иностранным – к сочетанию

- местного и иностранного. Развитие китайского народного пения после образования Китайской Народной Республики // Журнал «Иньюэ чацзуо». – 2013. – № 3. – С. 13–15.
7. Ван Чжи Синь Песня «Лань Хуа Хуа» в исполнении У Бися [Электронный ресурс]. —URL: https://www.bilibili.com/video/BV1DK4y1n7KH?vd_source=a47cb081f0815d5103ff34fc6f5cdeb5 (дата обращения: 12.02.2023).
 8. Ван Чжи Синь Песня «Мэн Цзян Нюй “Ши Эр Юэ Дяо”» [Электронный ресурс]. — URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Es411Q7NL/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 12.02.2023).
 9. Ван Чжи Синь Тао хуа хунсин хуа бай [Электронный ресурс]. — URL: https://www.bilibili.com/video/BV1gt411h7iC/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=d904d2f0235ddb6b41fe2a1791b680f (дата обращения: 12.02.2023).
 10. Лань Хуа Хуа: ноты: цифровая партитура [Электронный ресурс]. – URL: https://baike.baidu.com/pic/%E5%85%B0%E8%8A%B1%E8%8A%B1/2372/0/faedab64034f78f04379957f71310a55b2191ccf?fr=lemma&fromModule=lemma_content-image&ct=single#aid=0&pic=faedab64034f78f04379957f71310a55b2191ccf
 11. Дуань Юфан Национальные вокальные музыкальные произведения Ван Чжи Синя // Журнал инноваций и развития фольклорных песен Университета Цзянхань. – 2006. – № 12. – С. 107–109
 12. Сольный концерт песенной группы «Возвращение классики»: «Мэн Цзян Нюй» [姜 女] – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.bilibili.com/video/BV1mD4y1o77X/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0 (дата обращения: 12.02.2023).
 13. Цветы жасмина для матери, исполняет Ян Хуа, комп. Ван Чжи Синь [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aWwyGdJqkFU> (дата обращения: 12.02.2023).
 14. Цветок жасмина [Электронный ресурс]. – URL: <https://b23.tv/GxAniXl> (дата обращения: 24.02.2023)
 15. Луан Кай, опера в народном стиле «Именьшань» [Электронный ресурс]. – URL: <https://b23.tv/gcwbrgt> (дата обращения: 19.02.2023).
 16. Ария «Синие небеса» из народной оперы «Имэншань» [Электронный ресурс]. — URL: <https://b23.tv/gcwbrgt> (дата обращения: 19.02.2023).
 17. Вэнь Чжэ Анализ арии сопрано «Синие небеса» // Song of Yellow River. – 2022. – № 13. – 143 с.
 18. Ма Дань Современное народное пение: о наследовании и инновациях оригинального пения // Журнал колледжа Лонгдонг. – 2022. – № 4. – С. 64–79.

REFERENCES

1. Baogu Nidao [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://youtube/8IXA7Ujc-TQ> (data obrashhenija: 12.02.2023).
2. Urtyn duu [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://youtube/ygnMsWj1-Zc> (data obrashhenija: 12.02.2023).
3. Man' Han' «Da Juj Hua Hua Du Kou Chuan'» [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iprSjx57HZA> (data obrashhenija: 12.02.2023).
4. Pa Shan' Djao [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CBVGg9-twRU> (data obrashhenija: 12.02.2023).
5. Lju Czin'chzhu Kratkoe obsuzhdenie metodiki prepodavanija jetnicheskogo penija //

- Zhurnal Cindaoskogo professional'no-tehnicheskogo kolledzha. – 2004. – № 3. – Pp. 68–70.
6. Li Fan'i Ot protivorechij mezhdu mestnym i inostrannym – k sochetaniju mestnogo i inostrannogo. Razvitie kitajskogo narodnogo penija posle obrazovanija Kitajskoj Narodnoj Respubliki // Zhurnal «In'juje chaczuo». – 2013. – № 3. – Pp. 13–15.
 7. Van Chzhi Sin' Pesnja «Lan' Hua Hua» v ispolnenii U Bisja [Jelektronnyj resurs]. — URL: https://www.bilibili.com/video/BV1DK4y1n7KH?vd_source=a47cb081f0815d5103ff34fc6f5cdeb5 (data obrashhenija: 12.02.2023).
 8. Van Chzhi Sin' Pesnja «Mjen Czjan Njuj “Shi Jer Juje Djao”» [Jelektronnyj resurs]. — URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Es411Q7NL/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (data obrashhenija: 12.02.2023).
 9. Van Chzhi Sin' Tao hua hunsin hua baj [Jelektronnyj resurs]. — URL: https://www.bilibili.com/video/BV1gt411h7iC/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=d904d2f0235ddb6b41fe2a1791b680f (data obrashhenija: 12.02.2023).
 10. Lan' Hua Hua: noty: cifrovaja partitura [Jelektronnyj resurs]. – URL: https://baike.baidu.com/pic/%E5%85%B0%E8%8A%B1%E8%8A%B1/2372/0/faedab64034f78f04379957f71310a55b2191ccf?fr=lemma&fromModule=lemma_content-image&ct=single#aid=0&pic=faedab64034f78f04379957f71310a55b2191ccf
 11. Duan' Jufan Nacional'nye vokal'nye muzykal'nye proizvedenija Van Chzhi Sinja // Zhurnal innovacij i razvitija fol'klornyh pesen Universiteta Czjanhan'. – 2006. – № 12. – Pp. 107–109
 12. Sol'nyj koncert pesennoj truppy «Vozvrashhenie klassiki»: «Mjen Czjan Njuj» [孟姜女] - [Jelektronnyj resurs]. - URL: https://www.bilibili.com/video/BV1mD4y1o77X/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0 (data obrashhenija: 12.02.2023).
 13. Cvety zhasmina dlja materi, ispolnjaet Jan Hua, komp. Van Chzhi Sin' [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aWwyGdJqkFU> (data obrashhenija: 12.02.2023).
 14. Cvetok zhasmina [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://b23.tv/GxAniXl> (data obrashhenija: 24.02.2023)
 15. Luan Kaj, opera v narodnom stile «Imen'shan'» [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://b23.tv/gcwbrgt> (data obrashhenija: 19.02.2023).
 16. Arija «Sinie nebesa» iz narodnoj opery «Imjenshan'» [Jelektronnyj resurs]. — URL: <https://b23.tv/gcwbrgt> (data obrashhenija: 19.02.2023).
 17. Vjen' Chzhje Analiz arii soprano «Sinie nebesa» // Song of Yellow River. – 2022. – № 13. – 143 p.
 18. Ma Dan' Sovremennoe narodnoe penie: o nasledovanii i innovacijah original'nogo penija // Zhurnal kolledzha Longdong. – 2022. – № 4. – Pp. 64–79.

Го Цзинюй

аспирант кафедры культурологии
Институт социально-гуманитарного образования
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: gggjy19940829@gmail.com

Чжан Шанжу

аспирант кафедры культурологии
Институт социально-гуманитарного образования
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 50490873@qq.com

Guo Jingyu

Postgraduate Student Department of Cultural Studies
Institute of Social and Humanitarian Education
Moscow Pedagogical State University

Zhang Shanzhu

Postgraduate Student Department of Cultural Studies
Institute of Social and Humanitarian Education
Moscow State Pedagogical University

ИССЛЕДОВАНИЕ МЕСТНОГО КОЛОРИТА И КУЛЬТУРНЫХ КОННОТАЦИЙ КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Аннотация. Будучи одной из выдающихся традиционных форм культуры Китая, китайские народные песни имеют сильный местный колорит и культурные коннотации. Данная статья представляет собой углубленное исследование местного колорита и культурных коннотаций китайских народных песен, основанное на сочетании музыковедения, культурологии и регионоведения. Актуальность данного исследования зависит от богатства местного колорита и глубины культурных коннотаций китайских народных песен и наследия китайских народных песен. Китайские народные песни имеют долгую историю, богаты разнообразием и содержанием и полны сильных местных особенностей. Например, народные песни северного Китая отличаются смелостью, величием и простотой; народные песни южного Китая характеризуются мягкостью, деликатностью и нежностью. Местные цвета играют важную роль в народных песнях не только как уникальная форма выражения, но и как важная часть их культурного подтекста, отражающего жизнь, эмоции и мысли китайского народа. С помощью документальных исследований и полевых работ в данной работе рассматривается местный колорит и культурный подтекст китайских народных песен, суть которого заключается в изучении уникальности китайских народных песен в представлении этнических культур и образа жизни различных регионов, и в то же время в лучшем понимании и ощущении глубокого подтекста китайской народной песенной культуры. Это исследование не только углубит наше понимание китайских народных песен, но и будет способствовать распространению и передаче культуры народных песен и покажет уникальное очарование каждого региона.

Ключевые слова: китайский язык, народные песни, местный колорит, культурная коннотация, уникальность.

EXPLORING THE LOCAL COLOR AND CULTURAL CONNOTATIONS OF CHINESE FOLK SONGS

Abstract. As one of the prominent traditional forms of Chinese culture, Chinese folk songs have a strong local flavor and cultural connotation. This article is an in-depth study of the local color and cultural connotations of Chinese folk songs based on a combination of musicology, cultural studies and regional studies. The relevance of this study depends on the richness of local color and the depth of cultural connotations of Chinese folk songs and the heritage of Chinese folk songs. Chinese folk songs have a long history, are rich in variety and content, and are full of strong local characteristics. For example, the folk songs of northern China are bold, majestic, and simple; folk songs of southern China are characterized by softness, delicacy and tenderness. Local colors play an important role in folk songs not only as a unique form of expression, but also as an important part of their cultural overtones, reflecting the life, emotions and thoughts of the Chinese people. Through documentary research and field work, this paper explores the local color and cultural overtones of Chinese folk songs, the essence of which is to study the uniqueness of Chinese folk songs in representing the ethnic cultures and lifestyles of various regions, and at the same time to better understand and feel the deep subtext of Chinese folk song culture. This study will not only deepen our understanding of Chinese folk songs, but will also promote the spread and transmission of folk song culture and show the unique charm of each region.

Keywords: Chinese language, folk songs, local flavor, cultural connotation, uniqueness.

I. Местный колорит китайских народных песен

Китайские народные песни являются важной частью традиционной китайской культуры, и они имеют ярко выраженный местный колорит. Местный колорит народных песен - это уникальная индивидуальность народных песен в конкретном регионе, и все народные песни в разных местах имеют разные индивидуальности, представляя собой различные эстетические эффекты, таким образом, образуя тысячу различных «местных колоритов» [1]. Китай - огромная страна, и народные песни разных регионов отличаются по стилю, отражая местную историю, культуру, обычаи и образ жизни.

Народные песни северного Китая отличаются смелостью, величием и простотой. Например, «Мо ли хуа(жасмин,茉莉花)» и «луна над фонтаном (二泉映月)» - это песни, которые выражают смелый и стойкий характер северян. В то же время народные песни севера также отражают местную природную среду и образ жизни, например, «Солнце, которое никогда не заходит в прерии(草原上升起不落的太阳)» и «Баллада о пустыне(大漠谣)», в которых изображены обширные луга и пустыни севера, а также жизнь пастухов и кочевников.

Народные песни южного Китая отличаются своей мягкостью, деликатностью и жизнерадостностью. Такие песни, как «Лян Чжу (梁祝)» и «Цзяннань хорош (Цзян Нань Хао, 江南好)», выражают нежность и тонкие эмоции южан. В то же время народные песни юга также отражают местную природную среду и образ жизни, например, «Девушка с чайной горы (茶山姑娘)» и «Рыбацкая лодка поет ночью (渔舟唱晚)», в которых изображены пейзаж и водная сельская местность юга, а также жизнь фермеров и рыбаков [2]. Кроме того, народные песни северо-западного Китая отличаются смелостью, страстью и энтузиазмом. Например, «Кантата Желтой реки (黄河大合唱)», «Песня гор Тяньшань (天山之歌)» и т.д. Эти песни выражают смелость и страсть жителей северо-западного Китая. В то же время народные песни северо-западного Китая отражают местную природную среду и образ жизни, например, «Звук топота подков (马蹄声)»

Суй, 马蹄声碎)» и «Девушка на пастбище (草原上的姑娘)», в которых рассказывается о лугах и горах северо-западного Китая, а также о жизни пастухов и фермеров.

Народные песни юго-восточного Китая отличаются мягкостью, нежностью и деликатностью. Такие песни, как «Мо ли хуа (жасмин,茉莉花)» и «Боярышник (Шань Ча Шу, 山楂树)», выражают мягкость и нежные эмоции жителей юго-востока. В то же время народные песни юго-восточного Китая также отражают природную среду и образ жизни региона, например, «Рыбацкая лодка поет ночью (渔舟唱晚)» и «Мэй Хуа Сань Нун (梅花三弄)», которые изображают воду и ландшафт юго-восточного Китая, а также жизнь рыбаков и фермеров.

Одним словом, местный колорит китайских народных песен является важной частью их неповторимого очарования. Стили народных песен варьируются от региона к региону, отражая местную историю, культуру, обычаи и образ жизни. Ценя и передавая народные песни, мы можем лучше понять разнообразную культуру и региональные особенности Китая [3].

II. Культурный подтекст китайских народных песен

Китайские народные песни имеют богатый культурный подтекст, отражающий наследие и развитие китайской культуры, а также отражающий жизнь, эмоции и мысли китайского народа. Культурная коннотация китайских народных песен включает в себя историко-культурную коннотацию, региональную культурную коннотацию, музыкальную культурную коннотацию, поэтическую культурную коннотацию, социальную культурную коннотацию и т.д., а именно:

1. Историко-культурная коннотация

История китайских народных песен восходит к древним временам и является важной частью китайской культуры [4]. Историю китайских народных песен можно разделить на три периода: древний, среднедревний и современный. Древние народные песни были в основном ритуальными и религиозными песнями, среднедревние народные песни были в основном крестьянскими и рабочими песнями, а современные народные песни были в основном песнями, отражающими социальную действительность. Историко-культурная коннотация китайских народных песен отражает наследие и развитие китайской культуры [5].

2. Региональная культурная коннотация

Китай - многонациональная и многокультурная страна, и народные песни из разных регионов имеют различные региональные культурные коннотации [6]. Например, народные песни северо-западного региона с моринхуром в качестве основного инструмента отражают жизнь и культуру степных пастухов [7]. Народные песни южного региона, основными инструментами которых являются бамбуковые флейты и эрху, отражают жизнь и культуру южных водных городов. Народные песни разных регионов отражают разнообразие и региональные особенности китайской культуры.

3. Музыкальная культурная коннотация

Музыкальная культурная коннотация китайских народных песен в основном отражается в музыкальных формах, музыкальных ритмах и музыкальных эмоциях. Музыкальная форма китайских народных песен разнообразна: дуэты, хоры трио и групповое пение. Ритм музыки также разнообразен, в нем присутствуют различные ритмы, такие как быстрый, медленный и лирический [8]. Музыкальные эмоции отражают эмоциональный мир китайского народа, с различными выражениями грусти, радости и тоски по дому.

4. Поэтическая культурная коннотация

Поэтическая культурная коннотация китайских народных песен в основном

отражается в текстах. Тексты китайских народных песен - это в основном стихи, передаваемые народом из уст в уста, отражающие жизнь, эмоции и мысли китайского народа. Язык текстов прост и незатейлив, он выражает глубокие размышления и чувственный опыт китайского народа.

5. Социальная культурная коннотация

Социальная культурная коннотация китайских народных песен в основном отражают отражение социальной реальности и социальных изменений. Китайские народные песни отражают изменения и развитие китайского общества, а также жизнь и эмоции китайского народа. Например, такие песни, как «Марш добровольцев (义勇军进行曲)» во время войны сопротивления против Японии и «История весны (春天的故事)» в период реформ и открытости, отражают изменения и развитие китайского общества [9].

Кроме того, китайские народные песни имеют долгую тысячелетнюю историю, когда люди находили утешение в пении и проясняли общие национальные убеждения в пении, а также могли укреплять свое сознание с каждым пением. Эти элементы придают значительное богатство и глубину культурным коннотациям китайских народных песен. Являясь выдающимся культурным наследием китайского народа, китайские народные песни фиксируют культурное развитие и образ жизни китайского народа в различные исторические периоды и представляют собой сущность традиционной культуры.

Заключение:

В целом, местный колорит и культурная коннотация китайских народных песен дополняют друг друга и играют важную роль в общей системе народной песни. В различных регионах Китая народные песни не только культурно богаты, но и тесно связаны с различными факторами географии, климата и человеческой истории региона [10]. Изучая местный колорит и культурной коннотации китайских народных песен, мы можем получить глубокое понимание культурного наследия и традиционного очарования народных песен в различных регионах Китая, что имеет большое значение как для сохранения, так и для развития китайских народных песен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан Байнун. Трактат о преподавании вокального искусства [М]. Китайская федерация литературной прессы, июнь 2004 года, 55 с. [На китайском языке]
2. Ляо Минци. Анализ географического фона и региональных особенностей китайских народных песен [J]. Литература и история, 2006, № 1, С. 33-35.
3. Ли Мин. Влияние региональной культуры на этническую музыку [J]. Журнал Аньянского нормального колледжа, 2005, № 4, С.150-151.
4. Ян Лицин. Исследования по истории китайской музыки том. [М]. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2007 (11), 66с.
5. Пэн Лили. Об элементах, влияющих на характеристики китайских народных песен [J]. Путь к успеху, 2011(21): 51с.
6. Чэнь Цзюань. Географическое исследование китайских народных песен [J]. Журнал Фуцзяньского педагогического колледжа, 10, 2003, С.53-55.
7. Юань Бинчан, Фэн Гуанью. История музыки китайских меньшинств [М]. Издательство Китайского университета национальностей, 1998, 66с. [На китайском языке]
8. Ян Цюи. Мультиперспективная классификация китайских народных песен [J]. Народная музыка, 2009(01): С.8-9.
9. Гуань Линь. История китайской народной вокальной музыки [М]. Китайская федерация литературных издательств, 1998.
10. Чжан Липин. Краткое обсуждение региональных различий китайских народных

песен и причин их региональных особенностей[J]. Научная информация (академическое издание), 2007, № 25, С.232-233.

REFERENCES

1. Zhang Bainun. A treatise on teaching vocal arts [M]. Chinese Federation of Literary Press, June 2004, 55p. [In Chinese].
2. Liao Mingqi. Analysis of geographical background and regional features of Chinese folk songs[J]. Literature and History, 2006, no. 1, Pp. 33-35.
3. Li Ming . The influence of regional culture on ethnic music[J]. Journal of Anyang Normal College, 2005, no. 4, Pp. 150-151.
4. Yang Liqing. Studies on the history of Chinese music vol. [M]. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Publishing House, 2007 (11), 66p.
5. Peng Lili. On the elements influencing the characteristics of Chinese folk songs[J]. Path to Success, 2011(21): 51p.
6. Chen Juan. A geographical study of Chinese folk songs [J]. Journal of Fujian College of Education, 10, 2003, Pp.53-55.
7. Yuan Bingchang, Feng Guangyu. History of Chinese minority music [M]. Publishing house of the Chinese University of Nationalities, 1998, 66p. [In Chinese].
8. Yang Quiyi. Multi-Perspective Classification of Chinese folk songs[J]. Folk Music, 2009(01): Pp.8-9.
9. Guan Lin. History of Chinese folk vocal music [M]. China Federation of Literary Publishing Houses, 1998, 88p.
10. Zhang Liping. A brief discussion of the regional differences of Chinese folk songs and the reasons for their regional peculiarities[J]. Scientific Information (Academic Edition), 2007, No. 25, Pp.232-233.

Лю Тяньцюань

директор

ООО «Anderson Art»

e-mail: andrelyu@icloud.com

Liu Tianquan

director

Anderson Art LLC

«ДЕРЕВЕНСКИЙ РЕАЛИЗМ» В ТВОРЧЕСТВЕ ЛО ЧЖУНЛИ: ИСТОКИ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ

Аннотация. Статья посвящена личности и творчеству Ло Чжунли, выдающегося современного китайского живописца и педагога, долгие годы возглавлявшего Сычуаньскую академию изящных искусств. Это одна из ключевых фигур в истории художественного искусства Поднебесной второй половины XX – начала XXI века, деятельность которых определила новые пути развития живописи. Картины Ло Чжунли, известные сегодня во всём мире, являются национальным достоянием страны. В центре внимания данной статьи – творческий период китайского мастера, связанный с направлением «деревенский реализм», который ещё не получил развёрнутого осмысления в работах отечественных искусствоведов-синологов, равно как и наследие Ло Чжунли в целом. На основе переводов и изучения зарубежных источников, в том числе интервью самого художника, вводятся в научный обиход неизвестные русскому читателю биографические факты, сведения, определившие творческие и духовные устремления Ло Чжунли 1970 – начала 1980-х гг.; анализируются репрезентативные полотна этого периода, которые отражают идейно-эстетические взгляды Ло Чжунли, раскрывают его духовно-нравственные идеалы. Показано, что будучи ярким представителем «деревенского реализма», живописца по праву можно назвать «голосом эпохи», выразившим национальный дух, интегрировавшим в свои картины уникальный культурный код и ментальность китайского народа. Жизнь простых современников-крестьян Поднебесной – тема, заявленная ещё в начале пути, становится магистральной, а главное неизменной для всего творчества Ло Чжунли до настоящего времени, который на разных этапах жизни искал лишь новые художественные средства и формы её воплощения.

Ключевые слова: художественная культура Китая, китайская реалистическая живопись XX века, Ло Чжунли, «Отец», «Весенние шелкопряды» («Мать»), «деревенский реализм», «искусство шрамов».

“VILLAGE REALISM” IN THE WORK OF LO ZHONGLI: ORIGINS, IMAGES, MEANINGS

Annotation. The article is devoted to the personality and work of Luo Zhongli, an outstanding contemporary Chinese painter and teacher, who headed the Sichuan Academy of Fine Arts for many years. This is one of the key figures in the history of artistic art of the Celestial Empire in the second half of the 20th - early 20th centuries, whose activities determined new paths for the development of painting. Luo Zhongli's paintings, known today throughout the world, are the country's national treasure. The focus of this article is the creative period of the Chinese master, associated with the direction of “village realism,” which has not yet received a detailed understanding in the works of domestic art historians and sinologists, as

well as the legacy of Luo Zhongli in general. Based on translations and the study of foreign sources, including interviews with the artist himself, biographical facts unknown to the Russian reader, information that determined the creative and spiritual aspirations of Luo Zhongli in the 1970s and early 1980s are introduced into scientific use; representative paintings of this period are analyzed, which reflect the ideological and aesthetic views of Luo Zhongli and reveal his spiritual and moral ideals. It is shown that, being a prominent representative of “village realism”, the painter can rightfully be called the “voice of the era”, expressing the national spirit, integrating the unique cultural code and mentality of the Chinese people into his paintings. The life of simple contemporaries, the peasants of the Celestial Empire, is a theme stated at the beginning of the journey, becoming the main one, and most importantly, unchanged for the entire work of Luo Zhongli until now, who at different stages of his life was looking only for new artistic means and forms of its implementation.

Keywords: artistic culture of China, Chinese realistic painting of the 20th century, Luo Zhongli, “Father”, “Spring Silkworms” (“Mother”), “village realism”, “art of scars”.

Художественная жизнь Китая XX – начала XXI вв. представляет собой оригинальное и самобытное явление уникальной культуры Поднебесной. «Отзеркалив» социально-экономические и политические катаклизмы эпохи, живопись, пожалуй, как никакое другое искусство, выполняла важнейшие функции социокультурной рефлексии, обусловив процессы формирования национальной культурной идентичности на всём протяжении новейшей истории страны.

В начале XXI столетия история современного китайского искусства начинает получать многоаспектное теоретическое осмысление в трудах зарубежных и отечественных ученых, например, «Искусство и художники Китая XX века» британского искусствоведа М. Салливана, «История китайской живописи 1542–2000» китайских авторов Чжао Ли, Юй Дин и «История китайского искусства с 1979 года» И Дана, «Китайская интеллигенция на изломах XX века» русского китаевода С.Д. Марковой. В русле этой проблематики находится ряд диссертаций, научных статей, публикаций специалистов разных стран, посвящённых изучению многогранного живописного искусства Поднебесной XX века на разных исторических этапах.

Среди известных китайских художников, заявивших о себе в начале 1980-х гг. XX века (Цюань Шаньши, Ли Тяньсян и др.) особое место занимает яркий представитель «деревенского реализма» Ло Чжунли (кит. 罗中立, англ. *Luo Zhongli*, род. 1948, рис. 1). Имя этого выдающегося современного живописца и скульптора сегодня известно далеко за пределами родины, его работы находятся в разных музеях, выставляются в лучших галереях мира, обретая преданных почитателей гениального мастера из Поднебесной.

В последние два десятилетия научная мысль Китая в изучении личности и творчества Ло Чжунли значительно продвинулась. Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, Китайская академия изящных искусств, издательство «Сычуаньское изобразительное искусство» опубликовали серию изданий, в которых представлены работы Ло Чжунли разных лет. Появляются журнальные публикации, статьи Фан Куна, Инь Шуанси, Лю Сяодана, Ву Юнцзяня, Ву Хуна, Цинь Чжэня, Дин Чэньсиня, Сюэ Бо, посвященные анализу художественного стиля и творческой биографии Ло Чжунли. Из крупных работ назовём исследования Ван Пу «Об искусстве масляной живописи Ло Чжунли» (2010), «Бай Цзинвэня «Местные художники в горах Даба» (2016), Куан Юй Гуана «"Отец": биография Ло Чжунли» (2019).

В российском китаеведении личность и наследие Ло Чжунли ещё не получили развёрнутого освещения. Некоторые сведения о художнике и его произведениях 1970–1980-х гг. содержатся в единичных публикациях обзорного характера [1], рассредоточены

в разделах диссертаций, посвящённых истории китайской живописи и её выдающимся представителям [2; 5; 17]. Однако детальное рассмотрение деятельности Ло Чжунли указанного периода (как и всего творчества в целом), вписанного в контекст биографии художника и социально-художественных устремлений эпохи, в данных работах отсутствует. Существующие новейшие публикации и исследования иностранных авторов на английском и китайском языках о Ло Чжунли не переведены на русский и практически не комментируются в отечественной научной литературе.

Всё вышесказанное обуславливает актуальность и новизну предлагаемой статьи. Её цель – выявить сущностные черты «деревенского реализма» Ло Чжунли на примере знаковых картин этого направления, обозначить идейно-эстетическую платформу его творчества 1970–1980-х гг. в опоре на зарубежные источники, в том числе интервью самого художника, ещё не переводившиеся на русский язык.

Практическая ценность работы заключается в том, что в ней вводятся в научный обиход неизвестные русскому читателю биографические факты и сведения, определившие творческие устремления Ло Чжунли 1970–1980-х гг., анализируются репрезентативные полотна этого периода, исходя как из общественно-политической, социокультурной «ауры» эпохи, так и ментальности выдающегося китайского мастера.

Методологическую основу исследования составили конкретно-исторический метод, позволяющий выделить основополагающие черты рассматриваемого периода (вторая половина XX века) и охарактеризовать процессы развития китайской живописи; биографический метод, дающий возможность прочертить творческую эволюцию художника, а также герменевтический метод, позволяющий интерпретировать творческую мысль Ло Чжунли, реализованную на его живописных полотнах.

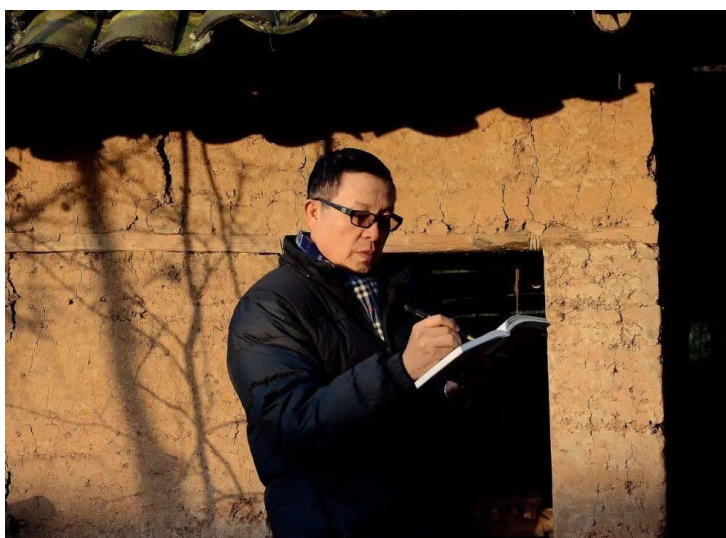


Рисунок 1. Ло Чжунли за работой (2021 год). Из личного архива художника

На одной из встреч со студентами Сычуаньской академии изящных искусств в 2015 году Ло Чжунли сказал такие слова напутствия, назвав их собственным девизом: «*Погода хорошая – иди работай в поле. Нужно держаться корней, чтобы иметь хороший урожай*» (цит. по: [6]). В этом метафорическом высказывании – меседже мудрого мастера начинающим художникам Поднебесной – содержится истинная природа художественной деятельности Ло Чжунли, чему он остаётся верен всю жизнь. Чтобы осмыслить творческое кредо китайского живописца, необходимо обратиться к страницам его биографии и прочертить становление идейно-эстетических принципов Ло Чжунли в искусстве, ибо жизненные обстоятельства послужили прочным фундаментом для

формирования мировоззрения истинного художника-гуманиста.

Ло Чжунли родился в 1948 году в районе Шапинба города Чунцин (центральная часть Китая), в простой семье. Мальчику повезло – его отец, рабочий текстильной фабрики, был художником-любителем, который в свободное время часто брал детей с собой на импровизированные «эскизы с натуры» и приучал их к рисованию. У Ло получалось лучше всех: он часто делал на улице пейзажные и бытовые зарисовки, а в начальной школе участвовал в создании стенгазеты. Позже прославленный художник рассказывал, как его детское увлечение принесло первую известность и первый заработок: *«Учитель рисования привез из города сертификат и премию в размере 2 юаней: моя акварель “Весенняя вспышка после дождя” получила награду на Международной детской художественной выставке в Гонконге! Я даже недолго побыл местной знаменитостью, что не могло не воодушевлять...»* (цит. по: [12]).

В 1964 году Ло Чжунли, блестяще сдав экзамены и получив высший балл, поступает в среднюю школу при Сычуаньской академии изящных искусств, где серьёзно начинает изучать живопись. Годы его учёбы пришлось на сложнейшее время для китайского народа – начало «Культурной революции» (1966–1976)²². В искусстве Китая провозглашается метод реализма, однако политически ангажированного, закованного в «прокрустово ложе» идеологических постулатов. Утверждается концепция *«сань тучу»* («трех объектов первого плана»), предписывающая следовать «трём непреложным правилам: 1) выдвигать на первый план положительных героев, 2) выдвигать среди них героических персонажей, 3) выдвигать среди героических персонажей самого главного героя». Стиль, получивший официальное положение в живописи Китая эпохи Мао Цзедунa, именуется *«хунгуанлянь»* – в переводе с китайского означающий «красный», «ясный», «сияющий» (см. об этом: [9, с. 40]).

Следуя установленному маоистскому курсу в искусстве «познавать жизнь», «сливаться с рабочими, крестьянами, солдатами» [4, с. 67], Ло Чжунли едет в рамках студенческой практики в коммуны по модели Дачжай на гору Даба (общее название горного хребта Дабашань, кит. 大巴山). Там он живёт в деревне Шуанчэн в домике старого фермера Дэна Кайсюаня, учится сельскому хозяйству, преподаёт рисование в начальной школе, много общается с местными жителями и, конечно, рисует.

Этот период биографии стал важнейшим этапом духовного и творческого взросления 18-летнего Ло Чжунли, который впервые так близко соприкоснулся с неприглядными сторонами повседневной крестьянской жизни, полной тяжёлого, изнурительного труда, прочувствовал трудности нищенского существования соотечественников: *«Народная коммуна имела большое население и очень мало земли. Даже каждый кусок соломы нужно было выкопать и связать в связки, высушить, чтобы использовать в быту. Выкапывалась не только трава, но и корни трав, чтобы кормить себя и животных... Удивительно, что несмотря на все тяготы, фермеры были очень искренними, добросердечными людьми, которые делились с нами, студентами, драгоценным рисом»* – вспоминает Ло Чжунли (цит. по: [3]). Всё увиденное глубоко тронуло сердце и душу юноши, его многочисленные зарисовки повседневного быта дабашаньцев²³ словно сейсмограф фиксируют реальное положение крестьян в Китае тех лет.

После окончания средней школы при Сычуаньской академии изящных искусств в

²² «Культурная революция» – идейно-политическая кампания, проводившаяся в период с 1966 по 1976 гг. под руководством Председателя Мао Цзедунa в целях уничтожения политической оппозиции, в результате чего были развёрнуты масштабные репрессии и гонения на «классовых врагов», в том числе на интеллигенцию, нанеся невероятно огромный урон культуре и образованию Китая.

²³ Сегодня эскизы данного периода Чжунли хранятся в Национальном Художественном музее в Пекине.

1968 году судьба вновь отправляет Ло Чжунли в горы Даба почти на 10 лет – по распределению он начинает работать рабочим котельного оборудования на металлургическом комбинате в Дасяне (цит. по: [6]). Ежедневный труд и сложная обстановка в стране «похоронили» его мечту стать профессиональным художником, хотя он продолжает много рисовать – оформляет заводскую агитационную доску, зарабатывает на жизнь рекламными листовками идеологического характера, комиксами, причём весьма талантливыми. Известие о возобновлении приёмных экзаменов в Сычуанскую академию изящных искусств в 1977 году застало Ло Чжунли в период подготовки к свадьбе. Художник позже признается, что не собирался поступать, однако его будущая жена Чэнь Байцзинь уговорила сдать вступительные экзамены, руководствуясь насущными, прагматическими факторами – после окончания академии его зарплата вырастет с 29.5 как минимум до 52 юаней. Юноша в последний момент согласился, успев подать документы в самый крайний день, для чего ему пришлось пройти более 20 километров пешком по горной дороге до райцентра. Позже художник с благодарностью неоднократно скажет, что *«слова моей девушки изменили всю мою жизнь...»* (цит. по: [14]).

Поскольку Ло Чжунли любил рисовать комиксы, он хотел поступить на специальность «традиционная китайская живопись». Однако в тот год на неё не было набора, поэтому ему пришлось подать заявку на специальность «масляная живопись». Через два года Чжунли блестяще сдаёт экзамены по китайской живописи для перевода, но проваливает экзамен по классической литературе. Так, волею «неслучайных» обстоятельств, он окончательно решает сосредоточиться на масляной живописи, определив свой дальнейший творческий маршрут на профессиональном поприще.

Драгоценный университетский опыт той особой эпохи стал «корнем» философии художественного образования и мировоззрения Ло Чжунли. *«Мой стиль – говорит китайский мастер в одном из интервью – претерпел в то время “крещение” западным современным искусством. Я исследовал его и “вернулся” в китайскую культуру. Мой стиль начал складываться после того, как я выделил для себя разницу между Востоком и Западом»* (цит. по: [10]). В данном контексте немаловажно отметить, что время учёбы Чжунли в Сычуанской академии совпадает с «закатом» авторитарного искусства «Культурной революции» и началом политики Реформ и Открытости, благодаря чему китайская живопись получает новые импульсы для развития [17, с. 100].

С одной стороны, отворяются «шлюзы», через которые в страну хлынуло западное искусство, долгие годы находящееся под официальным запретом, что обусловило рождение многочисленных обсуждений и дискуссий, обозначило процессы обновления концепций, техник, тем и образов в художественных кругах. С другой, в живописи Поднебесной конца 1970 – начала 1980-х гг. как реакция на разрушительные, трагические события эпохи «Культурной революции» рождается *«живопись шрамов»*, а также *«деревенский реализм»* – два знаковых течения того времени, коррелирующих между собой в плане психологизации творчества и социокультурного контекста своего появления.

Лидеры «живописи шрамов», живые свидетели произошедшего, актуализируют «болевы точки» духовного состояния поколения, открывая дверь во внутренний мир человека, привносят в искусство тему «развенчанных иллюзий», а с ней и боль утрат и горечь переживаний китайского народа, пережившего страшные потрясения. Репрезентативным примером, получившим общественный резонанс, является серия картин «Дерево Фэн»²⁴ (1979 г.), состоящая из 32 полотен кисти молодых китайских

²⁴ Идеино-образной основой этого живописного цикла стал одноимённый роман писателя-представителя «шрамового искусства» Чжэн И, повествующий о любви и трагическом финале судеб двух молодых людей, оказавшихся по разные стороны «баррикад» в эпоху «Культурной революции».

авторов Чэнь Иминя, Лю Юйюня и Ли Биня. Представители «деревенского реализма» тоже переосмысливают печальный опыт «Культурной революции» и ошибки «красного» реализма эпохи Мао Цзэдуна. Консолидируясь с устремлениями «шрамового искусства» запечатлеть социальные проблемы и «психологические травмы» современности, художники этого течения, в поисках духовных основ бытия, разворачиваются в своём творчестве от господствующих в искусстве «плакатных» образов политических предводителей и «стерильных» героев периода «Культурной революции» – к простому народу, провозглашая духовно-нравственные ценности гуманистического искусства. Главным объектом живописных полотен они делают китайского крестьянина, его повседневный быт, через который разными гранями раскрывается мир обычных людей, осмысливается истинная сущность и красота человеческой природы, запечатлевается «искренность естественных человеческих чувств и эмоций в тяжёлых обыденных условиях» [2, с. 31].

Как известно, будучи ещё студентом Сычуаньской академии изящных искусств, Ло Чжунли пишет для Национальной художественной выставки картину «Отец», получившую первую премию, которая по общепринятому мнению искусствоведов мгновенно стала репрезентативным образцом, визитной карточкой «деревенского реализма», а сам художник, наряду с Чэнь Даньцином²⁵, был назначен критиками и исследователями лидером и духовным «адептом» этого направления. Чэнь Чжэнвэй, дав в своей диссертации беглую характеристику полотну «Отец», справедливо заключает, что работа Ло Чжунли «открывает новый этап китайской живописи XX века» [17, с. 124].

Подобное восхождение на художественный «Олимп» стало возможным благодаря пересечению, психологической взаимообусловленности личного жизненного опыта Ло Чжунли и актуальных запросов эпохи, охваченной «ветром» перемен. Концептуальный проект картины «Отец» имеет свою интересную историю, словно в зеркале отразившую общественно-политические проблемы – «шрамы» социума Китая. Сам Ло Чжунли рассказывал, что когда в академии был объявлен конкурс работ в рамках Второй национальной молодёжной художественной выставки (1980), организованной Художественным музеем, он загорелся духом соперничества и страстно захотел создать нечто особенное, тем более, что победа на выставке была уникальным шансом получить счастливую «путёвку» в большой мир искусства. Придя в студенческий кампус, молодой человек погрузился в размышления: *«Мне вспомнился один ночной разговор с Дэном Кайсюанем, у которого я долгое время жил на горе Даба. <...> Он сказал мне: “Каждый должен выполнять свой долг. Я фермер, и мой долг – возделывать землю. Ты художник, и твой долг – рисовать”. И я понял, что хочу (и должен) нарисовать крестьянина»* (цит. по: [7]).

«Разбуженное» творческое сознание живописца воспроизвело в памяти одну из пронзительных жизненных картин 1970-х гг., увиденных им в горной деревне: вечером, в канун празднования Нового года, Ло Чжунли заметил у своего домика старика, сидевшего на корточках возле общественного туалета. *«В то время с едой было очень трудно, – рассказывает художник, – и даже за экскрементами (которые бережно использовались дабашаньцами в хозяйстве в качестве навоза для удобрения земли – химических удобрений тогда ещё не было) устанавливали наблюдение, так как боялись, что их украдут жители соседних деревень... Сгорбленный старик, назначенный на стражу (вместо празднования Нового года в кругу семьи), жался как животное к углу стены, пристально смотря печально-безжизненными глазами на выгребную яму... Вспомнив этот случай, обнажающий социальную катастрофу того времени, я ощутил сильный удар в сердце...»*

²⁵ Чэнь Даньцин (кит. 陈丹, род. 1953) – современный китайский живописец, который получил известность с серией картин «Тибет» (1980), воплотивших эстетику «деревенского реализма».

Сочувствие, жалость вновь бурно пришли ко мне. <...> Именно эти измученные, грязные и уставшие фермеры, чьё достоинство было обесценено государством, честно трудятся и поддерживают нашу страну! Крестьяне, которых я видел, действительно несчастны, и я почувствовал, что должен сказать правду за них, должен стать их голосом...» (курсив мой – Л.Т.; цит. по: [3; 12]). Так, эмоциональная интуиция вернула 30-летнего художника в его прошлое, когда он был неотъемлемой частью жизни горы Даба, запечатлевая в эскизах её жителей-крестьян – крупнейшей социальной группы Китая²⁶ – в реальной действительности, их окружавшей.

Как отмечают исследователи, Ло Чжунли, определившись с общей темой своей картины, вновь совершает поездку на гору Даба, где много общается с местным населением, погружаясь в атмосферу крестьянской жизни (рис. 2). Изучая черновики «Отца» (рис. 3), хранящиеся сегодня в Национальном Художественном музее Пекина, становится очевидно, что в процессе работы Ло Чжунли несколько раз менял сюжет и композицию, пройдя четыре этапа становления главного образа полотна. Эскизы свидетельствуют о первоначальном замысле художника запечатлеть групповую картину собирания фермерами навоза, которая сменилась «сольным» образом пожилого крестьянина, охраняющего навоз, а затем старика с военной флягой для воды в руке, впоследствии заменённой на фарфоровую миску.



Рисунок 2. Ло Чжунли с крестьянами в горах Даба (1979 г.)

²⁶ Согласно данным исследователей, в конце 1970-х гг. крестьяне занимали значимую часть в социальной структуре Китая и составляли 80 процентов от общего населения страны (см. об этом: [1, с. 135–136]).



Рисунок 3. Черновики «Отца». Источник:
<http://www.99ys.com/home/2021/09/26/10/45497.html>

В поисках оригинальных художественных средств для воплощения задуманной идеи, Ло Чжунли обратился к изучению достижений западных «соратников по цеху». Важнейшим импульсом послужило знакомство китайского художника с творчеством Чака Клоуза²⁷, передового представителя фотореализма и гиперреализма в живописи – он случайно наткнулся в библиотеке на одну из газетных публикаций, характеризующих уникальный творческий метод американского мастера. Эта «встреча» стала для Ло Чжунли моментом истины – *«я был потрясён эмоциональным воздействием, которое оказывают “головы” Клоуза, и понял, что хочу нарисовать свою картину именно так!»* (цит. по: [12]).

Он неустанно трудился над масштабным полотном на маленьком чердаке студенческого общежития, используя лупу, чтобы до мельчайших подробностей рассмотреть свою кожу, поры, ногти, экспериментировал с красками, так как он ещё не имел комплексных знаний и «секретов» масляной живописи: *«В поисках эффекта шероховатой структуры кожи старика я добавил в краски размельчённую высушенную булочку, муку, что и сейчас видно на картине, если внимательно приглядеться»* [там же].

Результатом творческой мысли художника стал портрет высотой более двух метров на котором изображён старый крестьянин с уникальной фотореалистичностью (рис. 4).

²⁷ Чарльз (Чак) Клоуз (1940–2011) – знаменитый американский художник и фотограф, лидер направления фотореализма, получившего популярность в 1970-е гг.; создавал свои знаменитые картины-портреты маслом, используя особую технологию «оптического смешения» с помощью принципа «сетки».

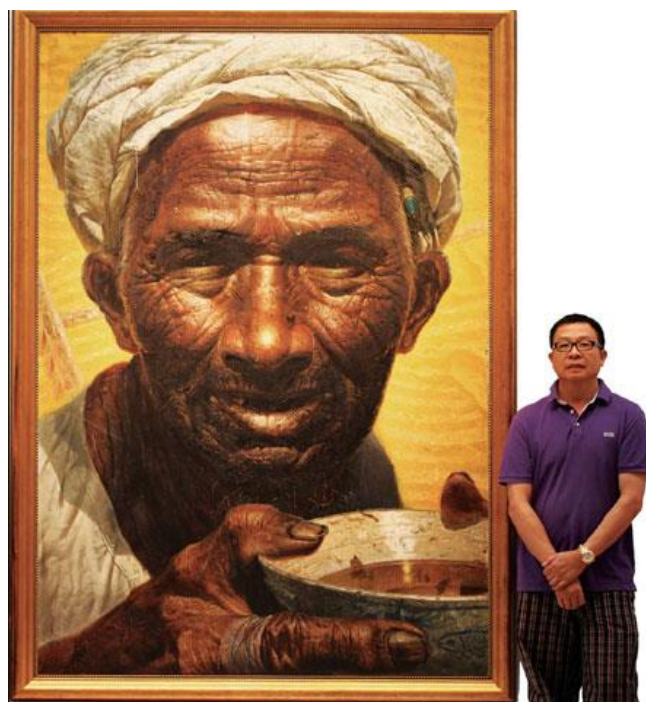


Рисунок 4. Ло Чжунли возле своей картины «Отец», холст, масло. Х.м. 222x155 см

От содержания до формы картина Ло Чжунли бросила вызов социальной психологии и художественным концепциям того времени. На первый план зрительной стратегии масштабного полотна вынесено лицо, руки старика, держащего чашу с водой. Они занимают основное пространство композиции, став её смысловым центром, куда стягиваются все «нити» визуального нарратива. На картине гениально воплощена идея Чака Клоуза, который утверждал в своих работах постулат: «*Лицо – это карта жизни человека*». Мазок за мазком все скрупулёзно проработанные детали изобразительного «синтаксиса» – иссохшее загорелое лицо крестьянина, испещрённое глубокими морщинами-рытвинами на фоне бескрайних рисовых полей, жёсткая, огрубевшая кожа, пигментные пятна, уставшие, запавшие чёрные глаза, сухие, стресканые губы, единственный зуб, проглядывающий из приоткрытого рта, бисеринки пота, скатывающиеся со лба по щекам, натруженные артритные руки с мозолистыми пальцами и искорёженными грязными ногтями, старая, потрескавшаяся фарфоровая миска – воссоздают перед зрителем гиперреалистичный образ, по которому можно «прочитать» весь жизненный опыт портретируемого. Колористическая драматургия картины, также дистанцированная от ранее принятых пропагандой «красного и яркого», выстроена на контрасте иных цветов – коричневого (лицо крестьянина), белого (одежда) и жёлтого (рисовые поля на заднем плане). Однако используя приемы цветовой растяжки, валёр, художник добивается невероятно естественного, натуралистического эффекта, близкого к фотографии с высоким разрешением.

С монументального полотна, размеры которого ранее были возможны только для политических вождей и выдающихся героев, на зрителя смотрел новый национальный герой страны, «истинный творец истории» – измождённый старый фермер под палящим солнцем, честно посвятивший всю свою жизнь тяжёлому сельскохозяйственному труду. Совершив «переход» от сюжетной картины, изображающей фермеров, собирающих навоз, Ло Чжунли в итоге запечатлел коллективный опыт и боль китайского крестьянства, искренне возвеличивая «отца» человека, «отца» земли, «отца» семьи и страны. В этом плане символична и модуляция названий картины. Первоначально Ло Чжунли озаглавил её «*Каждое зерно – тяжкая работа*». На выставке работа экспонировалась как «*Мой отец*» –

так художник решил отдать дань бесконечной благодарности своему родителю: *«Это тот отец, который родил и воспитал меня. Стоя перед таким смиренным, добрым и трудолюбивым отцом, как можно назвать тех людей, которые не уважают и не преклоняются перед таким отцом?»* (цит. по: [15]). Однако один из судей, знаменитый китайский мастер У Гуаньчжун, тонко почувствовавший идейно-смысловую глубину портрета, предложил переименовать картину в «Отец», подчеркнув символический характер портрета, вбирающий миллионы судеб китайского народа²⁸.

Успех «Отца» в 1980 году дал художнику чёткое понимание собственной творческой миссии: *«Искусство имеет жизненную силу только в том случае, если оно укоренено в народе и отражает дух времени. Мне очень нравится этот процесс. Крестьянская тема, проникшая в мою плоть и кровь, стоит того, чтобы потратить всю жизнь на её воплощение»* (цит. по: [7]).

В последующие три года Ло Чжунли планомерно создаёт ряд произведений, отразивших идеи «деревенского реализма» («Конец года», «Годы», «Золотая осень» и др.), среди которых особо выделяется картина «Весенние шелкопряды» (1980 г., рис. 5), созданная буквально вослед «Отцу». Монументальное полотно выступает в плане формы и содержания естественным продолжением, как бы «договариванием» концептуального месседжа «Отца», его неотъемлемой «парой», по словам самого художника. В этом плане симптоматично закрепившееся в художественных кругах второе название работы – «Мать», на которое указал сам Ло Чжунли в одном из интервью: *«Я хочу выразить чувство к своей матери, и картину на самом деле можно назвать “Мать”»* (цит. по: [12]).

«Весенние шелкопряды» в плане «сюжета» показывают разделение труда между мужчинами и женщинами в традиционном китайском фермерском обществе. Для написания картины Ло Чжунли вновь вернулся за вдохновением на гору Даба, его «духовную мать», чтобы посетить местных фермеров-шелкопрядов, зафиксировать все нюансы. *«Почти каждая семья на горе Даба выращивала шелколичных червей. – рассказывает художник. – Народная коммуна выделяла квоту на выращивание тутовых шелкопрядов, так как тутовых деревьев в то время было не очень много. Выращивать в то время тутовых шелкопрядов являлось очень тяжёлой работой, которой занимались исключительно женщины»* (цит. по: [3]).

²⁸ Привлечём внимание к ещё одному, но уже абсолютно конъюнктурному изменению на самой картине, которое являлось и до сих пор остаётся предметом дискуссий специалистов. Речь идёт о шариковой ручке за левым ухом крестьянина, заменившая сигарету. На этот «ошибочный компромисс» художник, по его словам, пошёл в то время, поддавшись на давление пропагандистов, отбравших работы для выставки, о привнесении в изображение прогрессивного духа современности. Подобный визуальный «симулякр» был раскритикован многими современниками. Поэт Гун Лю даже написал стихотворение «Чтение картины “Отец” Ло Чжунли», в котором беспартийно осуждает этот навязанный художнику символ: *«Отец, мой отец! / Кто положил эту шариковую ручку / Это символ богатства? / Это символ цивилизации? / Это символ прогресса? / Это символ революции? / Отец! Ты меня слышишь? Ты меня слышишь?? / Весь выставочный зал / Все толпы мужчин и женщин / Молча плачут: / Выбрось! Брось этот дешёвый орнамент!»* (цит. по: [12]).

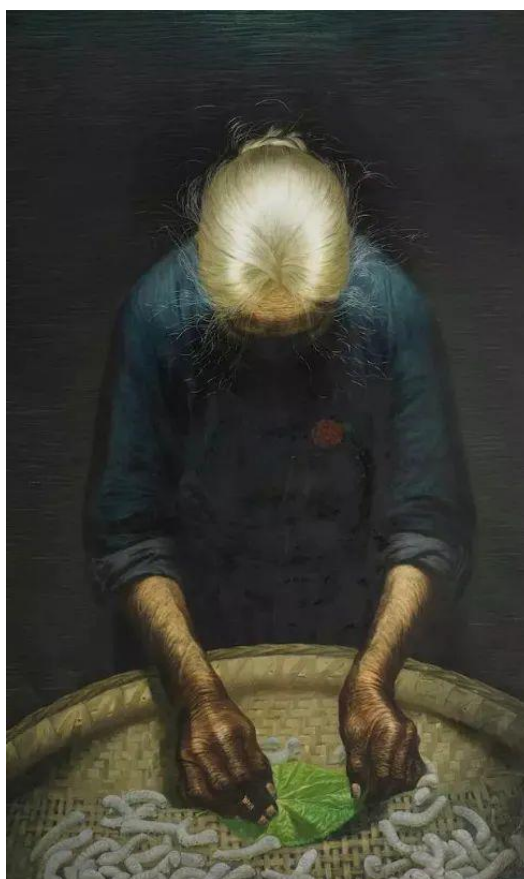


Рисунок 5. Ло Чжунли «Весенние шелкопряды», холст, масло, 1980 г. Х.м. 219,5 × 137,3 см

«Весенние шелкопряды» вновь демонстрируют блестящую технику фотореализма, с большим успехом воспроизведённую Ло Чжунли в «Отце». Однако художник совершает потрясающий драматургический ход: свет на картине теперь проецируется сверху вниз, и пожилая женщина трудится, низко опустив голову. Ло Чжунли намеренно скрывает изображение лица персонажа, фон, увеличивая само «повествование» (процесс работы). Однако через «генетическую» связь с «Отцом» мы отчётливо можем представить себе лицо этой матери – усталое, морщинистое, полное смирения, терпимости и доброты. Подобное «непредставление» лица персонажа, на наш взгляд, имеет интересный психологический эффект включения, погружения в сюжет (аналогичный «пустому пространству» в традиционной китайской живописи), вызывая у зрителя круг образных ассоциаций и параллелей из собственного жизненного (эмпирического) опыта.

В отличие от «Отца», имеющего прямое эмоционально-психологическое воздействие за счёт тщательной прорисовки деталей лица, «Весенние шелкопряды» носят выраженный нарративный характер. Благодаря особой архитектонике сюжетной композиции художник наполняет картину глубоким метафизическим смыслом. Метаморфоза зрительной стратегии выдвигает теперь в центр композиции не лицо, а голову женщины с серебристыми волосами, изображение которой наделено смысловой многомерностью. С одной стороны, создаётся удивительный визуальный эффект подобия кокону тутового шелкопряда, выступающего в качестве символа рабочего уклада жизни женщины в Китае того времени. Связь с шелкопрядами усиливается потрясающе филигранной прорисовкой текстуры пушистых серебряных, словно «живых» волос на наклонённой голове старухи, которые вызывают прямые ассоциации с тончайшими шёлковыми нитями – драгоценным продуктом тяжкого труда героини картины. Эти одухотворённые серебряные волосы, словно бы сплетают воедино историю жизни всех

китайских женщин.

В данном контексте привлекает внимание ещё одна деталь – в центре головы с помощью светотени художник прорисовывает лунный серп, создавая почти магический эффект сияния, усиливающийся «пустым» чёрным фоном картины. Если вспомнить, что Луна в китайской мифологии олицетворяет женское начало, духовный мир, то её визуализация расширяет перспективу изображения, обращая к древним символам китайской культуры, столь искусно инкрустированным Ло Чжунли в изобразительный «синтаксис» полотна.

Следующий уровень композиции – загорелые, огрубевшие руки женщины, где укрупнённые суставы и глубокие, жёсткие морщины на руках вызывают яркие зрительные ассоциации с корой и корнями тутового дерева. Резким контрастом выступает процесс работы, отражённый на картине – натруженные руки «матери» бережно теребят нежный зеленый тутовый лист, которым она кормит ослепительно белых червей шелкопряда, лежащих в плетёной корзине – метафора реинкарнации, жизненного цикла. Все детали полотна связываются воедино смысловым «орнаментом»: образ женщины представлен как дерево, дающее «плоды», как «мать», ухаживающая за своими «детьми». Это ещё одна «ода» Ло Чжунли, теперь «великой матери» человека, «матери» земли, «матери» семьи и страны, «песнь» о жизни, страданиях и надежде.

Таким образом, два шедевра художника «Отец» и «Весенние шелкопряды» представляют собой групповой символ китайской нации. Ло Чжунли по праву можно назвать «голосом эпохи», выразившим национальный дух, интегрировавшим в свои картины уникальный культурный код и ментальность китайского народа. Живописец смело ниспроверг иллюзии и стереотипы «Культурной революции» о счастливой крестьянской жизни, полные, по словам Хе Гунъяна, «фальшивого лиризма и китча реальности» [13], беспартийно обнажил тему национального бедствия, и, в то же время, высказал глубоко гуманистические идеи о «закате» в искусстве Китая эры богов и начале «эпохи человека» [11; 13]. Именно поэтому его картины-«близнецы», трансформировавшие концепцию уходящей эпохи «Культурной революции», вернувшие искусство с «алтаря» политики в реалии повседневной деревенской жизни, обозначили новую веху в истории современной китайской живописи.

В заключение подчеркнём, что жизнь простых современников-крестьян Поднебесной – тема, заявленная ещё в начале пути, стала магистральной, а главное неизменной для всего творчества Ло Чжунли до настоящего времени, который на разных этапах жизни искал лишь новые художественные средства и формы её воплощения. Это открывает перспективы для дальнейшего комплексного исследования творчества выдающегося китайского мастера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Син. Картина "Отец" (1980) китайского художника Ло Чжунли: символизм и особенности раскрытия образа крестьянина // АРТЭФАКТ. 2021. № 15. С. 133–138.
2. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2008. 212 с.
3. Ван Шу. Ло Чжунли: Земля горы Даба и «Весенние шелкопряды» // 99Art: информационный сайт современного искусства. 2021. URL: <http://www.99ys.com/home/2021/09/26/10/45497.html> (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
4. Вопросы культурной революции в КНР. – М.: Китайское кино, 1960. – 245 с.

5. Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2017. 174 с.
6. Гу сюнь. Ло Чжунли: его вступительные экзамены в колледж изменили судьбу страны // Ло Чжунли. Официальный сайт. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_936350. (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
7. Ли Чжифэн. Ло Чжунли, бывший президент Сычуаньской академии изящных искусств: «Гора Даба – это объект, который я никогда не смогу закончить рисовать» // Chongqing Daily. 2022.11.05. URL: http://cq.news.cn/2022-05/11/c_1128639538.htm (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
8. Линь Миньчэ. Предисловие к сюите «Родной город» // Ло Чжунли. Официальный сайт. 09.11.2010. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_132596 (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
9. Лу Фэй. Портретный жанр в творчестве художника Мао Яня в русле новейших тенденций китайской живописи 1990-х – 2010-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2023. 263 с.
10. Петров А. Ло Чжунли // contemporary-artist.ru: сайт о современных художниках. URL: http://contemporary-artists.ru/Luo_Zhongli.html (дата обращения: 01.02.2023).
11. Се Юань. Луо Чжунли // Ло Чжунли. Официальный сайт. 03.26.2017. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_918644 (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
12. Хуан Вэй. Луо Чжунли: Я мечтаю всю жизнь рисовать фермеров // Национальная история человечества. 2018. URL: <https://www.zz-news.com/com/gjrwls/news/itemid-853348.html> (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
13. Хэ Гуньан. Двойная вариация социологического нарратива и эстетической современности // Ло Чжунли. Официальный сайт. Сентябрь. 2016. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_893529 (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
14. Цзинь Шаньи, Ло Чжунли и Фань Диань собрались в «Art Life», чтобы поговорить о легендах // Sina Entertainment. 2010.27.07. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_115229 (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
15. Цю Гуаньюй. Ло Чжунли: жизнь, которую изменила картина маслом «Отец» // China News Weekly. 18 июля 2022. URL: https://www.sohu.com/a/568358089_220095 (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
16. Чжэн Яцынь. Интервью с Луо Чжунли: Исследуйте законы и пути развития китайского искусства на его собственной культурной почве // Ло Чжунли. Официальный сайт. 28.11.2018. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_1035164 (дата обращения: 01.02.2023). (на кит.яз.)
17. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2006. 210 с.

REFERENCES

1. Van Sin. Kartina "Otec" (1980) kitajskogo hudozhnika Lo Chzhunli: simbolizm i osobennosti raskrytija obraza krest'janina // ARTJeФАКТ. 2021. № 15. Pp. 133–138.

2. Van Fjej. *Sovremennoe iskusstvo Kitaja v kontekste mirovogo hudozhestvennogo processa*. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Moskva, 2008. 212 p.
3. Van Shu. Lo Chzhunli: Zemlja gory Daba i «Vesennie shelkoprjady» // 99Art: informacionnyj sajt sovremennogo iskusstva. 2021. URL: <http://www.99ys.com/home/2021/09/26/10/45497.html> (data obrashhenija: 01.02.2023).
4. *Voprosy kul'turnoj revoljucii v KNR*. – M.: Kitajskoe kino, 1960. – 245 p.
5. Go Sjaobin'. *Vlijanie sovetskoj zhivopisi 1950–1960-h godov na razvitie kitajskogo izobrazitel'nogo iskusstva: recepcii i tradicii v hudozhestvennoj zhizni Kitaja*. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Moskva, 2017. 174 p.
6. Gu sjun'. Lo Chzhunli: ego vstupitel'nye jekzameny v kolledzh izmenili sud'bu strany // Lo Chzhunli. Oficial'nyj sajt. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_936350. (data obrashhenija: 01.02.2023).
7. Li Chzhifjen. Lo Chzhunli, byvshij prezident Sychuan'skoj akademii izjashhnyh iskusstv: «Gora Daba – jeto ob#ekt, kotoryj ja nikogda ne smogu zakonchit' risovat'» // Chongqing Daily. 2022.11.05. URL: http://cq.news.cn/2022-05/11/c_1128639538.htm (data obrashhenija: 01.02.2023).
8. Lin' Min'chje. Predislovie k sjuite «Rodnoj gorod» // Lo Chzhunli. Oficial'nyj sajt. 09.11.2010. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_132596 (data obrashhenija: 01.02.2023).
9. Lu Fjej. *Portretnyj zhanr v tvorchestve hudozhnika Mao Janja v rusle novejsih tendencij kitajskoj zhivopisi 1990-h – 2010-h godov*. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Moskva, 2023. 263 p.
10. Petrov A. Lo Chzhunli // contemporary-artist.ru: sajt o sovremennyh hudozhnikah. URL: http://contemporary-artists.ru/Luo_Zhongli.html (data obrashhenija: 01.02.2023).
11. Se Juan'. Luo Chzhunli // Lo Chzhunli. Oficial'nyj sajt. 03.26.2017. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_918644 (data obrashhenija: 01.02.2023).
12. Huan Vjej. Luo Chzhunli: Ja mechtaju vsju zhizn' risovat' fermerov // Nacional'naja istorija chelovechestva. 2018. URL: <https://www.zz-news.com/com/gjrwls/news/itemid-853348.html> (data obrashhenija: 01.02.2023).
13. Hje Gun#an. Dvojnaja variacija sociologicheskogo narrativa i jesteticheskoy sovremennosti // Lo Chzhunli. Oficial'nyj sajt. Sentjabr'. 2016. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_893529 (data obrashhenija: 01.02.2023).
14. Czin' Shan#i, Lo Chzhunli i Fan' Dian' sobralis' v «Art Life», chtoby pogovorit' o legendah // Sina Entertainment. 2010.27.07. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_115229 (data obrashhenija: 01.02.2023).
15. Cju Guan#juj. Lo Chzhunli: zhizn', kotoruju izmenila kartina maslom «Otec» // China News Weekly. 18 ijulja 2022. URL: https://www.sohu.com/a/568358089_220095 (data obrashhenija: 01.02.2023).
16. Chzhjen Jacyn'. Interv'ju s Luo Chzhunli: Issledujte zakony i puti razvitija kitajskogo iskusstva na ego sobstvennoj kul'turnoj pochve // Lo Chzhunli. Oficial'nyj sajt. 28.11.2018. URL: https://luozhongli.artron.net/news_detail_1035164 (data obrashhenija: 01.02.2023).
17. Chjen' Chzhjenvvej. *Kitajskaja realisticheskaja zhivopis' XX veka*. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Sankt-Peterburg, 2006. 210 p.

Лун Синьян

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный университет

им. М.В. Ломоносова»

e-mail: 452168714@qq.com

Long Xinyang

postgraduate student

Moscow State University named after M.V. Lomonosov

ВВЕДЕНИЕ В ВОСТОЧНЫЙ ФАКТОР В ИСКУССТВЕ ЖИВОПИСИ

МАТИССА

Аннотация. Как один из величайших мастеров западной живописи, Матисс имеет очевидные восточные элементы в своих работах. Чистые цвета, линии, подобные кисти и туши, и субъективная утонченность характеров - все это показывает связь между Матиссом и восточным искусством, тесную связь. Уникальный стиль живописи Матисса свидетельствует не только о его художественном таланте и сильном стремлении к творчеству, самое главное - это его смелый и новаторский дух традиционной западной реалистической живописи, а многие его работы впитали в себя сущность восточного искусства. Он впитал много питательных веществ из японской гравюры укиё-э, китайской живописи, китайского искусства вырезания из бумаги и керамического искусства. Эти искусства с сильным восточным очарованием также привнесли много новых художественных элементов в картины Матисса. Он добился всемирно известных достижений в исследовании искусства и стал всемирно известным художником. В статье исследуется использование и выражение восточных элементов в художественном творчестве Матисса, что дает нам больше простора для размышлений. В его работах мы не только можем найти восточные элементы в тематике картины, и вы можете обнаружить, что на стиль живописи повлияло интересное восточное искусство.

Ключевые слова: Матисс, восточные элементы, китайская живопись тушью, японская укиё-э.

AN INTRODUCTION TO THE ORIENTAL FACTOR IN THE ART OF PAINTING

BY MATISSE

Annotation. As one of the greatest masters of Western painting, Matisse has very obvious oriental elements in his works. The pure colors, brush and ink-like lines, and the subjective refinement of the characters all show a connection between Matisse and oriental art, a close connection. Matisse's unique painting style testifies not only to his artistic talent and strong desire for creativity, most importantly, his bold and innovative spirit of traditional Western realistic painting, and many of his works absorbed the essence of Eastern art. He absorbed many nutrients from Japanese ukiyo-e printmaking, Chinese painting, Chinese paper-cutting art and ceramic art. These arts with a strong oriental charm also introduced many new artistic elements into Matisse's paintings. He achieved world-famous achievements in the study of art and became a world famous artist. The article explores the use and expression of oriental elements in Matisse's artistic work, which gives us more room to think. In his works, not only can we find oriental elements in the subject matter of the painting, but you can find, that the painting style was influenced by interesting oriental art.

Keywords: Matisse, oriental elements, Chinese ink painting, Japanese ukiyo-e.

Во многих работах Матисса легко заметить наличие восточных элементов, которые Матисс хотел бы изобразить. Кроме того, ранние картины Матисса были выполнены в европейской традиции, и к 1905 году его "Женщина с зонтиком" явно относится к стилю "пуантилизм"; после 1905 года Матисс обратился к восточной живописи тушью и японской укиё-э и перешел к использованию линии.^[1] С этого момента Матисс использовал линию и цвет во многих своих работах, заимствуя китайскую живопись тушью и смывкой и японскую укиё-э. Линии имеют китайскую эстетику, а цветовая гамма похожа на китайскую живопись. Даже в более поздние годы Матисс вдохновлялся китайской бумагорезкой, и "я провел сравнение и могу сказать, что он учился у бумагорезки уезда Писянь, города Сюйчжоу, провинции Цзянсу, Китай", а сам Матисс неоднократно говорил, что "я часто вдохновляюсь восточным искусством", в данном случае японским "укиё-э"., в данном случае японское "укиё-э", китайская живопись тушью и китайское вырезание по бумаге.^[2]

1. Восточные элементы в тематике картины

(1) Фигура взята с Востока

Страсть Матисса к женским темам очевидна в его картинах, и если просмотреть портфолио его работ, то можно найти большое разнообразие женских фигур, прекрасно представленных под его кистью. Для Матисса женщины были не только объектами его творчества, но и сотворцами. "Радость жизни", которую он закончил после 1905 года, еще более очевидна.^[3] Группа восточных женщин в стиле гарема наслаждаются радостями жизни у моря на фоне очаровательного пейзажа". Однажды он сказал: "Мои модели - формы фигур - никогда не были бегунами в оформлении интерьера; они были главным предметом моей работы, и я полностью полагался на изучаемые модели, не принуждая их к какому-либо жесту, и только позже я решил зафиксировать ее жестом, наиболее соответствующим ее природе. жестом, чтобы зафиксировать ее". Среди его многочисленных работ, посвященных женской тематике, часто встречаются восточные женщины, одетые в яркие национальные костюмы и позирующие в разнообразных позах, которые раскрывают их основные черты на фоне, полном восточных чувств. Это оказало глубокое влияние на Матисса после его визита в Марокко, и он продолжал тяготеть к этому типу тематики в своих последующих работах. Например, в картине "Сидящая индианка" выбор сюжета типично восточный: покрывало фигуры со скрещенными за головой руками покрыто мотивами, представляющими Восток, полный таинственности, полубнаженная женщина сидит в красочном и живом интерьере, а ее спокойные глаза выдают чувство тишины.^[4] Женщина-модель на картине может и не быть восточной, но на картине Матисса она позиционируется как восточная женщина.

По сравнению с западными женщинами, восточные женщины более консервативны, не только в плане личности, но и в плане социального окружения, и влияние религии не стоит недооценивать. Среди картин Матисса, посвященных восточным женщинам, велика доля изображений женщин из исламских стран. В двадцатом веке исламские страны начали навязывать мусульманским женщинам строгие правила одежды, в Коране говорится, что "они должны опускать глаза, закрывать нижнюю часть тела, прикрывать грудь вуалью и не показывать свои украшения", это правило рассматривалось как символ моральной и этической чистоты общества. Образы восточных женщин, созданные Матиссом, отражают это. В его работе "Женщина с вуалью" восточная женщина в традиционной национальной одежде изображена с втянутыми щеками, верхняя часть лица закрыта вуалью, тело слегка наклонено вперед, а сквозь вуаль виден немного печальный взгляд ее глаз.^[5] Это соответствует традиционному душевному состоянию женщин того времени. Любимой моделью Матисса во время его двух поездок в Марокко была женщина по имени Зола, которую в то время было особенно трудно найти из-за строгих исламских

предписаний о ношении женщинами чадры, от которых освобождались только евреи и проститутки. Эта молодая арабская девушка, Зора, была единственной подходящей моделью, которую Матиссу удалось найти с большим трудом. Она очень рисковала, чтобы стать моделью Матисса, и даже могла быть убита, если бы ее семья узнала об этом. При ее сотрудничестве Матисс создал серию превосходных картин маслом, таких как "Зола стоит", "Зола в желтом халате" и "Зола на балконе".^[6] Хотя Матисс не описывает подробно черты ее лица, ее спокойная поза и элегантное платье ясно показывают, что это чистая и достойная традиционная марокканская девушка.

(2) Использование восточных артефактов и декоративных мотивов

Начиная с XVIII века, западное изобразительное искусство начало принимать самые сильные экзотические культурные влияния за пределами своей собственной культурной сферы. Это влияние затем было связано через фазу импрессионизма с примитивизмом, присутствующим в раннем модернизме, а новая живописная чувствительность, созданная интересом к обычаям и традициям Ближнего Востока, распространилась непосредственно на любовь к зданиям, артефактам и другим формам искусства Дальнего Востока. Дальневосточные артефакты сыграли важную роль в истории западной живописи, а в последние столетия ближневосточные артефакты также начали оказывать широкое влияние на западную живопись, и это влияние особенно заметно в творчестве Матисса.

В дополнение к экзотике картин Матисса с восточными женщинами в экзотических костюмах и великолепием Ближнего Востока, восточные артефакты также регулярно присутствуют на его полотнах. Они не только появляются в качестве главных героев на картинах Матисса, но и часто играют большую вспомогательную роль в других сюжетах.

Матисс собирал множество артефактов на протяжении всей своей жизни и проявлял особый интерес к восточным артефактам, древние цивилизации Востока были предметом его восхищения. Для Матисса выставочный зал Осеннего салона в Мюнхене стал волшебным универмагом, полным восточных артефактов, будь то фарфор и бронза с Дальнего Востока или ковры и настенные висюльки с Ближнего Востока, все они обладали сильной магией, которая влекла его в великий сад восточного искусства и цивилизации. С тех пор он начал собирать эти прекрасные восточные артефакты в больших количествах и включать их в свои работы. Китайский сине-белый фарфор часто появляется в натюрмортах Матисса, как, например, в картинах "Пекарь", "Натюрморт" и "Китайская ваза с двумя ручками",^[7] где присутствие фарфора не только обогащает наслоение цветов, но и подчеркивает сильный восточный колорит картины. Это дает представление о любви Матисса к восточному фарфору и другим предметам искусства.

Эти артефакты, несомненно, очень эффектно использовались в работах Матисса и стали одной из его ключевых тем. Матисс ловко использовал свой уникальный способ восприятия и черпал из своей коллекции восточных артефактов, которую он собирал всю жизнь, включив их формы и цвета в свои работы, выражая естественную суть простоты предметов, изображая искренние эмоции внутри и вливая новую энергию в свой художественный стиль.

2. На стиль живописи повлияло интересное восточное искусство

Несомненно, Матисс многое черпал из восточного искусства, но он не просто копировал его или накладывал на свою картину, а творчески впитывал суть восточных форм искусства и идеально смешивал их. Это объясняет, почему, рассматривая работы Матисса, восточные люди всегда испытывают удивительное чувство связи и знакомости. До него Восток появлялся в работах многих западных художников, но большинство из них изображали и фиксировали Восток только с помощью традиционных западных живописных техник. Хотя нельзя утверждать, что они приняли прямое влияние восточных форм искусства, достаточно доказать, что Восток начал привлекать внимание западных

художников, порождая желание понять его. Именно с этим желанием "прямым следствием западного распространения китайской культуры стала "китайская лихорадка", охватившая Европу".^[8] Матисс также находился в самом разгаре этого столетнего всплеска восхищения Западом восточным искусством.

(1) Японские гравюры повлияли на двухмерную плоскостность и декоративность его картин

На картины Матисса явно повлияли японские гравюры в Европе, и Матисс перенял многие из тех же форм выражения из японских гравюр укиё-э в свои работы. Японские гравюры - это двухмерная форма выражения с точки зрения картинного пространства, тогда как начиная с эпохи Возрождения западные художники стали следовать трехмерной форме живописи, и после длительного периода трехмерной живописи художники-абстракционисты попытались оторваться от трехмерного способа живописи. На картине Матисса "Женщина в римском платке" женщина сидит, раскачиваясь из стороны в сторону, в белом графическом платье, и если мы видим название, не видя картины, мы представляем себе фигуру как трехмерную работу в классической технике реалистической школы, но, увидев эту картину, мы обнаружим, что женщина на картине Матисса явно не та, за которую мы ее принимаем, это не типичная традиционная западная картина. Это не типичная западная картина, поскольку она написана почти плоско, это двухмерная форма живописи, и эта двухмерная плоскость является одной из характеристик японской гравюры.

Матисс говорил: "Как только японские ксилографии открыли и очистили мои глаза, я смог по-настоящему посвятить себя цвету из-за его способности выражать эмоции".^[9] В работе Матисса "Музыка", написанной в 1939 году, две женщины играют музыку в комнате, одна из них с гитарой сидит на диване. Мы говорим, что теплые цвета дают более близкое визуальное восприятие, в то время как холодные цвета дают относительно отдаленное восприятие. Женщина на картине одета в голубое, в то время как диван и фон, которые находятся дальше от картины, ярко-красные, чтобы сблизить картину между голубым и красным. В этой картине Матисса нет изменения яркости цвета, нет источника света в эскизе, диван, женщина, гитара, ноты, все выражено в очертаниях линий, в которых цвета отличаются различными оттенками, в картине Матисса каждый цвет имеет свою собственную уникальную красоту, цвета существуют ради них самих, что очевидно. является декоративное мышление в японской гравюре. По словам Матисса: "Украшение - это чрезвычайно ценная вещь для произведения искусства, это его неотъемлемая характеристика. Сказать, что картина прекрасного художника декоративна, не значит принизить его; все французские художники-пуристы были декоративны".

(2) Живописный интерес традиционной китайской живописи литераторов

Матисс не раз говорил: "Я следую за китайцами, мое вдохновение приходит из Китая", и многое из этого он почерпнул из традиционной китайской живописи литераторов и фактически применил в своих собственных картинах. Из-за разрушенного войной характера китайского общества многие из лучших образцов традиционной китайской литературной живописи попали в Европу, где они были размещены в больших музеях, что способствовало "заимствованию" Матисса.

В картинах Матисса легко увидеть, как он впитывал традиционную китайскую литературскую живопись. С точки зрения композиции китайские художники-литераторы использовали термин "белое как черное" для обозначения пустых мест на картине, которые оставались открытыми для воображения, и они считали, что пустые места на картине также должны быть приняты во внимание. Матисс также владел этим методом: "Я должен определить характер предмета, который я хочу написать; чтобы достичь этого, я углубляюсь в свои средства выражения", - сказал он однажды: "Все расположение моих

картин выразительно. Положение, занимаемое фигурами или предметами, промежутки вокруг них, пропорции - все это играет свою роль".^[10] В работе "Сны" спящая женщина-модель оставлена сильно пустой, занимая почти половину картины. Эти пробелы и несколько теплых быстрых цветов в картине создают ощущение визуального равновесия, а пробелы, оставленные на лице, в частности, добавляют зрителю задумчивости о состоянии сна женщины на картине, что является именно тем, чего Матисс надеялся достичь. В другой его работе, "Тихий интерьер", окно и книги на столе остаются пустыми, удовлетворяя композиционные потребности черно-белого и серого цветов, с одной стороны, и придавая этим пробелам более глубокий смысл, с другой. На среднем и позднем этапах карьеры Матисса этот подход "белое как черное" использовался не только в его картинах, но и в рисунках, эскизах и бумажных вырезках.

Что касается перспективы, Матисс принял рассеянную перспективу китайской живописи литерати, которая во многих его работах кажется более разумной, чем традиционная фокальная перспектива европейской живописи. Рассеянная перспектива живописи литерати более чувствена, чем фокальная перспектива Запада, поскольку она не ограничивает художника фиксированным полем зрения, а позволяет ему перемещать точки зрения для наблюдения и, наконец, организовывать их в картину. Например, в натюрморте Матисса "Тюльпаны и устрицы на черном фоне", написанном маслом на холсте в 1943 году, столешница рассматривается в перспективе сверху вниз, ваза с пивом на столешнице - в плоской перспективе на той же высоте, что и линия взгляда зрителя, а бокал в передней части вазы - в перспективе полувертикально вниз, причем тарелка в самом переднем углу возвращается в ту же перспективу, что и столешница.^[11] Это типичный пример использования Матиссом рассеянной перспективы, которую он творчески объединил с фокальной перспективой традиционной западной живописи, придав своим изображениям многомерность и большую выразительность.

Со стилистической точки зрения, китайская живопись литерати имеет дело с "формой и духом", с целью передать субъективные эмоции художника и очарование наблюдаемого объекта. Поэтому следует изображать те элементы, которые помогают передать внутренний характер и дух объекта, упрощая при этом те части, которые не являются существенными или не могут передать характер объекта. По словам Матисса, "самые простые способы - это те, которые позволяют художнику лучше всего выразить себя". В связи с этим учитель Матисса Огюст Моро однажды сказал ему: "В искусстве чем проще подход, тем очевиднее чувство".^[12] Матисс, как и китайские литераторы, был озабочен выражением собственного общественного сознания и эстетических чувств. Использование линии китайскими художниками-литераторами было для него большим вдохновением. Линия, занимающая чрезвычайно важное место в китайской живописи, рассматривается как скелет традиционной китайской живописи, с линейной композицией в качестве основной формы выражения. В живописи литераторов чувство линейности и характер линии превозносились до крайности, и Матисс также черпал важное вдохновение в использовании линии художниками литераторов.^[13] В процессе работы над картиной Матисс не стремится к структурной строгости, а скорее следует своим внутренним ощущениям при изображении предметов, с оттенком "смысл перед кистью, интерес вне закона". Этот экспрессивный подход не ограничивается только эскизами, но также является примером его знаменитой ранней картины маслом "Танец". На этой картине пять танцующих женщин образуют круг, держась за руки, их тела извиваются в почти преувеличенной степени. Дикий, первобытный колорит пронизывает картину, изображая расслабленную, счастливую, но сильную сцену. Классическая живопись в западной традиции использует в основном блоки для формирования картины, уделяя меньше внимания использованию линии. Матисс, напротив, точно изображает сцену с помощью

простых, смелых линий и сильных цветов, которые волнуют зрителя. Линии в "Танце" демонстрируют значительную форму выражения.^[14] Он использует линии толщиной с большой палец, чтобы очертить формы фигур, а затем с помощью плоской краски наносит достаточно определенный цвет на всю картину. "Эта работа Матисса стала первым шедевром 20-го века, опередившим "Авиньонскую деву" Пикассо в истории современного искусства. В ней воплощена эстетика фовистов: смелый цвет, лаконичная форма, гармоничная и последовательная композиция и сильный декоративный интерес".

Очевидно, что живопись китайских литераторов оказала глубокое влияние на стиль живописи Матисса, влияние, которое отразилось не только в поверхностных аспектах композиции, перспективы и формы, но, что более важно, эти техники помогли ему лучше раскрыть свой ум и стремиться к равновесию, чистоте и спокойствию художественного мира в своем сердце. "В работе "Роскошь, спокойствие и радость" можно увидеть, как красные, желтые и голубые цвета сходятся, образуя сцену, переполненную радостью. Но в отличие от мастеров пуантилизма, его работы не являются прямым подражанием природе, а исходят из "работы сердца".

Картины Матисса имеют очень своеобразный характер с точки зрения цвета и формы, а использование им ярких и чистых цветов и смелой и дикой кисти для рисования вызвало большой ажиотаж в европейском мире искусства, совпав с историческим периодом, когда европейское общество находилось в разгаре "восточной лихорадки", что побудило Матисса открыть для себя уникальное очарование восточного искусства, очарование, которое было не только поверхностным по форме, но и проистекало из духовного различия в восприятии. Матисс решил отойти от традиционного представления о "живописи для воспроизведения природы" и исследовать идею "самовыражения" как форму выражения, с акцентом на "смысл". В результате получилось мечтательное, гармоничное, чистое, спокойное, расслабляющее и комфортное искусство, в котором гармонично сочетаются ритм красивых линий и визуальное возбуждение больших контрастных цветовых блоков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чен Чуаньси: «Как китайское искусство влияет на мир — от Моне до Пикассо», Пекин: Книжная компания Чжунхуа, август 2017 г., 44 с.
2. Чи Кэ: История западного искусства, Пекин: Китайское молодежное издательство, 1983, 390 с.
3. Под редакцией Ли Лияна: Матисс об искусстве, Пекин: Издательство People's Fine Arts, февраль 2002 г., 156 с.
4. Ма Цзянь (перевод): «Коран», Пекин: China Social Sciences Press, апрель 1981 г., 35 с.
5. Ян Цзяньцян: «Распространение и отражение китайской культуры в Западной Европе в восемнадцатом веке», Ханчжоу: China Academy of Art Press, декабрь 2006 г., 97 с.
6. Под редакцией Ли Лияна: Матисс об искусстве, Пекин: Издательство People's Fine Arts, февраль 2002 г., 122 с.
7. Под редакцией Джека де Флама, перевод Оуян Ин: Матисс об искусстве, Чжэнчжоу: Издательство Henan Fine Arts Publishing House, сентябрь 1987 г., 159 с.
8. Сун Юйчэн: «История зарубежного искусства», Чунцин, издательство Чунцинского университета, сентябрь 2011 г., 265 с.
9. Под редакцией Дун Шибина: «Тихий зверь - Биография Матисса», Чанчунь: издательство Times Literature and Art Publishing House, февраль 2011 г., 21 с.
10. Под редакцией Вальтера Хесса, перевод Цзун Байхуа, Избранные картины

- европейских современных школ, Пекин: Издательство People's Fine Arts, апрель 1985 г., 55 с.
11. Герберт Рид: Краткая история современной живописи, перевод Лю Пинцзюня, Шанхай: Издательство Shanghai People's Fine Arts, май 1982 г., 25 с.
 12. Анри Матисс: «Заметки художника - Матисс о творении», перевод Цянь Цунпина, Гуйлинь: издательство Гуансиского педагогического университета, октябрь 2002 г., 14 страниц.
 13. Под редакцией Чен Конга и Яна Айхуа: «350 ящиков с произведениями искусства Матисса», Наньнин: Издательство изящных искусств Гуанси, сентябрь 2012 г., 6 с.
 14. Ван Шуанъян: «Модернизм после импрессионизма», Гуанчжоу: Издательство Цзинаньского университета, август 2002 г., 25 с.

REFERENCES

1. Chen Chuan'si: «Kak kitajskoe iskusstvo vlijaet na mir — ot Mone do Pikasso», Pekin: Knizhnaja kompanija Chzhunhua, avgust 2017 g., 44 p.
2. Chi Kje: Istorija zapadnogo iskusstva, Pekin: Kitajskoe molodezhnoe izdatel'stvo, 1983, 390 p.
3. Pod redakciej Li Lijana: Matiss ob iskusstve, Pekin: Izdatel'stvo People's Fine Arts, fevral' 2002 g., 156 p.
4. Ma Czjan' (perevod): «Koran», Pekin: China Social Sciences Press, aprel' 1981 g., 35 p.
5. Jan Czjan'cjan: «Rasprostranenie i otrazhenie kitajskoj kultury v Zapadnoj Evrope v vosemnadcatom veke», Hanchzhou: China Academy of Art Press, dekabr' 2006 g., 97 p.
6. Pod redakciej Li Lijana: Matiss ob iskusstve, Pekin: Izdatel'stvo People's Fine Arts, fevral' 2002 g., 122 p.
7. Pod redakciej Dzheka de Flama, perevod Oujan In: Matiss ob iskusstve, Chzhjenchzhou: Izdatel'stvo Henan Fine Arts Publishing House, sentjabr' 1987 g., 159 p.
8. Sun Jujchjen: «Istorija zarubeznogo iskusstva», Chuncin, izdatel'stvo Chuncinskogo universiteta, sentjabr' 2011 g., 265 p.
9. Pod redakciej Dun Shibina: «Tihij zver' - Biografija Matissa», Chanchun': izdatel'stvo Times Literature and Art Publishing House, fevral' 2011 g., 21 p.
10. Pod redakciej Val'tera Hessa, perevod Czun Bajhua, Izbrannye kartiny evropejskih sovremennyh shkol, Pekin: Izdatel'stvo People's Fine Arts, aprel' 1985 g., 55 p.
11. Gerbert Rid: Kratkaja istorija sovremennoj zhivopisi, perevod Lju Pinczjunja, Shanhaj: Izdatel'stvo Shanghai People's Fine Arts, maj 1982 g., 25 p.
12. Anri Matiss: «Zametki hudozhnika - Matiss o tvorenii», perevod Cjan' Cunpina, Gujlin': izdatel'stvo Guansiskogo pedagogicheskogo universiteta, oktjabr' 2002 g., 14 stranic.
13. Pod redakciej Chen Konga i Jana Ajhua: «350 jashhikov s proizvedenijami iskusstva Matissa», Nan'nin: Izdatel'stvo izjashhnyh iskusstv Guansi, sentjabr' 2012 g., 6 p.
14. Van Shuan#jan: «Modernizm posle impressionizma», Guanchzhou: Izdatel'stvo Czinan'skogo universiteta, avgust 2002 g., 25 p.

Ван Чунхуа

аспирант кафедры музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»
e-mail: 601345967@qq.com

Wang Chonghua

Postgraduate student Department of Musical Arts
Moscow State University named after M.V. Lomonosov

ИССЛЕДОВАНИЕ ТИПОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПРИДВОРНОЙ МУЗЫКЕ ДИНАСТИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ

Аннотация. Музыкальные инструменты являются неотъемлемой частью развития музыкальной культуры и одним из самых непосредственных способов отображения музыки. Состав и структура Северной Вэй Гаюэ относительно обширны, и многие элементы иностранной музыкальной культуры, включая сяньбэй, постоянно интегрируются с музыкой ханьцев Центральных равнин. Некоторые музыкальные инструменты с региональными и национальными особенностями постепенно вошли в категорию гагаку, обогащая колорит культуры гагаку и в то же время способствуя культурному обмену между династией Северная Вэй и прилегающими территориями. Исследования развития музыкальных инструментов в династии Северная Вэй в основном проводятся по трем аспектам: духовые инструменты, щипковые инструменты и ударные инструменты, которые могут обеспечить более трехмерное понимание истории развития музыкальных инструментов в Северной Вэй. Династия и даже история развития древних китайских музыкальных инструментов.

Ключевые слова: придворная музыка, духовые инструменты, щипковые инструменты, ударные инструменты.

A STUDY OF THE TYPES OF MUSICAL INSTRUMENTS IN THE COURT MUSIC OF THE NORTHERN WEI DYNASTY

Abstract. Musical instruments are an integral part of the development of musical culture and one of the most direct ways of displaying music. The composition and structure of the Northern Wei Gayue is relatively extensive, and many elements of foreign musical culture, including the Xianbei, are continuously integrated with Central Plains Han music. Some musical instruments with regional and national characteristics gradually entered the gagaku category, enriching the color of the gagaku culture and at the same time promoting cultural exchange between the Northern Wei Dynasty and the surrounding areas. Research on the development of musical instruments in the Northern Wei Dynasty is mainly conducted on three aspects: wind instruments, plucked instruments, and percussion instruments, which can provide a more three-dimensional understanding of the history of the development of musical instruments in Northern Wei. Dynasty and even the history of the development of ancient Chinese musical instruments.

Keywords: court music, wind instruments, plucked instruments, percussion instruments.

До того, как династия Северная Вэй сделала Пинчэн столицей, они долгое время жили в пастбищах. Традиционной религией, в которую они верили, был шаманизм. Во время шаманской церемонии священник держал барабан и привязывал поясной колокольчик. Жрецы также используют эти два инструмента, чтобы петь и танцевать в будние дни. Тогда божественный барабан и поясной колокольчик, должно быть,

существовали в сяньбэй долгое время, и их можно рассматривать как один из традиционных музыкальных инструментов нации. Кроме того, сами сяньбэй принадлежат к пастбищным кочевникам, выступая за военную защиту, обеспечиваемую кавалерией, и их часто должна сопровождать музыка военного строя, которая побуждает к атаке на поле битвы, и игра на музыкальных инструментах имеет важное значение. Однако примитивный образ жизни ограничивает использование золотых и каменных инструментов народом сяньбэй, поэтому «рог» как естественный духовой инструмент должен быть первым выбором для музыки армии сяньбэй, поэтому существование рога должно сопровождаться существованием армии Сяньбэй. Промежуток времени, поэтому рог также должен быть одним из традиционных музыкальных инструментов народности Сяньбэй. Династия Северная Вэй имела систему защиты и исполнения музыки, и музыка защиты, и музыка для горизонтального дуновения занимали определенное положение в культуре Гаюэ династии Северная Вэй.

1. Духовые инструменты

Уникальный уголок национальных музыкальных инструментов династии Северная Вэй, также известный как «Цзинлуохуэй», также является представителем духовых инструментов. В «Книге музыки» Чен Яна записано: «Длина скорпиона составляет около пяти футов, и он имеет форму бамбуковой трубки с немного большим концом».^[1] Музыкальная книга Чэнь Яна цитирует содержание «Книги музыки» Хан Дуо Синь Дуфана времен династии Северная Вэй. Согласно мерам и весам династии Северная Вэй, пять футов — это нынешние 154,5 сантиметра. Согласно записям «Новой книги Тан»: «В гвардии Цзиньву есть большой рог из музыкальных инструментов, который является болуохуэй династии Северная Вэй, и человека, который играет на нем, называют валторнистом».^[2] Это показывает, что болуохуэй был музыкальным инструментом во времена династии Северная Вэй, а сержантов, игравших на нем в армии, называли валторнистами. Японский ученый Линь Цяньсан считает: «Слово Болуохуэй является транслитерацией языка сяньбэй».^[3] Тогда болуохуэй, то есть дацзяо, весьма вероятно, будет национальным музыкальным инструментом сяньбэй в династии Северная Вэй, а также является одним из достижений развития музыкальных инструментов в династии Северная Вэй. В «Суй Шу» записано: «В период Тяньсин императора Даову из династии Северная Вэй Дэн Яньхай, официальный министр, играл жертвенную музыку в пригородном храме не полностью, а музыкальные инструменты не были укомплектованы. заменен на "Болуо Уиге"^[4] В «Старой танской книге» также записано: «Нынешний Дацзяо - это Болуохуэй династии Северная Вэй, и содержание его песен часто содержит слово Хан».^[5] На основе исследования исторических данных можно доказать, что «Жолуо Хуэйгэ» является национальной музыкой народа сяньбэй, а его тексты восхваляют вождей народа сяньбэй музыкальный инструмент.

Важнейшим духовым инструментом в представлениях Гагаку династии Северная Вэй является флейта, происходящая из Гагаку на Центральных равнинах. По количеству отверстий ее можно разделить на четыре категории: с тремя отверстиями, с пятью отверстиями, с шестью отверстиями. -дырочные и семидырочные. «Флейта с тремя отверстиями называется 龠 и используется в выступлениях Wenwu, а на флейте с шестью отверстиями в основном играют люди Цян, также известной как флейта Цян».^[6] В «Вэй Шу Юэ Чжи» говорится: «В 531 году нашей эры многие мелодии в придворной музыке исполнялись на чем-то вроде флейты».^[7] Это показывает, что флейта занимает важное место в гала-музыке. Среди наиболее известных духовых инструментов — 箎, который выглядит как флейта с гирей на конце, производился в стране Куча, обычно имеет восемь отверстий, а в рот вставляется тростниковый свисток. труба, чтобы издавать звук. Линь Цяньсан подумал: «Флейта — это кларнет с тростником в качестве пружины и коротким

бамбуком в качестве трубки».^[8]笙簫 был представлен древнему Китаю во время династии Восточная Цзинь, когда Лв Гуан привез его из своей экспедиции в Куча. Среди музыки различных регионов и этнических групп, поглощенных династией Северная Вэй, музыка Силян, музыка Цюци, музыка Шуле, Музыка ангуо и музыка гаоли были все. При наличии笙簫 видно, что笙簫 был очень популярен в древней региональной и национальной музыке. Культура гагаку династии Северная Вэй включала в себя все виды музыки со всех направлений, и арфа играла очень высокую роль в музыке меньшинств, поэтому арфа незаменима в качестве аккомпанирующего инструмента для певческих и танцевальных представлений.



Рис. 1 笙簫

2. Щипковые инструменты

Во времена династии Северная Вэй происходили частые обмены с западными регионами, и куча-пипа была завезена в древний Китай. В «Книге музыки» Чэнь Яна записано: «Во время правления императора Сюаньу двор и публика очень любили музыку западных регионов, и самым известным инструментом была пипа Цюси».^[9] «Qusi» - это транслитерация Qici, а Qici pipa является представителем пипа только в западных регионах. «Старая книга Тан · Музыкальные записи»: «Во времена династии Северная Вэй появился Цао Брахман, мастер игры на пипе в Куча. Однажды он научился играть на пипа у купца в Куча. Его дети унаследовали его навыки и продолжили последующим поколениям».^[10] Хотя в исторических материалах нет описания формы куча-пипы, записи исполнителей более детальные, а имя Цао Брахмана как мастера исполнения пипы дошло до наших дней, что свидетельствует о том, что все социальные классы в династии Северная Вэй очень уважали пипа, виды пипа также более разнообразны. Пипа появилась на Центральных равнинах во времена династии Цинь. Она круглая и с длинной ручкой. Поскольку ее играют вперед, ее называют «пипа», а когда ее берут в руки, ее называют «ручкой», поэтому она называется «пипа.ба», а позже сменила название на пипа, чтобы унифицировать написание с цинь, сэ и другими музыкальными инструментами того времени. Помимо музыки Центральных равнин и западных регионов, в древний Китай проникла и цюсян-пипа древнего Персидского царства, которая была тесно связана с западными регионами. В индийской музыке также есть пипы, которые называются пятиструнными пипа. Эти музыкальные культуры были завезены в мою страну через "Шелковый путь". С 372 по 375 г.н.э. Корейский полуостров в то время наряду с буддийской культурой Таким образом, как музыка западного региона, так и музыка Корё во времена династии Северная Вэй включали два вида инструментов, обычную пипа и пятиструнную пипа, в процессе интеграции в гала Северная Вэй. музыка. По сравнению с другими видами мушмулы пятиструнная пипа имеет на одну басовую струну больше, а

диапазон расширен на квинту, поэтому эффект игры более интенсивный, а эмоция более яркая.

Konghou - распространенный щипковый инструмент в придворной гала-музыке династии Северная Вэй, в основном заимствованный из гала-музыки Центральных равнин, музыки Шуле, музыки Силян и музыки Ангуо. Konghou можно условно разделить на вертикальную арфу и лежащую арфу. Общая форма похожа на треугольник с большим количеством струн, но между ними есть большая разница в форме. Вертикальная арфа имеет более длинный корпус и 22 струны, в то время как лежащая арфа имеет более длинный корпус и 22 струны. арфа Корпус арфы относительно небольшой, всего от семи до девяти струн Вертикальная арфа держится в руках и играется вместе, а лежащая арфа кладется на стол или на колени, а левая рука перебирает струны. а правая рука использует плектр для игры. В «Исторических записях» говорится: «Император Ву из династии Хань разрушил королевство Наньюэ и получил арфу».^[11] Это первый раз, когда конгоу появляется в традиционных ханьских исторических материалах, и можно увидеть, что конхоу был завезен на Центральные равнины из Южного Вьетнама.



Рис. 2 Конхоу

Однако происхождение арфы не Южный Вьетнам. Согласно историческим данным, вертикальная арфа зародилась на Месопотамской равнине и была завезена на Центральные равнины, Корейский полуостров и Японию через Среднюю Азию.^[12] Основной путь передачи в Центральной Азии следует отнести к Кан Го (то есть Кан Цзюго, одной из главных стран в Центральной Азии от династии Западная Хань до Южной и Северной династий).^[13] Судя по месту зарождения и пути передачи арфы, и вертикальная арфа, и лежащая арфа были завезены на Центральные равнины из нынешней Средней Азии, а затем распространились в Восточную Азию. Таким образом, в то время в музыке Когурё династии Северная Вэй были и лежащая арфа, и вертикальный конхо, а в музыке Корё, представленной династии Северная Вэй, были и то и другое. Известная песня «Конхо Инь» родилась в древнем Корё, и была написана во времена династии Восточная Хань. Она записана в: "Автор "Konghou Yin" - корейский музыкант Хо Лицзигао. Он сочинил эту песню под влиянием звука фортепиано, поэтому она была названа "Konghou Yin" ."^[14] Эти исторические материалы также могут доказать, что конхо был завезен обратно на Центральные равнины через Корейский полуостров. Кроме того, вертикальная арфа также называется "вертикальной арфой" в музыке Xiliang династии Северная Вэй. Поскольку у нее больше струн, диапазон звука шире, а звуковой эффект богаче. В то же время она будет реагировать на технические требования игрока. По сравнению с лежащим

конхо играть сложнее. Согласно записям «Тонг Диан», вертикальная арфа также известна как сломанная арфа.^[15] В древнем Китае большой палец называли «бро», что показывает, что использование техники большого пальца играет очень важную роль в игре на вертикальной арфе.

3. Ударные инструменты

Ударные инструменты, используемые в музыке гагаку во времена династии Северная Вэй, в основном представляют собой древние китайские традиционные золотые и каменные инструменты (имеются в виду инструменты из металла или камня), а ударные инструменты также являются наиболее типичными местными инструментами Центральных равнин. В придворных церемониях в первые годы правления династии Северная Вэй уже использовались традиционные музыкальные инструменты Центральных равнин, такие как колокольчики и колокольчики, и они были расположены в соответствии с «Шестнадцатью повешениями» в старой системе ханьской национальности.^[26] Согласно «Книге Вэй»: «В середине правления династии Северная Вэй (царствование императора Сяовэнь Тайхэ) был издан императорский указ, предписывающий министрам ремонтировать ударные инструменты».^[17] В конце династии Северная Вэй статус ударных инструментов в калибровочных оркестрах остался прежним, а система «двенадцати подвесок» была уточнена.^[18] Была сформулирована система музыкальных инструментов, принадлежащая гагаку династии Северная Вэй. Обычные золотые ударные инструменты в Северной Вэй Гаюэ включают: 罍 (большой, как колокол), Duo (в форме большого колокола), 铎 (в форме маленького колокола), 鐃 yu (круглый, как позвонок), 铙 (в форме колокол но полый) и шесть наиболее распространенных категорий колоколов.^[19] Помимо обслуживания торжественных представлений, эти музыкальные инструменты также будут использоваться для управления войсками на поле боя. Sheng Yung и тарелки также являются золотыми ударными инструментами.

Во времена династии Северная Вэй пропагандистская музыка использовалась в определенных политических случаях, таких как танцы гражданской и военной придворной музыки с выступлениями пропагандистской музыки, поэтому перкуссионные музыкальные инструменты северной династии Вэй также включали кожаные инструменты (инструменты из кожи, которые также эксклюзивные ударные инструменты для пропагандистской музыки). Среди них самым известным музыкальным инструментом на Центральных равнинах является Лей Кай, ортодоксальный музыкальный инструмент, появившийся со времен династии Чжоу и всегда существовавший в ритуальной и музыкальной системе. Четыре двухсторонних маленьких барабана нанизаны вместе. от середины деревянными палочками. Небольшие, с узловатыми кожаными веревками в качестве ушей по обеим сторонам барабана, покачайте его влево и вправо одной рукой, и кожаная веревка сама по себе ударит по поверхности барабана, чтобы издать звук. использовался во время жертвоприношений в династии Северная Вэй. Их использование обогатило типы музыкальных инструментов в дворце Северной Вэй.

Заключение

Исследование развития музыкальных инструментов в Северной династии Вэй в основном проводится с трех аспектов: духовые инструменты, щипковые инструменты и ударные инструменты, которые могут обеспечить более трехмерное понимание истории развития музыкальных инструментов в Северной Династия Вэй и истории развития древних китайских музыкальных инструментов. Согласно предыдущему анализу, этническая группа сяньбэй отдает предпочтение боевым искусствам, и поскольку многолетняя война не позволяет племени «заниматься пением и танцами», музыкальные инструменты этнической группы сяньбэй грубо ограничиваются барабанами, большими валторнами и некоторыми духовыми инструментами. Таким образом, только после

основания династии Северная Вэй, особенно после объединения севера императором Тайу, музыкальные инструменты имели стабильную среду развития. В сочетании с некоторыми ортодоксальными музыкальными инструментами Центральных равнин Гагаку, полученными из различных сил, и музыкальные инструменты различных этнических групп, в том числе большое количество западных регионов, собранных после общения с западными регионами. Музыкальные инструменты и музыканты являются основой для развития древних музыкальных инструментов в династии Северная Вэй. В «Вэй Шу Юэ Чжи» нет полной записи о музыкальных инструментах в суде, «упоминаются только музыкальные инструменты Цзиньши и система темперирования музыкальных инструментов», в то время как «Книга музыки», написанная Синь Дуфаном, известный чиновник династии Северная Вэй. Хотя она принадлежит к народным книгам, она не передавалась по сей день, но некоторые ее содержания цитируются в таких древних книгах, как «Лешу», «Суйшу», «Новый Таншу» и «Старый Таншу», написанный Чэнь Яном в династии Сун. Среди них относительно хорошо сохранилось содержание о форме и типе музыкальных инструментов династии Северная Вэй, которое в определенной мере дополняет исторический материал по изучению гала-музыкальных инструментов династии Северная Вэй. Развитие музыкальных инструментов в династии Северная Вэй началось с поиска во время войны. В начале основания страны северный регион не был объединен, и между странами часто вспыхивали войны. Как последний объединитель, Северная Династия Вэй сосредоточила население и общественное богатство в столице. Музыкальные дела народности хань на Центральных равнинах были приобретены династией Северная Вэй. Большое количество музыкантов, музыкальных инструментов и связанных с музыкой элементов, таких как элементы, связанные с музыкой, активно и пассивно собирались в столице. Династии Северная Вэй, которая дала разваливающейся традиционной ханьской музыке возможность возрождения.

Подводя итог, состав придворных музыкальных инструментов во времена династии Северная Вэй включает музыкальные инструменты хань на Центральных равнинах, этнические музыкальные инструменты ху в Северной Азии, музыкальные инструменты с Корейского полуострова и музыкальные инструменты из Западной Азии. Можно видеть, что в ходе обмена музыкальной культурой вдоль древнего Шелкового пути не только музыкальные инструменты из Южной Азии и Западной Азии были распространены на Центральные равнины Китая, но и музыкальные инструменты из различных регионов Азии были доставлены в Китай. Корейский полуостров содействовал обмену музыкальной культурой в Северо-Восточной Азии.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Песня] Чен Ян: «Ле Шу», том 117, «Ле Ту Лун», павильон Вэньюань, Сыку Цюаньшу.
2. [Песня] Оуян Сю: «Новая книга Тан», том 22, «Ли и Ле Чжи», Zhonghua Book Company, 1975, 479 с.
3. [Японский] Линь Цяньсан: «Исследование музыкальных инструментов в Восточной Азии», Народное музыкальное издательство, 1962, 357 с.
4. [Тан] Вэй Чжэн и другие: «Суй Шу», том 14, «История музыки», Zhonghua Book Company, 1973, 313 с.
5. [Позже Цзинь] Лю Вэй: «Старая книга Тан», том 29, «История музыки», Zhonghua Book Company, 1975, 1072 с.
6. Лу Цзинчжи: «Музыкальные исследования династии Северная Вэй», докторская диссертация Цзилиньского университета, 2016 г., 70 с.
7. [Северный Ци] Вэй Шоу: «Вэй Шу», том 109, «Лэ Чжи», книжная компания

- Чжунхуа, 1974, 2837 с.
8. [Японский] Линь Цяньсан: «Исследование музыкальных инструментов в Восточной Азии», Народное музыкальное издательство, 1962, 375 с.
 9. [Династия Северная Сун] Чен Ян: «Ле Шу», том 129, «Ле Ту Лунь», павильон Вэньюань, Сику Цюаньшу.
 10. [Позже Цзинь] Лю Вэй: «Старая книга Тан», том 29, «История музыки», Zhonghua Book Company, 1975, 1069 с.
 11. [Династия Западная Хань] Сыма Цянь: «Исторические записи», том 28, «Книга Фэн Чан», Книжная компания Чжунхуа, 1982, 1396 с.
 12. Словарь музыки и музыкантов New Grove [M], отредактированный Стэнли Сэди Макмиллан Publishers Limited, 1980.
 13. Лян Маочунь: «Курс истории китайской музыки», Центральное музыкальное издательство, 2005 г., 66 с.
 14. [Тан] Оуян Сюнь: «Ивэньлейдзю», том 44 «Музыкальный отдел», Шанхайское издательство древних книг, 1965, 787 с.
 15. Ван Цычу: «Археология китайской музыки», Fujian Education Press, 2003, 359 с.
 16. [Северный Ци] Вэй Шоу: «Вэй Шу», том 109, «Лэ Чжи», книжная компания Чжунхуа, 1974, 2839 с.
 17. [Северный Ци] Вэй Шоу: «Вэй Шу», том 18, «Биография Юаньфу», Zhonghua Book Company, 1974, 427 с.
 18. [Северный Ци] Вэй Шоу: «Вэй Шу», том 109, «Лэ Чжи», Zhonghua Book Company, 1974, 2840 с.
 19. [Династия Северная Сун] Ли Фан и другие: «Тайпин Юйлань», том 582 «Юэбу», книжная компания Чжунхуа, 1960, С. 2595-2600.

REFERENCES

1. [Song] Chen Yang: Le Shu Volume 117, Le Tu Long, Wenyuan Pavilion, Siku Quanshu.
2. [Song] Ouyang Xiu: New Book of Tang, Volume 22, Li and Le Zhi, Zhonghua Book Company, 1975, 479 p.
3. [Japanese] Lin Qiansan: "Study of Musical Instruments in East Asia", People's Music Publishing House, 1962, 357 p.
4. [Tang] Wei Zheng and others: "Sui Shu", Volume 14, "History of Music", Zhonghua Book Company, 1973, 313 p.
5. [Later Jin] Liu Wei: The Old Book of Tang, Volume 29, History of Music, Zhonghua Book Company, 1975, 1072 p.
6. Lu Jingzhi: "Music Research of the Northern Wei Dynasty," Jilin University PhD Thesis, 2016, 70 p.
7. [Northern Qi] Wei Shou: Wei Shu Volume 109, Le Zhi, Zhonghua Book Company, 1974, 2837 p.
8. [Japanese] Lin Qiansan: "Study of Musical Instruments in East Asia", People's Music Publishing House, 1962, 375 p.
9. [Northern Song Dynasty] Chen Yang: Le Shu Volume 129, Le Tu Lun, Wenyuan Pavilion, Siku Quanshu.
10. [Later Jin] Liu Wei: Old Book of Tang, Volume 29, Music History, Zhonghua Book Company, 1975, 1069 p.
11. [Western Han Dynasty] Sima Qian: "Historical Records", Volume 28, "Book of Feng Chang", Zhonghua Book Company, 1982, 1396 p.
12. New Grove Dictionary of Music and Musicians [M], edited by Stanley Sadie MacMillan Publishers Limited, 1980.

13. Liang Maochun: "Chinese Music History Course", Central Music Publishing House, 2005, 66 p.
14. [Tang] Ouyang Xun: "Iwenleiju", volume 44 "Music Department", Shanghai Ancient Books Press, 1965, 787 p.
15. Wang Zichu: "The Archeology of Chinese Music", Fujian Education Press, 2003, 359 p.
16. [Northern Qi] Wei Shou: "Wei Shu", Volume 109, "Le Zhi", Zhonghua Book Company, 1974, 2839 p.
17. [Northern Qi] Wei Shou: "Wei Shu", Volume 18, "Biography of Yuanfu", Zhonghua Book Company, 1974, 427 p.
18. [Northern Qi] Wei Shou: "Wei Shu", Volume 109, "Le Zhi", Zhonghua Book Company, 1974, 2840 p.
19. [Northern Song Dynasty] Li Fang and others: Taiping Yulan, Yuebu Volume 582, Zhonghua Book Company, 1960, Pp. 2595-2600.

Лю Иннань

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

Liu Yingnan

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

ПРЕТВОРЕНИЕ ЮНЬНАНЬСКИХ МОТИВОВ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ЧЖАН ЧАО И ЧЭНЬ ЮНА

Аннотация. Статья посвящена раскрытию специфики преломления основных стилистических черт традиционной музыки провинции Юньнань в фортепианных произведениях современных китайских композиторов Чжан Чао и Чэнь Юна. Определяются основные стилистические черты музыкальной культуры Юньнани, обозначаются жанровые разновидности фольклора. Посредством анализа фортепианных сюит «Пейзажи гор Ишань» Чэнь Юна и «Три народные песни-шаньяо юга провинции Юньнань» Чжан Чао выявляются особенности отображения юньнаньского музыкального стиля в фортепианном творчестве китайских композиторов XXI века.

Ключевые слова: музыкальная культура Юньнани, китайская фортепианная музыка, традиционное искусство Китая, Чжан Чао, Чэнь Юн.

IMPLEMENTATION OF YUNNAN MOTIFS IN PIANO WORKS CHINESE COMPOSERS ON THE EXAMPLE OF COMPOSITIONS ZHANG CHAO AND CHEN YONG

Annotation. The article is devoted to revealing the specifics of the refraction of the main stylistic features of the traditional music of Yunnan Province in the piano works of contemporary Chinese composers Zhang Chao and Chen Yong. The main stylistic features of the musical culture of Yunnan are determined, genre varieties of folklore are indicated. By analyzing the piano suites "Landscapes of the Yishan Mountains" by Chen Yong and "Three Folk Songs-Shanyao of the South of Yunnan Province" by Zhang Chao, the features of the display of the Yunnan musical style in the piano works of Chinese composers of the 21st century are revealed.

Keywords: musical culture of Yunnan, Chinese piano music, traditional art of China, Zhang Chao, Chen Yong.

Провинция Юньнань, расположенная в юго-западной части Китая, славится красотой и разнообразием ландшафта. Здесь речные долины перемежаются с бездонными провалами, холмы и высокие возвышенности сменяются плоскогорьями. В Юньнани особую популярность приобрела поговорка: «На каждой горе – другой народ, каждые десять миль – другое небо». Природное многообразие привело к формированию уникальных региональных форм культуры, в свою очередь оказавших непосредственное влияние на зарождение, развитие и передачу от поколения к поколению традиций музыкального искусства. Лучшие образцы юньнаньского фольклора по праву причисляются к жемчужинам сокровищницы культурного наследия Китая.

Будучи одной из самых многонациональных юго-западных провинций Китая, Юньнань насчитывает более двадцати шести этнических групп, проживающих на ее

территории. Жители региона широко известны как искусные певцы и непревзойденные танцоры, вся их жизнь пронизана музыкой – ни одно дело не обходится без песни, ни дня – без танца. Народная музыка, которая представляет особую форму китайского традиционного искусства, является важной частью культуры Юньнани и отличается большим разнообразием. Она представлена в виде вокальных, инструментальных и танцевальных жанров.

Среди песенных жанров наибольшее распространение получили эпические сказания, а также трудовые, лирические песни, веселые детские прибаутки пр. В Юньнани насчитывается около ста семидесяти видов местных этнических музыкальных инструментов, таких как флейта-бау, губной орган-хулушэн, флейта-сяомэнди, гонгманло. Богатство тембровых звучаний определяет чрезвычайное многообразие инструментальных жанров. Например, исполнение новогоднего танца «Лушэн» сопровождается оглушительным свистом большого количества (от нескольких десятков до сотни) больших и малых дудочек-лушэн. Одной из отличительных черт танцев и припевов, сопровождаемых танцевальными движениями, является главенство тембрального наполнения [1, с. 21–23]. Выделяются три основные категории инструментальных наигрышей, в зависимости от принципа звукоизвлечения:

- музыкальное сопровождение массового танца «тяоцзяо» (букв. «топать ногами»), в котором основными тембрами являются человеческий голос и аэрофоны;
- танцевальная музыка, исполняемая на струнных инструментах;
- «барабанная» танцевальная музыка, в которой основные инструменты – ударные.

Танцевальная музыка «тяоцзяо», как в «Танце пяти шэн» народности И, сопровождается игрой на дудочках-лушэн. Мелодия танца делится на две части и отличается богатством вариаций. Немалое количество танцев сопровождается пением, например, тибетский «Хоровод-гочжуан» города Чжундянь, «Датяогэ» народности пуми и «Варэрэ» народности наси.

Наиболее репрезентативными мелодиями являются «Напев цзоцзяо» и «Воробьиный выводок в западном флигеле на горной равнине» народности И.

Разнообразные танцы под звук барабанов (барабаны тяогу, дагу, мугу, сянциаюгу и т. д.), которые пользуются огромной популярностью среди жителей Юньнани, имеют ярко выраженные региональные особенности. В качестве примера можно привести «Праздник мунао» (примечание 1) народности цзинпо, когда вслед за жрецом, идущим танцевальным шагом, в зал вливается непрерывный поток людей. Воодушевленные звучанием большого барабана-дагу, мужчины шагают вперед с ножами в руках, женщины покачивают плечами и бедрами, и серебряные украшения на их телах издают приятный металлический звук, который перекликается с насыщенным и торжественным гулом большого барабана-дагу.

К основным особенностям региональной юньнаньской музыки можно отнести единство песни и танца. В современном искусстве автономность вокальной, инструментальной и танцевальной музыки определяется наличием самостоятельных средств выразительности. В юньнаньской культуре подобное единство мыслится в рамках традиционной культуры и в наши дни остается неразрывно связанным с народными обычаями и верованиями. На праздниках народов Юньнани, таких как «Октябрь – начало нового года» (примечание 2) народности хани, «Праздник третьего марта» (примечание 3) народности мяо, а также «Праздник факелов» и «Праздник воды», отмечаемых многими народностями, песня и танец неотделимы друг от друга и составляют единое целое. Ни один праздник народности И, в том числе встреча Нового года и свадебная церемония, не обходится без исполнения «дагэ», когда десятки и даже сотни людей образуют несколько кругов и танцуют плечом к плечу три дня и три ночи. В каждом кругу музыканты играют

на флейте и шэне, четырехструнной лютне-сысянь или хуцине, а танцующие следуют в такт музыке, подпевая зажигательной мелодии.

Мультикультурность, определяющая специфику разнообразия юньнаньской народной музыки, отвечает за передачу и сохранение духовного опыта и обычаев. Различия в характере музыки позволяют выявить главные черты менталитета малых народностей и выявить их духовно-нравственные и эстетические ориентиры, влияющие на формирование художественного стиля. В музыке отражаются лучшие черты национальной культуры, богатый внутренний мир нации. Так, в народном эпосе Юньнани, на протяжении многих столетий бережно передающемся из поколения в поколение, повествуется о сотворении мира и происхождении человеческого рода. В качестве репрезентативного образца можно привести песенный эпос «Миго» народности И, проникнутый духом древности.

Музыка малых народностей в Юньнани играет роль коммуникативного регулятора, является отражением господствующей социальной системы и этических принципов. Например, некоторые песни могут петь только избранные старейшины в определенных случаях. Так, на церемонии совершеннолетия мужчин народности дино старшие представители клана обязаны возглавлять пение народного эпоса. В то же время исполнение некоторых народных произведений должно соответствовать этикету и обычаям. Кроме того, музыка обладает свойством морального и этического воздействия. У всех жителей Юньнани существует уникальный свод правил этикета для демонстрации почтительного отношения к пожилым людям. Соответственно бесчисленное количество музыкальных произведений исполняются с целью выказывания уважения к старшему поколению и предкам. У народности хани есть особый праздник для пожилых людей: под зеленой сосной (примечание 4) организуется праздничное угощение для стариков всей деревни, на котором вместе поют старинные песни и следуют домашним заповедям [2, с. 52–53]. Обычай и традиции позволяют реализовать принцип «воспитания музыкой».

Особо следует выделить социальное значение музыкального обихода юньнаньской провинции. Песни и танцы являются средством общения в сфере личных взаимоотношений, становятся неким «знаком» для начала различного рода контактов. В частности, молодые люди народности наси используют пение под аккомпанемент струнных инструментов для привлечения внимания противоположного пола. Песни «Пою о любви» народности яо и «Площадка для гуляний» народности дай посвящены воспеванию счастья взаимной любви. Помимо любовной лирики, музыка используется для выражения чувств уважения и почтительности. Практически ни одно пиршество народности И не обходится без особой «Застольной песни», приглашающей гостей к столу отведать прекрасного вина.

Богатство и этническое разнообразие юньнаньской народной музыки тесно связано с региональными особенностями, которые повлияли на формирование межкультурного общения. У различных этносов существуют определенные отличия в исполнении одного и того же напева или танца. Отличия могут коснуться звукоряда, трактовки вокальной партии, размере аккомпанирующего инструмента, наборе стандартных танцевальных элементов. В качестве примера можно привести широко распространенный танец в сопровождении дудочки-лушэн.

В целом, юньнаньская народная музыка уходит корнями в далекое прошлое, она неразрывно связана с жизнью и бытом местных народностей, с их обычаями и верованиями [2, с. 86–87]. Для жителей Юньнани музыка – не просто развлечение или чистое искусство, это неотъемлемая часть существования, слитая воедино с верой, процесс нравственного развития, феномен сущностной взаимосвязи с традициями и обычаями.

В фортепианном творчестве китайских композиторов юньнаньский стиль представлен в виде творческих переложений лучших народных мелодий для фортепиано, передающих яркий этнический колорит [3, с. 232–233]. На раннем этапе развития фортепианного искусства наибольшее распространение получил жанр *аранжировки*, представляющий собой особый принцип обработки мотивов юньнаньских народных песен [см.: 4, 5]. В древности подобного рода сочинения носили название «сыи» (букв. «создание и осмысление мысленного образа»), в аранжировках прослеживается тесная связь с оригиналом, фантазия композитора ограничивается рамками, установленными мелодиями народного склада.

К фортепианным аранжировкам народных песен Юньнани относится ряд произведений, написанных в XX в.: «Ночь Праздника факелов» Ляо Шэнцзина (1953, также известна как «Описание нравов Юньнани»), «Китайские народные песни. Три пьесы для фортепиано» Дин Шаньдэ (1957; пьеса № 2 «Бегущий вниз ручей»), «Пять юньнаньских народных песен» Ван Цзяньчжона (1958; цикл состоит из пяти фортепианных произведений: «Девушка из Дали», «Разгадай загадку», «Вслед за братом», «Народная песня-шаньгэ» и «Драконьи фонари» [6]), «Прелюдия № 2 – Бегущая вода» (1956), «Пять юньнаньских народных песен» (1960, цикл состоит из пяти произведений: «Народная песня-шаньгэ», «Пастушья мелодия», «Разгадай загадку», «Волны Хунхэ», «Западный флигель на горной равнине»), сюита «Южные впечатления» (1992) Чжу Цзяньэра; «Звуки лютни-юэцинь на озере Дяньчи» и «Танец мяолиншэн» (1976) Чжао Сяошэна; «Семь китайских народных песен» Чу Ванхуа (1980, Песня № 7 «Разгадай загадку»), «Пять юньнаньских народных песен» Го Чжихуна (1984, цикл состоит из пяти фортепианных произведений: «Самая красивая», «Ночной лес», «Расцвела гардения», «Весенний танец», «Колыбельная»), «Разгадай загадку» Чэнь И (1989), «Пять юньнаньских народных песен» (1982, состоит из пяти фортепианных произведений: «Игра с фонарями», «Народная песня-шаньгэ», «Раз-два взяли! Трамбовка земли», «Серенада народности бай», «Выпас коней») и «Песни народности дай» Шэнь Чуаньсиня; «Лунный хорост аси» Си Вана и Шэнь Е, «Детские песенки — для молодых пианистов XXI века» Лю Дуннана (2002, песня № 8 «Разгадай загадку») и др.

Произведения, написанные китайскими композиторами в прошлом столетии в юньнаньском стиле, создавались путем обработки юньнаньских традиционных мелодий и народных песен. Оригинальный музыкальный материал предстает без сильных стилистических изменений, обработка незначительно видоизменяет некоторые черты первоисточника. Появление фортепианных пьес способствовало распространению регионального национального духа Юньнани, авторы внесли определенный вклад в развитие и популяризацию юньнаньской региональной культуры и музыки.

Свободное творческое осмысление традиционных форм искусства Юньнани лежит в основе группы сочинений, в которых народная музыка становится источником вдохновения для создания *самостоятельных произведений в этническом стиле с сохранением характерных особенностей мелодики*. По сравнению с аранжировками, данный способ обращения с оригиналом отличается большей свободой, фантазия композитора не ограничена никакими рамками, поэтому стилистика миниатюр является более гибкой, фактура и гармонии разнообразными и колоритными с точки зрения воплощения музыкальных идей. Создатели произведений подобного рода глубоко изучают структуру народной музыки, местные обычаи Юньнани.

Композитор Чэнь Юн родился в уезде Юаньмоу провинции Юньнань в 1955 г. В 1982 г. он закончил Юньнаньский институт искусств по специальности «композиция». После завершения обучения Чэнь Юн остался работать там же в должности преподавателя и в настоящее время занимает должность проректора. Музыкальное творчество Чэнь Юна

опирается на музыкальные традиции провинции Юньнань. Композитор является автором большого количества различных по форме и тематике произведений, в которых отражается самобытная юньнаньская культура. В список сочинений Чэнь Юна входит как вокальная, так и инструментальная музыка, а также музыка к балетам, саундтреки к телесериалам и т. д. Стилистически своеобразные и оригинальные фортепианные произведения композитора наполнены ярким юньнаньским колоритом и отличаются определенными специфическими характерными особенностями.

В 1987 году Чэнь Юн создал фортепианную сюиту «Пейзажи гор Ишань», которая состоит из пяти пьес, вобравших в себя музыкальные традиции и обычаи народности И района Луцюань провинции Юньнань. После многолетнего отбора и исследования музыкального фольклора народности И, композитор объединил оригинальный материал с западной техникой композиции, чтобы создать уникальную фортепианную сюиту в юньнаньском стиле. Сюита воссоздает картины повседневной жизни, оригинальный способ обработки музыкального материала позволил автору познакомить широкую аудиторию с образом жизни и музыкальной культурой одной из древнейших народностей.

Первая пьеса цикла – «Дуэт-дуйгэ на скале». Так как провинция Юньнань расположена на Юньнань-Гуйчжоуском нагорье, транспортное сообщение между отдельными поселениями затруднено, и местные жители обычно используют дуэты/антифоны-дуйгэ для общения. Композитор многократно повторяет тему в разных регистрах, создавая тем самым эффект пения в скалах, отражающегося эхом в горных долинах.

Вторая пьеса – «Лошадка с повозкой в горах Ишань». Конные повозки являются важным средством передвижения в горных районах. Веселая мелодия и пульсирующий ритм передают бег лошадки по горной тропе. На создание этой небольшой фортепианной миниатюры Чэнь Юна вдохновило воспоминание из детства.

Пьеса «Очаг» также основана на детских воспоминаниях композитора. Люди народности И верят, что огонь приносит тепло, свет отгоняет диких животных и несчастья, принося в семью благополучие и радость. В центре главной комнаты каждой семьи И есть место для костра, символизирующее процветание, преобладание и добрые пожелания. В произведении Чэнь Юна мы словно видим старика, сидящего у костра и рассказывающего окружившим его детям и внукам истории из жизни прежних поколений, поучительные и дающие волю безграничным фантазиям. Первый такт начинается с четырех арпеджио, основная тема (до 14 такта), возникающая из начального аккорда, постепенно приходит к кульминации, как будто пламя в костре разгорается все жарче и жарче, а рассказ доходит до самого захватывающего момента. В эпизоде композитор использует гамму в подвижном темпе *rubato*, в верхнем голосе вновь появляется тема, как окончание поучительной истории, оставляющей незабываемые впечатления.

Следующая пьеса носит заголовок «Костер», она исполняется в темпе *Andante*. Композитор выбрал трехдольный метр, отдаленно напоминающий вальс, чтобы создать лирическую атмосферу, как песнь о любви. После обмена историями, юноши и девушки ночью сидят у костра и раскрывают душу, рассказывая о своих чувствах.

Основой для последней пьесы «Тяоцзяо» послужила одноименная песня и танец народности И. В ней композитор сохраняет без изменений ритм оригинального танца. Темп *Allegro*, размер 2/4 и регулярное повторение восьмых нот во вступлении (1–2 такты) задают «прыгающий» энергичный характер, остигатный ритм словно переносит слушателей на танцевальную площадку.

Один из самых популярных современных композиторов Китая Чжан Чао родился в провинции Юньнань в 1964 году. Основа творческого метода композитора заключается в сочетании национального и индивидуального. Чжан Чао активно пробовал себя в

различных музыкальных жанрах, создал большое количество произведений в различных формах, включая симфонию, камерно-инструментальные жанры, фортепианные сочинения, а также мюзиклы, музыку для кино и телевидения.

В 1992 году Чжан Чао завершил фортепианную сюиту «Три народные песни-шаньяо юга провинции Юньнань», состоящую из трех частей, последовательно раскрывающих эстетические искания автора. Три пьесы цикла отражают переход от макрокосмоса к микрокосмосу, от простого к сложному. Миниатюры расположены в следующем порядке: «Дитя гор» (человек) – «Горная луна» (пейзаж) – «Горные огни» (чувство). Структура сюиты отражает стремление Чжан Чао через описание людей и пейзажей выразить ностальгию по родным краям. Так, первая часть, «Дитя гор» навеяна воспоминаниями о незатейливых песенках, которые композитор слушал в детстве. «Горная луна» воспроизводит песни молодых людей, звучащие в горах времен его юности, а «Горные огни» – это шумное веселье у костра в честь «Праздника факелов». Композиция сюиты не только логически выверена с точки зрения развития во времени, но в полной мере передает глубокую тоску и привязанность автора к родному дому.

В пьесе № 1 «Дитя гор» мелизмы первых двух тактов вступления имитируют особую технику игры на трехструнном щипковом инструменте саньсяне – «саосьянь». Мерное чередование в смене фактуры верхнего и нижнего регистров образуют эффект эха, когда мальчики в горном лесу зовут поиграть своих друзей с соседней горы. Во второй пьесе, «Горная луна», автор применяет большое количество синкоп. Пунктирный ритм и секстоли имитируют приемы игры на саньсяне и юэцине. Нежная мелодия живописует лунную ночь в горах, с тихим журчанием бегущей воды, вселяя в сердца слушателей тоску по прекрасным южным пейзажам. В пьесе «Горные огни» композитор использует квинты, трезвучия и септаккорды для передачи тембра звучного бронзового барабана-тунгу.

Провинция Юньнань – один из основных районов проживания малых народностей в Китае. Она славится не только завораживающе красивыми пейзажами, но и уникальной национальной культурой. Неповторимые природные и местные обычаи привлекли внимание композиторов, подтолкнули на проведение исследований и пробудили творческое воображение [7]. В результате появилась серия превосходных фортепианных произведений в стиле юньнаньской народной музыки, которые сыграли важную роль в развитии китайской фортепианной музыки и популяризации народной культуры Юньнани.

Примечания

Праздник «Мунао» – также известный как «цзунгэ» (букв. «все танцуют»), проходит раз в год (обычно в первый месяц лунного календаря) и длится два–три дня.

«Октябрь – начало нового года» – самый длинный и богатый по содержанию праздник народа хани, подобный «Празднику весны» у ханьцев.

«Праздник 3 марта» является традиционным праздником народности мяо. На праздник собираются занятые на полевых работах сельские жители, замужние женщины, юноши и девушки из десятков окрестных деревень, поэтому «Праздник 3 марта» это не только праздник для жителей села, посвященный предкам и воссоединению с родными и близкими, но и прекрасный день для молодых людей в деревне, чтобы найти себе пару.

Зеленая сосна – в традиционной китайской культуре считается, что сосна – это дерево-долгожитель с вечнозеленой хвоей, поэтому сосна выступает символом долголетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Си Цян Распространение и наследие национальной инструментальной музыки // Китайская музыка. – 1993. – № 2. – С. 21–23.

2. Лу Энсун Размышления о национальных и региональных стилях китайских фортепианных произведений // Художественное образование. – 2011. – № 9. – С. 86–87.
3. Лян Хайдун Национальный стиль фортепианной музыки из китайских фортепианных произведений // Художественное образование. – 2004. – № 6. – С. 52–53.
4. Шитикова Р. Г., Ли Юнь Жанр фортепианной аранжировки в творчестве Ван Цзяньчжона // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. Сборник научных трудов. – СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017. – Вып. 8. – Ч. 2. – С. 248–257.
5. Шитикова Р. Г., Ли Юнь Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7. – № 2А. – С. 38–55.
6. Вей Янгер Об аранжировках для фортепиано Вана Цзяньчжона // Китайское музыковедение. – 1999. – № 2. – С. 63–72.
7. Мин Шэнлинь Развитие национализированного творчества китайской фортепианной музыки // Писатель. – 2008. – № 8. – С. 232–233.

REFERENCES

1. Si Cyan Rasprostranenie i nasledie nacional'noj instrumental'noj muzyki // Kitajskaya muzyka. – 1993. – № 2. – Pp. 21–23.
2. Lu Ensyun Razmyshleniya o nacional'nyh i regional'nyh stilyah kitajskih fortepiannyh proizvedenij // Hudozhestvennoe obrazovanie. – 2011. – № 9. – Pp. 86–87.
3. Lyan Hajdun Nacional'nyj stil' fortepiannoju muzyki iz kitajskih fortepiannyh proizvedenij // Hudozhestvennoe obrazovanie. – 2004. – № 6. – Pp. 52–53.
4. Shitikova R. G., Li Yun' ZHanr fortepiannoju aranzhirovki v tvorchestve Van Czyan'chzhona // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: dialog vremen. Sbornik nauchnyh trudov. – SPb.: SKIFIYA-PRINT, 2017. – Vyp. 8. – CH. 2. – Pp. 248–257.
5. Shitikova R. G., Li Yun' Muzykal'naya aranzhirovka: k sodержaniyu ponyatiya // Kul'tura i civilizaciya. – 2017. – Т. 7. – № 2А. – Pp. 38–55.
6. Vej YAnger Ob aranzhirovkah dlya fortepiano Vana Czyan'chzhona // Kitaj-skoe muzykovedenie. – 1999. – № 2. – Pp. 63–72.
7. Min Shenlin' Razvitie nacionalizirovannogo tvorchestva kitajskoj fortepiannoju muzyki // Pisatel'. – 2008. – № 8. – Pp. 232–233.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Гребенников Олег Владимирович

доцент кафедры технологии и предпринимательства,
соискатель кафедры педагогики и психологии
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»
e-mail: vmgrebennikova@mail.ru

Синицын Юрий Николаевич

доктор педагогических наук,
профессор кафедры технологии и предпринимательства
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»
e-mail: sinicyn_yuriy333@mail.ru

Grebennikov Oleg V.

Associate Professor of the Department of Technology and Entrepreneurship,
Competitor of the Department of Pedagogy and Psychology
Kuban State University

Sinitsyn Yury N.

doctor of pedagogical sciences,
Professor of the Department of Technology and Entrepreneurship
Kuban State University

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ СОЦИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ СТАРШЕКЛАССНИКОВ В КЛУБНОМ ОБЪЕДИНЕНИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО БИЗНЕС-ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье педагогическое сопровождение процесса социального развития старшеклассников авторами определяется как комплекс мер, основанных на применении специализированных технологий педагогического характера, направленных на активное включение старших подростков в социальные процессы, укрепление и развитие их социальных навыков, умений, компетенций, а также на предотвращение социальной дезадаптации и негативных явлений в их жизни. Констатируется, что клубные разновозрастные объединения юных предпринимателей (школьников 8-11 классов) на базе университетов играют важную роль в педагогическом сопровождении личностного и профессионального роста старшеклассников, создают вдохновляющую и поддерживающую среду, которая способствует социальному развитию, профессионально-личностному самоопределению обучающихся. В статье приведены характеристики сущности и особенностей очень сложного, многофакторного и многогранного процесса социального развития старших подростков, рассмотрены теоретико-методические основы педагогического сопровождения социального развития старших подростков в условиях разновозрастного клуба «Школа юных предпринимателей», который функционировал на базе Кубанского государственного университета под руководством авторов статьи. В завершении статьи утверждается, что педагогическое сопровождение социального развития старших подростков в условиях системы дополнительного образования предпринимательского профиля требует использования руководителем разновозрастного клубного объединения «Школа юных предпринимателей» разнообразных методов,

вариативных технологий, подходов, которые помогают обеспечить эффективную поддержку и помощь в личностно-социальном росте, профессиональном самоопределении обучающихся.

Ключевые слова: дополнительное образование детей, предпринимательское образование старшеклассников, социальное развитие школьника, педагогическое сопровождение.

SOME ASPECTS OF PEDAGOGICAL SUPPORT FOR THE SOCIAL DEVELOPMENT OF HIGH SCHOOL STUDENTS IN A CLUB ASSOCIATION ADDITIONAL BUSINESS EDUCATION

Annotation. In the article, pedagogical support for the process of social development of high school students is defined by the authors as a set of measures based on the use of specialized technologies of a pedagogical nature, aimed at actively involving older adolescents in social processes, strengthening and developing their social skills, abilities, competencies, as well as preventing social maladaptation and negative events in their lives. It is stated that club associations of young entrepreneurs of different ages (schoolchildren of grades 8-11) on the basis of universities play an important role in the pedagogical support of the personal and professional growth of high school students, create an inspiring and supportive environment that promotes social development, professional and personal self-determination of students. The article presents the characteristics of the essence and features of a very complex, multifactorial and multifaceted process of social development of older adolescents, considers the theoretical and methodological foundations of pedagogical support for the social development of older adolescents in the conditions of the school of young entrepreneurs of different ages, which functioned on the basis of the Kuban State University under the guidance of the authors articles. At the end of the article, it is argued that the pedagogical support of the social development of older adolescents in the context of a system of additional education of an entrepreneurial profile requires the use by the head of the school of young entrepreneurs club association of different ages of various methods, variable technologies, and approaches that help to provide effective support and assistance in personal and social growth. professional self-determination of students.

Keywords: additional education of children, entrepreneurial education of high school students, social development of a student, pedagogical support.

Введение

На каждом новом историческом ветке развития российского общества с особой актуальностью обозначается необходимость решения проблемы модернизации методического базиса педагогического сопровождения процессов социального развития и социального воспитания подростков с учетом изменившихся общественно-политических, социокультурных, информационно-коммуникативных условий. Вот и сегодня в сложившихся новых условиях жизнедеятельности российского общества появилась потребность модернизировать педагогические методы, технологии оптимизации социального воспитания и развития несовершеннолетних. По нашему мнению, большим педагогическим потенциалом в данной сфере обладает система дополнительного образования детей предпринимательского профиля.

Предпринимательское образование в российской школе продолжает развиваться и адаптироваться к современным требованиям, чтобы подготовить выпускников школ к будущим социально-экономическим вызовам и возможностям, к изменениям на российском рынке труда [3; 8; 9]. Однако недостаточно научных исследований, которые обобщили и систематизировали бы на теоретическом (частно-методологическом) уровне

возможности дополнительного образования предпринимательского профиля в сфере педагогического сопровождения социального развития старшеклассников. В данной статье сначала кратко рассмотрим содержательное наполнение категории «социальное развитие старшего подростка», а затем перейдем к характеристике содержательно-методического базиса процесса педагогического сопровождения социального развития старшеклассников в клубном объединении дополнительного бизнес-образования на базе университета в рамках реализации программ преемственности работы в системе «школа – университет» (заметим, что в статье понятия «дополнительное предпринимательское образование старшеклассников» и «дополнительное бизнес-образование старшеклассников» считаются синонимичными для филологического разнообразия стилистики текста; они считаются различными лишь по языковому (русскоязычному и англоязычному) происхождению).

Основная часть

Социальное развитие старших подростков определим как процесс, через который школьники приобретают и развивают навыки, умения, индивидуализированные системы знания, субъектный опыт, необходимые для успешной адаптации и взаимодействия в обществе. Социальное развитие охватывает несколько важных аспектов личностного роста несовершеннолетнего, включая развитие социальных навыков, социальных компетенций, эмоционального интеллекта, социально значимых качеств личности (ответственности, самостоятельности в решении определённых жизненных проблем, самодисциплины, и др.), навыков установления позитивных и продуктивных взаимоотношений с окружающими, а также осознание старшим подростком своих актуальных и потенциальных социальных ролей в обществе, осмысление жизненных и профессиональных перспектив [2; 7; 12].

Одним из ключевых аспектов социального развития старших подростков является развитие социальных навыков (в частности, коммуникативных, организационных, перцептивных, ассертивных, познавательных, социально-информационных и др.). Освоение данных навыков помогает старшеклассникам лучше понимать своих сверстников и общаться с ними на эмоциональном уровне. Кроме того, сформированные социальные навыки помогают им адаптироваться к изменяющемуся обществу и успешно взаимодействовать с разными людьми [15; 16; 17].

Важным аспектом социального развития подростков является совершенствование эмоционального интеллекта, проявляющегося в социальных реалиях жизнедеятельности в умении распознавать и управлять своими эмоциями, а также понимать и реагировать на эмоции других людей. Все это помогает страшим подросткам развить эмоциональную компетентность и лучше управлять своим поведением в разнообразных социальных ситуациях.

Важный аспект социального развития подростков состоит в активизации личностного роста несовершеннолетних, которые начинают задаваться вопросами о своей идентификации, целях и ценностях. Они ищут свое место в обществе и определяют, какими они хотят быть в будущем. Установление личностных ценностей помогает им принимать взвешенные решения и формировать свою собственную позицию в разных ситуациях.

Социальное развитие старших подростков сопряжено с процессом формирования ими своей социальной сети, выработки своих принципов взаимоотношений с разными людьми, включая сверстников, учителей, родителей и других взрослых.

Считаем целесообразным остановиться на взаимосвязи социального воспитания и социального развития старших подростков, короткая, по нашему мнению, очень тесная. Так, социальное воспитание направлено на формирование у подростков определенных

ценностей и норм, которые они будут осознанно принимать и придерживаться в своей жизни. Это может быть связано с усвоением этических принципов, норм социального взаимодействия, уважения к другим и т.д. Формирование ценностей и норм является важной основой для социального развития подростков. Также социальное воспитание способствует развитию социальных навыков у подростков (в частности, навыков коммуникации, сотрудничества, установления отношений и решения конфликтов, и др.), что позволяет обучающимся успешно взаимодействовать с другими людьми, адаптироваться к новым ситуациям и развиваться социально. В процессе социального воспитания старшие подростки активно идентифицируются с определенными социальными группами, сообществами или культурами (субкультурами). Это помогает им формировать свою социальную идентичность и понимать свое место в обществе. Социальное развитие, как некий результат этого аспекта социального воспитания, влияет на формирование социальной идентичности подростков. В ходе социального воспитания старшие подростки становятся участниками жизнедеятельности различных социальных групп (ученических коллективов, детско-юношеских творческих, спортивных, общественных, волонтерских и других объединений). Такое участие способствует развитию социальных навыков, формированию ответственности, лидерства, проактивности, инициативы в сфере общественной жизни. Это воздействует на социальное развитие подростков, расширяет их кругозор, раскрывает возможности, способности.

Немного остановимся на обратном влиянии социального развития на социальное воспитание. Так, основанные (интериоризированные) старшим подростком в ходе социального развития социально индифферентные (в худшем случае асоциальные) взгляды, ценности, нормы, опыт, могут влиять на процессы социального воспитания (в таком случае это требует адаптации педагогических подходов и методов к социальному развитию и воспитанию подростков).

В целом, социальное воспитание и социальное развитие подростков взаимосвязаны, и взаимно влияют друг на друга. Социальное воспитание формирует основы для социального развития, в то время как социальное развитие определяет потребности и задачи в сфере социального воспитания. Обе сферы важны для полноценного и гармоничного развития старших подростков.

Разновозрастные клубы юных предпринимателей на базе университетов могут успешно, педагогически целесообразно способствовать социальному развитию старших подростков. Так, например, в таком клубном объединении обучающиеся вступают в различные формы взаимодействия с представителями разных возрастных групп, что помогает им развивать социальные навыки, учиться взаимодействовать со сверстниками и людьми старшего (и младшего) возраста, умения общаться и сотрудничать с разными людьми, а также способствует улучшению способности к адаптации в различных социальных средах. Разновозрастное окружение позволяет младшим подросткам наблюдать за старшими, взаимодействовать с ними и учиться у них (иногда и превосходить старших в чем-либо). В разновозрастном клубе дополнительного бизнес-образования старшие подростки могут занять роли лидеров или помощников, учатся принимать решения, организовывать группу, руководить проектами и создавать планы действий. В разновозрастном клубе «Школа юных предпринимателей» старшеклассники могут участвовать в бизнес-тренингах, встречах с реальными предпринимателями, студентами разных направлений подготовки университета, выпускниками клуба, изучать и анализировать вариативные стратегии бизнеса, принципы маркетинга, повышать свою финансовую грамотность, экономическую и правовую культуры и др. Все это в плане социального развития помогает старшеклассникам совершенствовать практические

навыки в сфере проектной предпринимательской деятельности, в получении профессионально-ориентированных знаний и умений, помогает развить навыки самостоятельного и коллегиального решения возникающих проблем, научиться анализировать причинно-следственные связи возникновения развития различного рода ситуаций (в том числе, и конфликтных), формировать основы прогнозного видения развития событий в зависимости от принятых решений, действий, поведенческих реакций [1; 13; 14].

В разновозрастном клубе старшие подростки могут выступать в роли наставников для младших, делится своим опытом и знаниями, помогать новичкам осваивать предпринимательскую сферу, что способствует развития социально важных навыков взаимопомощи, чувства ответственности и благодарности (что, по нашим наблюдениям, практически утрачено подрастающим поколением).

Участие в разновозрастном клубе юных предпринимателей помогает старшим подросткам развивать уверенность в своих силах и способностях (например, в ситуациях защиты, аргументации, отстаивании своих идей, в ходе демонстрации своих проектов, в процессе участия в бизнес-конкурсах, как в команде, так и индивидуально). Такие активности способствуют развитию самоуважения и способности к самостоятельному принятию решений [5; 6; 10].

Все эти аспекты оказывают положительное влияние на социальное развитие старших подростков и помогают им стать в будущем (при их желании, трудолюбии и др.) успешными предпринимателями и активными участниками жизнедеятельности современного российского общества.

Педагогическое сопровождение социального развития старших подростков в условиях системы дополнительного образования предпринимательского профиля требует использования руководителем разновозрастного клубного объединения «Школа юных предпринимателей» разнообразных методов, вариативных технологий, подходов, которые помогают обеспечить эффективную поддержку и помощь в личностно-социальном росте, профессиональном самоопределении обучающихся. Так, например, в ходе педагогического сопровождения социального развития обучающихся руководители клубных объединений на базе университета (с привлечением магистрантов, аспирантов, докторантов) имеет прекрасную возможность качественно осуществлять индивидуальное консультирование, микрогрупповое консультирование (для ребят с одинаковыми запросами), наставничество, проводить индивидуальные беседы с целью поддержка подростков в разрешении персональных проблем, решения задач развития социальных навыков, профилактики и разрешения конфликтных ситуаций. Все это позволяет адаптировать педагогические стратегии и подходы к уникальным потребностям конкретного участника клубного объединения, разработать рекомендации по оптимизации его социального воспитания и развития для членов его семьи, школьных учителей [11; 18; 19].

Командная (групповая) работа на занятиях в клубном объединении является эффективным методом для социального развития старших подростков. Она позволяет им взаимодействовать с другими сверстниками, способствует развитию социальных норм, умений сотрудничать и строить отношения с другими людьми, учиться сотрудничать, развивать навыки общения и участвовать в коллективных бизнес-проектах.

В процессе реализации содержательно-методического базиса педагогического сопровождения социального развития участников клубного объединения возможно использовать ролевые игры, тренинги, упражнения, дискуссии, направленные на развитие эмпатии и социального восприятия, умений понимать и воспринимать других людей, на

осознанность. Это способствует формированию социально ответственного поведения и улучшению взаимодействия с другими людьми.

Очень полезны для социального развития клубного объединения «Школа юных предпринимателей» выездные занятия, специализированные учебно-познавательные экскурсии. Трудно переоценить роль проектных технологий (или метода проектов) в сфере развития социальных и предпринимательских навыков, компетенций, оригинальных бизнес-инициатив старшеклассников.

Комбинирование вариативных методов педагогического сопровождения социального развития старшеклассников в системе дополнительного предпринимательского образования позволяет эффективно поддерживать процессы социального воспитания и личностного роста обучающихся, учитывая их индивидуальные особенности, образовательные, познавательные, профориентационные потребности и запросы. Важно оценивать эффективность применяемых методов, технологий, адаптировать их к конкретным контекстам и ситуациям, чтобы максимально поддержать социальное развитие старших подростков.

Заключение

Сегодня отечественная система дополнительного образования детей должна оперативно отреагировать на новые цели социально-экономического развития страны, на вызовы постиндустриального общества, ведь для социально-экономического развития РФ необходимы молодые граждане, способные и готовые осуществлять такую профессиональную деятельность, которая будет способствовать экономически здоровому будущему нашей страны и улучшению качества жизни населения.

Педагогическое сопровождение процесса социального развития старшеклассников представляет собой комплекс мер, основанных на применении специализированных технологий педагогического характера, направленных на активное включение старших подростков в социальные процессы, укрепление и развитие их социальных навыков, умений, компетенций, а также на предотвращение социальной дезадаптации и негативных явлений в их жизни.

Дополнительное предпринимательское образование предоставляет старшеклассникам множество возможностей для личностного роста, саморазвития, профессионального самоопределения и самореализации. Руководитель разновозрастного клубного детско-юношеского объединения в системе дополнительного образования предпринимательского профиля должен уметь создавать комфортные условия для социального развития каждого школьника, а также для командной работы, сотрудничества, сотворчества и обратной связи в системе «педагог – старшеклассник – группа старшеклассников». В старшем подростковом возрасте многие существенные изменения в личности несовершеннолетнего происходят как на физическом, так и на психологическом уровнях, что педагогу дополнительного образования предпринимательского профиля необходимо обязательно учитывать, проектируя и реализуя содержательно-методический базис педагогического сопровождения социального развития обучающихся.

Клубные разновозрастные объединения юных предпринимателей играют важную роль в педагогическом сопровождении личностного и профессионального роста старшеклассников, создают вдохновляющую и поддерживающую среду, которая способствует социальному развитию, профессионально-личностному самоопределению школьников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автимонова Н.В., Никитина Н.И., Гребенникова В.М. Педагогическая антропология. М.: Перспектива, 2021. 194 с.

2. Городецкая Н.И. Формирование готовности старшеклассников к предпринимательской деятельности: Автореф. дис. канд. пед. наук. М., 2008. 16 с.
3. Гребенников О.В., Гребенникова В.М., Никитина Н.И. Управление педагогическими системами. Краснодар, 2014. 283 с.
4. Дополнительные общеобразовательные программы по развитию предпринимательских навыков обучающихся: методические рекомендации / сост.: Л.С. Львова; ФГБУК «ВЦХТ». М. Смарт Ивент, 2021. 202 с.
5. Егоршина О.В. Воспитание готовности старшеклассников к самостоятельной предпринимательской деятельности: Дис. канд. пед. наук. М., 2004. 149 с.
6. Казанская В. Подросток: социальная адаптация. Книга для психологов, педагогов и родителей. СПб, Питер, 2011. 288 с.
7. Колачева Н.В., Быкова Н.Н. Особенности формирования предпринимательской компетенции у обучающихся // Вестник НГИЭИ. – 2016. № 1(44). С.29-35.
8. Максимов В.П. Подготовка школьников к предпринимательской деятельности // Педагогика, №8, 2007. 63 с.
9. Малинин В.А. Теория и практика формирования предпринимательских способностей обучающихся в условиях интеграции школы и вуза: дисс. ... д. п. н.: 13.00.08. М., 2020. 253 с.
10. Мисюрина Г.А. Проектирование социального развития подростков в процессе образовательной деятельности: автореф. дисс. к. п. н. М., 2009. 22 с.
11. Мугаллимова Н.Н., Симзяева Е.Н., Шашкин Н.Г. Социальное развитие старшеклассника как психолого-педагогическая проблема // Проблемы современного педагогического образования. 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnoe-razvitie-starsheklassnika-kak-psihologo-pedagogicheskaya-problema> (дата обращения: 30.06.2023).
12. Парамонов А.И. Организационно-педагогические основы предпринимательской подготовки учащихся (в системе дополнительного образования детей): Автореф. дис. ... канд. пед. н. М. 2000. 17 с.
13. Пуденко Т.И. Деятельностный подход к обучению старшеклассников основам предпринимательства: Автореф. на соиск. уч. степ. канд. пед. наук. М, 2008. 17 с.
14. Социальная компетентность: режиссура совместных действий/ Под ред. А.Г. Асмолова, Г.У. Солдатовой. М.: «Гратис», 2006. 240 с.
15. Фернхем А., Хейвен П. Личность и социальное поведение. СПб.: Питер, 2001. 368 с.
16. Цветкова И.В. Школа социального успеха: развитие воспитания в системе дополнительного образования. М.: ГосНИИ семьи и воспитания, 2002. 84с.
17. Чистякова С.Н. Педагогическое сопровождение самоопределения школьников. М.: Издательство: ИЦ Академия, 2007. 89 с.
18. Шакурова М.В. Педагогическое сопровождение становления и развития социокультурной идентичности школьников: автореф. дис. . д-ра пед. наук. М., 2007. 44 с.

REFERENCES

1. Avtionova N.V., Nikitina N.I., Grebennikova V.M. Pedagogicheskaja antropologija. M.: Perspektiva, 2021. 194 p.
2. Gorodeckaja N.I. Formirovanie gotovnosti starsheklassnikov k predprinimatel'skoj dejatel'nosti: Avtoref. dis. kand. ped. nauk. M., 2008. 16 p.
3. Grebennikov O.V., Grebennikova V.M., Nikitina N.I. Upravlenie pedagogicheskimi sistemami. Krasnodar, 2014. 283 p.

4. Dopolnitel'nye obshheobrazovatel'nye programmy po razvitiyu predprinimatel'skih navykov obuchajushhihsja: metodicheskie rekomendacii / sost.: L.S. L'vova; FGBUK «VCHT». M. Smart Ivent, 2021. 202 p.
5. Egorshina O.V. Vospitanie gotovnosti starsheklassnikov k samostojatel'noj predprinimatel'skoj dejatel'nosti: Dis. kand. ped. nauk. M., 2004. 149 p.
6. Kazanskaja V. Podrostok: social'naja adaptacija. Kniga dlja psihologov, pedagogov i roditel'ej. SPb, Piter, 2011. 288 p.
7. Kolacheva N.V., Bykova N.N. Osobennosti formirovanija predprinimatel'skoj kompetencii u obuchajushhihsja // Vestnik NGIJeI. – 2016. № 1(44). Pp.29-35.
8. Maksimov V.P. Podgotovka shkol'nikov k predprinimatel'skoj dejatel'nosti // Pedagogika, №8, 2007. 63 p.
9. Malinin V.A. Teorija i praktika formirovanija predprinimatel'skih sposobnostej obuchajushhihsja v uslovijah integracii shkoly i vuza: diss. ... d. p. n.: 13.00.08. M., 2020. 253 p.
10. Misjurina G.A. Proektirovanie social'nogo razvitija podrostkov v processe obrazovatel'noj dejatel'nosti: avtoref. diss. k. p. n. M., 2009. 22 p.
11. Mugallimova N.N., Simzjaeva E.N., Shashkin N.G. Social'noe razvitie starsheklassnika kak psihologo-pedagogicheskaja problema // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovanija. 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnoe-razvitie-starsheklassnika-kak-psihologo-pedagogicheskaja-problema> (data obrashhenija: 30.06.2023).
12. Paramonov A.I. Organizacionno-pedagogicheskie osnovy predprinimatel'skoj podgotovki uchashhihsja (v sisteme dopolnitel'nogo obrazovanija detej): Avtoref. dis. ... kand. ped. n. M. 2000. 17 p.
13. Pudenko T.I. Dejatel'nostnyj podhod k obucheniju starsheklassnikov osnovam predprinimatel'stva: Avtoref. na soisk. uch. step. kand. ped. nauk. M, 2008. 17 p.
14. Social'naja kompetentnost': rezhissura sovmestnyh dejstvij/ Pod red. A.G. Asmolova, G.U. Soldatovoj. M.: «Gratis», 2006. 240 p.
15. Fernhem A., Hejven P. Lichnost' i social'noe povedenie. SPb.: Piter, 2001. 368 p.
16. Cvetkova I.V. Shkola social'nogo uspeha: razvitie vospitanija v sisteme dopolnitel'nogo obrazovanija. M.: GosNII sem'i i vospitanija, 2002. 84p.
17. Chistjakova S.N. Pedagogicheskoe soprovozhdenie samoopredelenija shkol'nikov. M.: Izdatel'stvo: IC Akademija, 2007. 89 p.
18. Shakurova M.V. Pedagogicheskoe soprovozhdenie stanovlenija i razvitija sociokul'turnoj identichnosti shkol'nikov: avtoref. dis. . d-ra ped. nauk. M., 2007. 44 p.

Хань Сяо

аспирант

ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет

им. М. Акмуллы»

e-mail: 894754257@qq.com

Han Xiao

graduate student

Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmully

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ. «ДВЕНАДЦАТЬ ПЬЕС», ОР. 72: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Аннотация. Объектом внимания в данной статье являются «Двенадцать пьес, ор. 72 П.И. Чайковского. Этот цикл целиком редко исполняется пианистами, репертуарными являются лишь некоторые пьесы. Между тем сочинение представляет интерес, как с точки зрения художественной ценности, так и в плане исполнительских задач, которые ставятся перед пианистом. В статье предложен подробный исполнительский анализ всех восемнадцати пьес, даны методические рекомендации. Результаты исследования могут иметь практическую ценность: использоваться в исполнительской и педагогической практике. Подобный ракурс рассмотрения может усилить интерес со стороны исполнителей к этому сочинению. Этим обусловлена актуальность данной работы.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, «Восемнадцать пьес», ор. 72, фортепианный цикл, исполнительские особенности.

P. I. TCHAIKOVSKY. "TWELVE PIECES", OP. 72: PERFORMANCE FEATURES

Annotation. The object of attention in this article is "Twelve Pieces, op. 72 P.I. Tchaikovsky. This cycle is rarely performed in its entirety by pianists; only a few pieces are repertoire. Meanwhile, the composition is of interest, both in terms of artistic value, and in terms of performing tasks that are set before the pianist. The article offers a detailed performance analysis of all eighteen plays, and provides methodological recommendations. The results of the study can be of practical value: they can be used in performing and pedagogical practice. Such an angle of consideration may increase the interest of the performers in this composition. This is the reason for the relevance of this work.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, "Eighteen Pieces", op. 72, piano cycle, performance features.

«Восемнадцать пьес» ор. 72 – фортепианный опус П. И. Чайковского, созданный в поздний период его творчества. К. Н. Зенкин, говоря о данном опусе, отмечает: «Ор. 72 – дивертисмент “третьего акта” эпохи романтизма, где в качестве персонажей выступают не герои сказок, ... а композиторские стили XIX века» [1, с. 336]. Также исследователь подчеркивает, что это «самый что ни на есть цикл миниатюр» [там же]. То есть, единое сочинение, где все пьесы взаимосвязаны в отношении драматургии, образного содержания и с точки зрения психологического аспекта.

Каждая пьеса из данного опуса имеет программное название: «Нежные упрёки», «Элегическая песнь», «Размышление» и др. В пьесах «В манере Шумана», «В манере Шопена» П.И. Чайковский обращается к композиторам, творчество которых он невероятно

ценил; в пьесах «Сельский отзвук», «Приглашение к трепаку», «Характерный танец» композитор запечатлел красоту и самобытность народной музыки; пьеса «Размышление» это миниатюрная симфоническая поэма. Каждая пьеса имеет не только название, но и посвящение. Нельзя не согласиться с Л. Наумовым в том, что так называемая «непианистичность» у Чайковского не только глубоко характеристична, но и «приятна, потому что выделяет его среди других композиторов» [2, с. 196].

Корейский исследователь Пак Ги Хван отмечает, что пьесы данного цикла можно условно поделить на три группы. К первой группе он относит лирико-драматические пьесы: «Колыбельную», «Нежные упреки», «Характерный танец», «Раздумье», «Мазурку». Вторая группа – пьесы, которые можно назвать драматической кульминацией цикла: «Концертный полонез», «Диалог», «В манере Шумана», «Скерцо-фантазия». Третья группа – характерно-лирические пьесы: «Вальс-безделушка», «Шалуныя», «Сельский отзвук», «Элегическая песнь», «В манере Шопена», «Пятидольный вальс», «Далекое прошлое». Особняком стоит вступление – «Экспромт», и заключение – «Танцевальная сцена» [3]. К. Н. Зенкин отмечает сходство данного цикла с «Карнавалом» Шумана [1], которое, на наш взгляд, имеет место.

Исполнительский анализ

Открывается данный фортепианный цикл «Экспромтом», написанным в тональности f-moll. Форма произведения – сложная трёхчастная. Произведение лирико-скерцозного плана. Обращает на себя внимание многослойная фактура сочинения, в которой можно выделить главный мелодический голос, басовый голос и гармоническое наполнение. Исполняя данное произведение, необходимо распределить звучание таким образом, чтобы на первом плане был верхний мелодический голос с его штриховым разнообразием – акцентами, короткими лигами, *marcato* (пример 1).

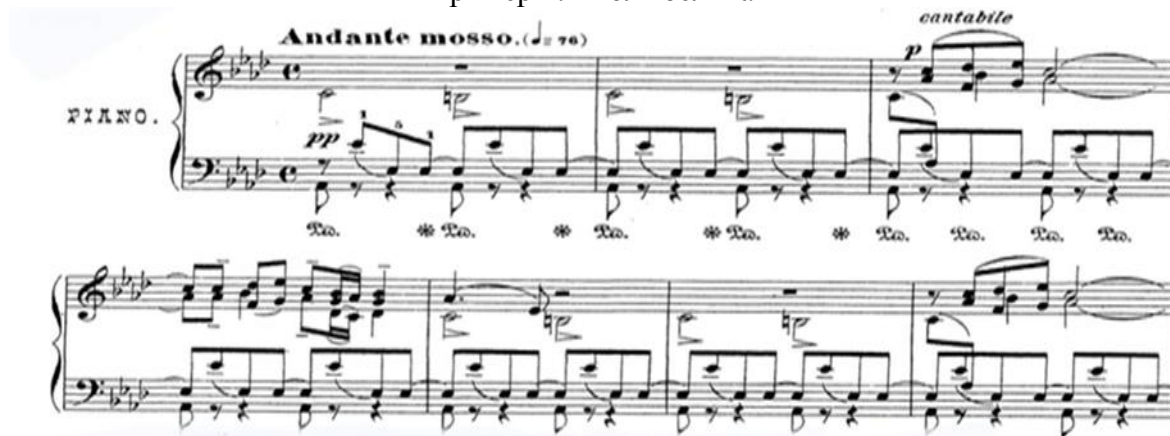
Пример 1. «Экспромт»



Большое внимание П. И. Чайковский придавал динамическим оттенкам и штрихам, выписывая их в мельчайших подробностях. Исполнителю необходимо это учитывать и тщательно анализировать все авторские ремарки. Темп сочинения должен быть такой, который позволит исполнителю раскрыть идейно-образное содержание данной композиции.

Пьеса № 2 «Колыбельная», написанная в тональности As-dur. Произведение контрастное по отношению к первой пьесе не только по тональному решению, но и по образному строю. Характер музыки светлый и созерцательный (пример 2.)

Пример 2. «Колыбельная»



Одна из задач исполнителя – свободное владение всеми элементами фактуры. На первом плане, безусловно, должна быть ясная и выразительная тема произведения. Её гармонично дополняет подголосок в среднем голосе. Оstinатный ритм в одном из голосов придаёт музыке особую, завораживающую, красоту.

Работать над дифференциацией фактуры в данном произведении следует также, как и в фугах И. С. Баха – каждый голос необходимо пропевать и играть, затем соединить в многоголосие. Педализировать следует по полутактам, как и выписано в нотах, стараясь не допустить полутоновых слияний. Другую, не менее важную, задачу представляет собой поиск звуковых градаций. В произведении встречаются всевозможные оттенки *piano* и *pianissimo*.

Пьеса №3 «Нежные упреки». Чрезвычайно яркое и лирически проникновенное произведение. Главная задача исполнителя – работа над темой, которая многократно проводится как в верхнем регистре, так и в среднем. Необходимо подчеркнуть её простоту и выразительность. Особое значение имеют паузы (в этом отношении пьесы можно сравнить с первой частью *b-moll'*ной сонаты Шопена, где каждая пауза играет большую роль и помогает лучше раскрыть образное содержание) и штрихи – короткие лиги с акцентом на сильную долю. Аккомпанемент не должен выделяться на фоне главной темы.

В среднем разделе (здесь сложная трёхчастная форма) представлен контрастный материал в параллельной тональности, скерцозного характера (пример 3)

Пример 3. «Нежные упреки»



Исполнителю следует внимательно относиться к каждому штриху и нюансу, выписанному П. И. Чайковским. Аккомпанемент выполняет роль гармонического фона, который должен быть едва заметным. Педаль в среднем разделе, на наш взгляд, не стоит использовать.

Пьеса № 4 «Характерный танец», яркая пьеса виртуозного характера. Большое значение в музыке имеет ритм и сильная доля. Начинается пьеса с небольшого четырехтактового вступления в левой руке. На фоне остинатных аккордов звучит яркая и запоминающаяся тема в верхнем голосе (пример 4).

Пример 4. «Характерный танец»



Следует обратить внимание на ритм, представленный в тактах 9-15. Пассажи, как, например, в тактах 39-40, следует исполнить quasi glissando – как и задумал автор. В среднем разделе следует отдельно прорабатывать каждый голос.

Пьеса №5 «Размышление». Это одна из наиболее часто исполняемых пьес из данного цикла. Её мелодизм напоминает распевную русскую речь. Произведение содержит богатейшую палитру, как в отношении динамики, так и в тональном плане.

С исполнительской точки зрения наибольшую трудность представляет средний раздел, где в левой руке появляются пассажи в виде длинных арпеджио в сочетании с мелодией, изложенной в октаву в правой руке. В репризе особое внимание следует уделить трели, которая звучит вначале на piano, а затем постепенно «исчезает» (ppp) (пример 5).

Пример 5. «Размышление»



Пьеса №6 «Мазурка». Данное сочинение напоминает нам по своему замыслу одну из шопеновских мазурок – например, op. 7 №1. Музыка легкая, изящная, праздничная. Большое значение здесь имеет пунктирный ритм, а также акценты на сильную и слабые доли. Как и в предыдущем произведении, здесь представлена насыщенная динамическая палитра – от piano до fortissimo.

Пьеса №7 «Концертный полонез». Данная пьеса, как и предыдущая, напоминает многие шопеновские полонезы, один из которых As-dus op. 53. Это концертное развернутое сочинение виртуозного плана, где рояль звучит как целый оркестр. Насыщенная и разноплановая фактура, богатый динамический спектр, контрастные сопоставления – всё это требует от исполнителя виртуозного мастерства. Особую

трудность представляет раздел *piu mosso*, требующий от исполнителя большой сосредоточенности и технической ловкости (пример 6).

Пример 6. «Мазурка»



Пьеса №8 «Диалог». Основная идея данной пьесы – контрастное сопоставление двух образов, из «разговор» на фоне ровного аккомпанемента. Музыкальный материал стремительно развивается, и раздел *Poco sostenuto* (*appassionato e un poco rubato*) звучит как итог, утверждение. В последний тактах мелодия переходит в более низкий регистр, где постепенно «исчезает».

Пьеса №9 «В манере Шумана». В данной пьесе можно услышать отголоски из шумановского «Карнавала», «Детский сцен». Однако здесь не столь явственно ощущается борьба, столкновение двух стихий, как это наблюдается у Шумана. В динамическом отношении произведение контрастное; фактура – насыщенная и многоплановая. Важно услышать каждый её элемент: мелодический голос и множество подголосков второго плана.

Пьеса №10 «Скерцо-фантазия». Данное сочинение напоминает «Фантазию-экспромт» Ф.Шопена, где крайние разделы исполняются в темпе *vivace assai*; тема среднего раздела в *Des-dur* – лирико-мечтательного характера. Однако с точки зрения формы и драматургии два сочинения совершенно разные.

С исполнительской точки зрения сочинение непростое. Обилие мелких «бисерных» пассажей требует блестящей технической подготовки. В среднем разделе важно подчеркнуть красоту и выразительность темы, которая, стремительно развиваясь, выходит на кульминацию.

Помимо технического мастерства требуется также умение звучать, слушать каждую паузу, умело педализировать. Особенно интересуют средний раздел произведения, где тема и басовый голос отделяет огромная регистровая дистанция. Это производит сильный эффект (пример 7).

Пример 7. «Скерцо-фантазия»



Пьеса №11 «Вальс-безделушка». Изящная и выразительная тема вальса требует внимательного отношения и интонирования. В аккомпанементе постоянно смещаются акценты – на вторую и на первую доли.

Пассаж, представленный в тактах 96-102, должен быть исполнен чрезвычайно ярко, с блеском (пример 8).

Пример 8. «Вальс-безделушка»

Пьеса №12 – «Шалунья». Поскольку в качестве главной темы композитором была дана цитата на одну из известных и популярных в то время песен, музыкальный материал произведения легко запоминается и «ложится» в пальцы (пример 9).

Пример 9. «Шалунья»

Данное произведение следует исполнить легко, просто и выразительно. Без лишних преувеличений. Все штрихи и динамические оттенки тщательно выписаны композитором, все темповые изменения также отмечены в нотном тексте, и направлены с целью пробудить творческую фантазию у исполнителя.

Пьеса №13 «Сельский отзвук». Ещё одна яркая и эффектная в исполнительском отношении пьеса. Она чрезвычайно богатая в образном плане, насыщенная в звуковом и динамическом отношении. В основе – контрастные сопоставления.

Каждый новый художественный образ представлен обновленной фактурой, инструментовкой. Всего можно выделить три «сценки». Первая – тема, звучащая с первых тактов, жизнеутверждающего характера. Вторая – такты 12-27 – звучащая в высокой регистре, олицетворяет собой нечто неземное, возвышенное, колокольчики (пример 10). Третья – марш (*pesante e accelerando*), торжество, победа.

Пример 10. «Сельский отзвук»



Пьеса №14 – «Элегическая песнь». Одна из наиболее часто интерпретируемых пьес. Главная исполнительская задача – работа над звуком. Звук должен быть мягкий, тёплый и проникновенный, как человеческий голос. Особое внимание нужно уделить репризе главной теме, где фактура варьируется (пример 11).

Пример 11. «Элегическая песнь»



Важно сохранить такое же эмоциональное спокойствие, как и было в самом начале. Музыкальный материал тот же, однако видоизмененная фактура придает ему еще большую значимость и выразительность.

Пьеса №15 «В манере Шопена». Данное произведение П.И.Чайковский посвятил одному из своих любимых композиторов – Ф. Шопену. В нём чувствуются отголоски некоторых шопеновских мазурок с их внутренним изяществом, грациозностью.

Произведение требует выполнения ряда технических и художественных задач. Во-первых, это танцевальный жанр. В нём нужно чувствовать ритм, смещение акцентов с сильной доли на слабую. Во-вторых, изобилие пассажей (варьируется мелодия), представленных в данном произведении, требует от исполнителя виртуозного блеска (пример 12). В третьих, темп произведения (tempo di mazurka) должен соответствовать характеру музыки. Работать над данным произведением таким же образом, как и над мазурками Ф.Шопена (пример 12)

Пример 12. «В манере Шопена»



Пьеса №16 – «Пятидольный вальс». Ещё одно произведение танцевального жанра. Скерцозного характера. Темп – vivace. Данное сочинение является ярким примером вальса в размере 5/8.

В связи со сложным размером возникает одна из главных исполнительских проблем – чувство сильной доли. Решая её, можно условно разделить такт на две части: три восьмых и две восьмых. То есть, в одном такте появятся сразу две сильные доли. (В темпе vivace музыкальный материал не будет из-за этого дробиться) (пример 13).

Пример 13. «Пятидольный вальс».



Пьеса №17 – «Далёкое прошлое». Пьеса-воспоминание. Лирическая и проникновенная мелодия излагается на фоне аккордового аккомпанемента, являющего собой хорал. Важно «не пройти мимо» каждого интонационного оборота, услышать каждую гармоническую вертикаль

В репризе фактура варьируется (аккордовое сопровождение заменяют фигурации шестнадцатых, на их фоне тема приобретает наибольшую убедительность. (пример №14)

Пример 14. «Далёкое прошлое»

Пьеса №18 «Приглашение к танцу». Это последняя пьеса цикла. Звучит как яркий и жизнеутверждающий итог. Чрезвычайно сложна в исполнительской отношении. Она требует большого артистического темперамента, владения неограниченными возможностями инструмента и большой волевой собранности (пример 15).

Пример 15. «Приглашение к танцу»

Заключение: «Восемнадцать пьес» op. 72 – венец творчества П. И. Чайковского. Исследователи называют его энциклопедией жизни композитора, отмечая исключительную значимость каждой пьесы. Данный фортепианный опус представляет интерес как с точки зрения художественного содержания, так и в исполнительском плане. Все номера цикла, гармонично сочетающиеся, образуют единство, «идеальную сопряженность большого и малого» [3, с. 315].

В исполнительском плане каждая пьеса невероятно трудна и ставит перед интерпретатором ряд художественных и технических задач. Среди них можно выделить следующие: выявление и воплощение идейно-образного содержания, точное выполнение всех авторских указаний – агогических, динамических; постоянное стремление к обновлённому звучанию и поиск новых способов интерпретации. П. И. Чайковский – великий русский мелодист; каждая его мелодия – это лирическое откровение, мимо которого невозможно пройти. Его мелодизм ясный и легко запоминающийся; интерпретировать его нужно просто, выразительно и без всевозможных преувеличений. Г. Ларош отмечал, что у Чайковского «нет ни одного произведения без хотя бы одной прелестной мелодии» [4, с. 56].

ЛИТЕРАТУРА

1. Зенкин К.Н. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. - М.: Музыка, 1997. – 509 с.
2. Наумов Л. Под знаком Нейгауза. - М.: Антиква, 2002. – 329 с.
3. Пак Ги Хван. Фортепианный цикл П. И. Чайковского ор. 72 (к проблеме исполнительской интерпретации) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2011. № 131. С. 311-316.
4. Ларош Г. Избранные статьи. Вып. 2. - Л., 1975. – 365 с.

REFERENCES

1. Zenkin K.N. Fortepiannaya miniatyura i puti muzy`kal`nogo romantizma. - M.: Muzy`ka, 1997. – 509 p.
2. Naumov L. Pod znakom Nejgauza. - M.: Antikva, 2002. – 329 p.
3. Pak Gi Xvan. Fortepianny`j cikl P. I. Chajkovskogo or. 72 (k probleme ispolnitel`skoj interpretacii) // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena. 2011. № 131. Pp. 311-316.
4. Larosh G. Izbranny`e stat`i. Vy`p. 2. - L., 1975. – 365 p.

Хао Вэньтин

аспирант

Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета

им. А.И. Герцена»

e-mail: hwt940730@163.com

Hao Wenting

postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФУНКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ОПЕРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ КИТАЯ В XX ВЕКЕ

Аннотация. В статье рассматриваются функции китайской национальной музыки в синтетических видах искусства: пекинской опере и кинематографе. Показано отношение к музыке в древнекитайской философской традиции, ее космические, природные и социальные значения. Музыка как гармонизирующее начало играет важнейшую роль в истории развития китайской оперы, а использование народных региональных инструментов, манеры исполнения и пения отражают единство в разнообразии многонационального китайского государства. Музыка, благодаря своему эмоциональному воздействию, понятному без вербальных выразительных средств, способствовала популярности оперных произведений. В китайском кинематографе функциональная связь музыкального сопровождения еще более тесно слита с визуальным повествованием, что характерно для всех видов кинематографа: документального, анимационного и художественного, а региональные особенности народной музыки обогащают весь спектр восприятия произведения.

Ключевые слова: музыка, синтетические виды искусства, китайская музыка, пекинская опера, музыка в кинематографе.

FUNCTIONS OF NATIONAL MUSIC IN CHINESE OPERA AND CINEMA IN THE TWENTIETH CENTURY

Abstract. The article discusses the features of the functions of Chinese national music in synthetic art forms: Beijing opera and cinema. The attitude to music in the ancient Chinese philosophical tradition, its cosmic, natural and social meanings are shown. Music as a harmonizing principle plays an important role in the history of the development of Chinese opera, and the use of folk regional instruments and the manner of performance and singing reflect the unity in the diversity of the multinational Chinese state. Music, thanks to its emotional impact, understandable without verbal means of expression, contributed to the popularity of opera works. In Chinese cinema, the functional connection of musical accompaniment is even more closely fused with visual narration, which is typical for all types of cinema: documentary, animation and art, and regional features of folk music enrich the entire spectrum of perception of the work.

Keywords: music, synthetic arts, Chinese music, Peking opera, music in cinema.

Синтетические виды искусства, это искусства, в которых происходит взаимодействие разных по средствам эстетических восприятий (модальностей).

Синтетическими как правило считаются искусства, в которых взаимодействуют три и более видов искусства, благодаря чему достигается наиболее эмоциональное и смысловое насыщение произведения. К синтетическим видам искусства относятся такие виды, как театр, опера, балет и киноискусство. В этих искусствах объединены такие частные искусства, как литература (поэзия, проза, драма), музыка, танец, изобразительное искусство [1, с. 19], отчасти скульптура и архитектура. Синтетическим видом вряд ли можно считать простую народную или авторскую песню, но народную песню, сопровождаемую танцем уже можно считать синтетическим видом искусства, сочетающим музыку, поэзию и танец.

В синтетических видах искусства выразительные средства каждого вида соединены, они дополняют и сопровождают друг друга, используя совместно различные формы восприятия, благодаря чему произведение искусства предстает как целостное и неразделенное. Вместе, все искусства отображают и изображают мир человека, его отношение к миру природы и социальной жизни, с разных сторон, но одновременно, что и говорит о синтезе, а не просто о собрании или наборе выразительных форм.

Как отмечает польская исследовательница Зофья Лисса в книге «Эстетика киномузыки», «...разница между отдельными видами искусства определяется не только различием материала, передаваемого по различным каналам чувств, и принципов его организации, но в такой же степени и различием явлений, которые они могут отражать и передавать зрителю... каждое искусство создает свои специфические установки восприятия и подготавливает к восприятию того, что оно может дать, не притязая на формы воздействия, лежащие за пределами его возможностей» [2, с. 29].

Синтетические искусства отличают такие характеристики, как сценичность и зрелищность, развитие которых можно видеть, начиная с самых первых в истории собственно видов, например, в древнегреческом, древнеиндийском или древнекитайском театре. В различных регионах мира синтетические искусства имеют общие формальные черты, неся вместе с тем различия, присущие национальным характеристикам, традициям и культурам.

Древнегреческий театр черпал свои формообразующие характеристики из гомеровского эпоса и мифов, дополняя их элементами религиозных мистерий и народных танцев и песен. Схожим образом развивался индийский театр на основе великих поэм «Махабхарата» и «Рамаяна», религиозных и мистических обрядов и местных песенно-танцевальных традиций.

Китайский театр, за отсутствием общенационального эпоса, начиная с периода Хань (3 в. до н.э. – 3 в. н.э.), вбирал материал народных сказаний, песен и танцев, которые, преломляясь и развиваясь в среде высшей знати и дворцового церемониала, стали сложной и разнообразной формой драматического представления. При этом, само народное творчество было первично синтетическим у всех этносов, населяющих обширное китайское государство, определяя разнообразие театральных форм. «Народные песни и народные танцы Китая в своем существе связаны с повседневной жизнью людей, особенностями их жизненно важных ремесел, таких как сельское хозяйство или охота, быта, в котором отображаются идеи и дух народа, и культурного досуга, прямого выражения повседневных, духовных и культурных чувств народа. Народный танец – был искусством, сочетающим народную музыку и песню с танцевальным представлением, которое как бы повторяло важнейшие формы народной трудовой и семейной жизни. Таковы старинные танцы населяющих Китай народов: «Посев утренней цветочной рассады» у народа *хань*, «Разноцветные лампы» и «Работа в поле» у корейцев, «Полевые работы» у тибетского народа *куома...*» [3]

Конкретные виды синтетического искусства используют различные наборы частных форм «в зависимости от того, какое из художественных средств выступает на первый план и, следовательно, является формоопределяющим элементом. Так, в опере и мюзикле основой, определяющей форму этих искусств, выступает музыка, в балете – танец, в драматическом театре – литература» [1, с. 19-20]. Набор, используемый в синтезе различен, так, балет, как правило, лишен словесных видов искусств, опера использует лишь поэтические формы.

Особое значение в ряду искусств, применяемых в синтетических видах, является музыка. Если литературная основа, как правило, является рациональным стержнем, прямо указывающим на смыслы и идеи произведения, то музыка отвечает за его эмоциональные характеристики. Если словесный язык в вербальной конкретике наделен точным значением, то музыка апеллирует к языку чувств, который более доступен.

«Для того чтобы глубже постичь значение музыки... необходимо подробнее ознакомиться с особенностями ее языка. Он опирается на простейшие эстетические качества звука (на выразительность его высоты, длительности, силу тембра) и охватывает в первую очередь закономерности временной (темп, метро-ритм), высотной (лад, регистр) и динамической организации звука. Эти закономерности сходны с теми, которые имеются в речевой интонации (выражение оттенков смысла, чувств, посредством изменения высоты, тембра, ритма речи через паузы и ударения и т.д.)» [1, с. 20].

Таким образом, музыка и ее воздействие можно назвать аналогичным воздействию речи, усиливая и организуя в особом спектре восприятия аудиальные характеристики человеческого общения. Совокупную форму аудиального сообщения представляет собой песня. Однако развитие музыкального искусства далеко превзошло аналогию с речью, создав собственную богатую историю.

Различные характеристики звука используются в музыкальном искусстве для выражения различных эмоциональных, сюжетных, смысловых элементов произведения, формируя особый вид художественной образности. В синтетических искусствах также для сопровождения авторского замысла по созданию того или иного образа. Так, сила и тембр того или иного инструмента могут сопровождать образ героя в опере или драме. Более того, аккомпанемент может «вступать в синтетические связи со словом, движением, мимикой, жестом, дополнять живопись и архитектуру» [1, с. 21].

В китайской культуре музыка с самых древних времен зарождения государства имела глубокую укорененность. Музыка в древнем Китае имела образ «благоуханного цветка добродетели». В древнем конфуцианском трактате «Ли цзи» («Книга установлений», созданная в 4-1 вв. до н.э.), говорится: «Если человек преуспел в обрядах и музыке, тогда говорят, что он обладает добродетелью. То, что мы называем добродетелью, и означает овладение [обрядами и музыкой]» [4, с. 117].

Музыка и музыкальная гармония основывается на соответствии неба и земли. Природная и космическая обусловленность музыки отражена в следующих словах древнего философа: «Звуки ясные и светлые представляют небо, сильные и широкие – землю, начало и конец музыкального произведения олицетворяют четыре времени года, круги [танцующих] – ветер и дождь, [пять звуков гаммы] – пять цветов, составляющих прекрасное целое и не смешивающихся друг с другом, [восемь видов инструментов] – ветры с восемью главных направлений, дующие не отклоняясь от своего курса. При этом постоянно соблюдается мера и число, высокие и низкие звуки дополняют друг друга, начальные и конечные звуки друг из друга рождаются, звуки чистые и замутненные согласуются друг с другом и попеременно играют ведущую роль. Когда музыка исполняется по-настоящему и точно выполняются предписания, то глаза и уши ясно воспринимают, кров и жизненный дух в согласии и гармонии, исправляются нравы и

улучшаются обычаи, спокойствие царит во всей Поднебесной. Поэтому говорят: «Музыка – это радость»» [5, с. 194-195].

Музыка также составляет важную часть религиозного обряда, традиции сохранения знания и общественного порядка в Китае. Соответственно космическому первообразу и его звуковому отражению на земле Желтый император создал первый музыкальный инструмент – барабан из кожи дракона, отмечающий небесный ритм. Император Фу Си считается изобретателем самого известного китайского музыкального инструмента – циня, который известен с 9 в. до н.э. Позднее, цинь стал семиструнным, эту форму связывали с семью главными небесными телами (Солнце, Луна и пять планет). Звуки циня настраивают душу в унисон с космическим порядком и природой, и эта гармония присутствует во всех представлениях с его участием, в церемонии религиозной или дворцовой, в театральном представлении или исполнении песни. «Я сложил эту мелодию с помощью человеческого, настроил... с помощью природно-небесного, исполнил по [канону] обрядов и должного, наполнил ее великой чистотой. [Ведь] настоящая мелодия сначала соответствует людским делам, согласуется с естественными законами, осуществляется с помощью пяти добродетелей-доблестей, отвечает естественности; затем она приводит к гармонии все четыре времени года, к великому единству – всю тьму вещей» [6, с. 175].

Другой великий предок – Лин Лунь создал двенадцатиричную музыкальную систему гармонии люй, через которую энергия мира ци приходит в равновесное состояние путем правильного сочетания ритма, высоты и силы звука.

Схожую роль играют музыкальные инструменты и манеры исполнения на них музыкальных произведений. Как отмечает Чжан Чжиро «Китайские национальные инструменты, имеющие свои национальные особенности в течение длительного развития, характеризуют сущность народа, позволяющую зрителям различать, к какой этнической группе они принадлежат, почувствовать их голос, таким образом, можно сказать, что они могут в значительной степени резонировать с аудиторией с помощью своего звучания» [7].

В китайской культуре и философии музыка уже имеет значение синтетической формы искусства, связанной со всеми искусствами и отражающей весь природный и человеческий мир. Так Конфуций размышляет о выразительности музыкальных элементов: «Музыкальная нота гун символизирует правителя, музыкальная нота шан символизирует чиновников, музыкальная нота цзюэ символизирует народ, музыкальная нота чжи символизирует дела государства, музыкальная нота юй символизирует окружающие предметы... Если тон гун расстроен, то звуки беспорядочны, [а это значит, что] народ недоволен; если тон чжи расстроен, то звуки печальны, [а это значит, что] народ в делах изнурен; если тон юй расстроен, то звуки обрывисты, [а это значит, что] богатства государства оскудели. Когда же все пять тонов гаммы расстроены, они мешают друг другу, и это называется распушенностью. При таком положении дни гибели государства близки» [4, с. 116-117]. Центральное космическое значение музыки показывает и то, что небесный покровитель музыкантов и актеров – созвездие И называется Небесной Музыкальной Палатой.

Национальный характер музыки в китайской опере сохранялся в самые драматичные моменты социальной жизни страны. Даже в первые годы обретения независимости КНР и становления социалистического общества, ориентированного на новые формы социальной жизни, народные элементы в новых оперных формах сохранялись. Так, в оперном спектакле «Седая девушка» (1945 г.) «...музыка оперы, основанная преимущественно на китайском фольклоре, проникнута своеобразным национальным колоритом... При создании оперы композиторы широко использовали

китайские народные мелодии в качестве лейтмотивов главных действующих лиц, а также привычные для китайской национальной музыки рассказы, сопровождаемые музыкой, элементы музыкальной драмы. Композиторы творчески использовали народный мелос в соответствии с развитием характеров персонажей» [8, с. 12].

Авторы новой китайской оперы искали и находили новые выразительные музыкальные формы, в том числе, используя нетрадиционные иностранные, обусловленные знакомством с советской и западной музыкальной традицией, которая не всегда была понятна и принята китайским слушателем.

В дальнейшем, под лозунгом «Провести специализацию и создать новое театральное искусство» были созданы новые по духу, стилю и формам произведения. В них превалировали идеологические цели, однако, музыкальное оформление во многом сохраняло национальные черты, более того, именно народные песни и мелодии, их интерпретация в классическом оперно-театральном искусстве с использованием современных зарубежных техник, оказались наиболее востребованными и понятными самым широким слоям населения.

Сложный период культурной революции ограничил тематику и в целом репертуар оперных театров. Распространение признанных руководством коммунистической партии «образцовых» опер – «Красный фонарь», «Морской порт», «Взятие горы Вейхушань», «Красный женский батальон» и других, в каком-то смысле унифицировали в китайском обществе отношение к оперному искусству и сделали его доступным всем слоям населения. Показательно, что музыка по сравнению с литературной основой, оставалась менее подверженной изменениям, будучи и в классическом театре глубоко связанной с народными мелодиями.

В более поздних операх соединение китайской народной музыки и песни с европейской инструментальной музыкой происходит комплексно, что создает условия для ее понимания и иностранным слушателем и зрителем. Как отмечает в диссертации Чжан Личжэнь: «Широкие международные связи, обучение китайских музыкантов в разных странах мира, включая Россию, победы китайских певцов и инструменталистов на престижных международных конкурсах – все это открывает перед китайской национальной оперой возможность занять в современном мировом музыкальном пространстве достойное место... Главное заключается в том, что ее будут знать, ценить и исполнять в разных странах. Развиваясь, китайская опера раскроет миру уникальный многотысячелетний опыт своего народа» [8, с. 21].

Таким образом, музыка и композиция развиваются и изменяются совместно с другими видами художественного выражения в произведении, подтверждая синтетический характер данного вида искусства.

Можно говорить о двух видах синтеза музыки в развитии такого вида синтетического искусства, как современная китайская опера: синтез музыки в развитии общих выразительных форм – визуальных (танец, пластика, декорации и т.д.), аудиальных (музыкальных, вокальных, шумовых и т.д.), смысловых (литературной основы, психологии, идеологии). Синтез самой музыкальной техники происходит на основе межкультурных коммуникаций, введение новых инструментов, создание на основе этого синтеза форм, соединяющих традиционные звучания с новыми, отражающими новое богатство оперного и театрального выражения. Именно синтез национальных и западных традиций музыкального искусства определяет творчество большинства современных китайских композиторов, в том числе пишущих музыку для синтетических видов искусства – оперы, театра, кинематографа, таких как Тан Дун, Чен Ын, Зу Лонг.

В целом, происходит, как отмечает П.В. Гайдай «утверждение музыкального искусства как общечеловеческой духовной ценности», при этом, «феномен китайского

“музыкального прорыва” мог не состояться, если бы в его основе не были заложены опыт, традиции и ценности, аккумулируемые и передаваемые либо из поколения в поколение, либо транслируемые извне» [9, с. 125].

Схожим образом шло развитие синтеза музыкального искусства в китайском кинематографе. Как отмечает З. Лисса, «...искусство кино благодаря синтезу разнообразных элементов (зрительного, семантического и звукового) имеет самые широкие возможности воздействия. Тем важнее вопросы, касающиеся методов и границ сотрудничества этих разнородных элементов кинофильма в целом... если фильм, как всякое искусство, должен отображать жизнь, раскрывать психику человека, он сделает это тем совершенней, тем глубже, чем лучше будут использованы имеющиеся в его распоряжении технические средства, и знание внутренних закономерностей, которым подчиняется материал каждого искусства, позволит художнику правильно использовать их в целях художественного выражения» [2, с. 29-30].

Существовая до 1927 г. как «Великий немой», кинематограф все же не мог уйти от музыкального сопровождения показа «движущихся картин». Вскоре, начиная с 1908 г. для показа фильмов уже писалась специальная музыка. Знаменитый французский композитор К. Сен-Санс написал звуковое сопровождение фильма «Убийство герцога Гиза, а российский композитор М.М. Ипполитов-Иванов – для фильма «Понизовская вольница» [10, с. 368]. Первый собственно китайский фильм, снятый в 1905 г. пекинским фотографом Жэнь Циньтаем (任庆泰, род. 1850 – 1932 гг.) был тридцатиминутной сценкой из музыкальной драмы «Битва при Диньцзюньшане», основанной на трех сценах из пекинской оперы «Завоевание горы Диньцзюньшань».

В 1917 г. шанхайское книжное издательство «Коммерческая печать» создало профессиональное кинематографическое отделение, которое снимало документальные ленты из жизни Китая. В основном это были видовые фильмы, такие как «Достопримечательности Нанкина», «Достопримечательности реки Янцзы», «Район Лунхуа Шанхая», «Пейзаж Чюйфу». В этих фильмах не только показаны красивые пейзажи, но и рассказано о местных обычаях, истории и архитектурных стилях зданий. Показы сопровождалась традиционной музыкой, причем, старались использовать музыкальные традиции тех регионов, о которых шло документальное повествование.

Издательство также сняло фильмы о китайской опере. Эти киноленты основывались как на хроникальном, так и на постановочном изображении оперных сцен, показ которых сопровождала живая музыка «таперов», игравших на традиционных музыкальных инструментах. Данная форма музыкального сопровождения была в готовом виде взята из китайского театра теней, который «...стал поистине синтетическим видом искусства, поскольку помимо изображения и рассказа он сопровождался игрой небольшого оркестра, в который входили как традиционные струнные инструменты, так и ритмичные удары палочек из бамбука» [11].

Имелся и обратный синтез – популярные песни становились основой для драматического представления на киноэкране. Однако, отличием немомого фильма было то, что в роли формообразующего искусства в нем выступала не литература, а пантомима, в которой жесты и мимика определяли понимание зрителем сюжета. Также можно говорить о близкой связи немомого кинематографа и балета, в том числе, поскольку в обоих видах искусства телесные движения актеров сопровождалась инструментальным музыкальным фоном.

А уже первые звуковые фильмы показали, что связь кинематографа и музыкального искусства оказалась более глубокой и новаторской, и, несмотря на то, что музыка перестала иллюстрировать происходящее на экране, она стала органичной «неотъемлемой составляющей художественной структуры дополнительным

инструментом киноязыка, расширяющим эмоциональные и смысловые границы экранного произведения» [11, с. 370]. Экранизировались оперы, оперетты, в фильмах-биографиях великих композиторов музыка этих композиторов, сопровождавшая действие, играла особенно важное значение. Музыка в кино получала свою визуальную историю.

Функция музыки в кинематографе прошла большой путь от простого аккомпанемента и иллюстрации визуальной картины до содержательного драматического и высокоэмоционального компонента художественного фильма. Она может быть как элементом симметрии, сопровождения, так и элементом асинхронным, контрапунктным, показывающим внутреннее напряжение драматургии при внешнем спокойном визуальном действии.

Киноискусство различается по видам, каждый из которых является синтетическим. Документальное кино, художественное кино, анимационное кино, по-своему используют богатый набор для выражения художественной идеи. «Современные кинорежиссеры в своих фильмах успешно применяют накопленный опыт использования музыки в кино, опираясь на многовековую историю кинематографа, и продолжают экспериментировать. Киномузыка прошла путь от простого катализатора зрительских эмоций, до важного элемента повествования, способного внести существенный вклад в произведение искусства, частью которого она является» [10, с. 372].

Музыка в художественном кинематографе играет такие функции как углубление выразительного, эмоционального качества отдельных элементов киноповествования, так и нести самостоятельное значение, такое же, какое она несет в собственно музыкальных произведениях, переводя внимание кинозрителя на аудиальное восприятие. Таким образом, музыкальное искусство оказывается в кинематографе связанными функционально с литературным сюжетом, образуя общий вербально-музыкальный фон визуального повествования.

Помимо этого, музыка образует и свои смысловые характеристики, используя знакомые зрителю музыкальные произведения, связанные с теми или иными историческими или социальными событиями, настраивая зрителя на соответствующее восприятие. Можно отметить также национальные характеристики киномузыки. Включение народных мелодий и песен, безусловно, придает кинематографическому произведению не только особый колорит, но обычно служит развитию сюжетных идей, развиваемых автором фильма.

Су Бинье отмечает: «Различные культуры, различные этнические особенности, как правило, формируют разные идеи в отношении функций кино и эстетических привычек, формируя различные эстетические предпочтения. Эти идеи и их выражение, проявляемые в музыкальном фоновом режиме, а также в музыкальных лейтмотивах, позволяют четко раскрыть характерные особенности не только различных государств и наций, но и отражают индивидуальные скрытые или явные особенности конкретного персонажа» [12].

Цай Сяо, также размышляя о функциях музыки отмечает, что в китайском кино постепенно формируются уникальные национальные песни в течение долгой жизни и в процессе развития, которые отражают в первую очередь их реальную жизнь, с определенными характеристиками песни, а также обогащают содержание национальных песен во время развития многих народов. В процессе создания кинематографической музыки также используются музыка и песни различных народов, которые могут в полной мере выразить этническую жизнь, с тем чтобы у слушателя было сильное чувство того, что он смотрит фильмы определенного исторического периода времени, а интегрирование в них национальных песен способствует тому, чтобы придать фильму более глубокий характер [13].

Китайский кинематограф прошел долгий путь и на этом пути развивались и синтетические его связи с музыкой, которая обогащая киноповествование, наделяя его присущими только музыке эмоциональными выразительными средствами, также имеет свою историю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева В.А. Музыка в синтетических видах искусства / В.А. Андреева // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2003. – № 2. – С. 19-23.
2. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М.: Музыка, 1970. – 496 с.
3. Чжан Ю. Дискуссия о применении элементов китайской национальной музыки в музыке для кино / Ю. Чжан // Дом драмы. – 2022. – № 10. – С. 12-14.
4. Древнекитайская философия: собрание текстов: в двух томах / Сост. Ян Хин-Шун; вступит. ст. В. Г. Бутова и М. Л. Титаренко. – М.: Мысль, 1972-1973. Т. 2. 382 с.
5. Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
6. Гудимова С. А. Символика китайской музыки / С.А. Гудимова // Вестник культурологи. 2003. № 3 (26). С. 171-186.
7. Чжан Чжиро. Краткий анализ некоторых сложных задач игры на валторне // Китайский академический журнал электроники. – 2019. – № 4. – С. 126 – 127.
8. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф... канд. искусств. – СПб., 2010. – 24 с.
9. Гайдай П.В. Межкультурные коммуникации в развитии профессионального музыкального образования Китая / П.В. Гайдай // Сибирский педагогический журнал. – 2019. – № 2. – С. 120-127.
10. Вошева Е.А. Язык киномузыки в контексте эволюции экранной культуры / Е.А. Вошева // Исторические трансформации культуры: концепты, смыслы, практики: материалы Международной научной конференции (XVI Колосницынские чтения), Екатеринбург, 19-20 ноября 2021 г. (Уральский государственный педагогический университет). – Екатеринбург: УГПУ, 2021. – С. 368-372.
11. Шубаро О.В. С. Искусство китайского кино / О.В. Шубаро // Китайская цивилизация в диалоге культур: Пути Поднебесной: Сборник научных трудов III межд. науч. конф. В 2 ч. Ч. 1. – Минск: РИВШ, 2013. – URL: <https://rnc-concept.ru/38830> (дата обращения 10.04.2023).
12. Су Бинье. Взгляд на национальность киномузыки / Бинье Су // Кинолитература. – 2011. – № 1. – 140 с.
13. Цай, Сяо. Особенности вокальной музыки в кинематографе Китая в 50–60-х годах XX века / Сяо Цай // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 3. – С. 100–111.

REFERENCES

1. Andreeva V.A. Muzyka v sinteticheskikh vidah iskusstva / V.A. Andreeva // Izvestija vuzov. Severo-Kavkazskij region. Obshhestvennye nauki. – 2003. – № 2. – Pp. 19-23.
2. Lissa Z. Jestetika kinomuzyki / Z. Lissa. – M.: Muzyka, 1970. – 496 p.
3. Chzhan Ju. Diskussija o primenenii jelementov kitajskoj nacional'noj muzyki v muzyke dlja kino / Ju. Chzhan // Dom dramy. – 2022. – № 10. – Pp. 12-14.
4. Drevnekitajskaja filosofija: sobranie tekstov: v dvuh tomah / Sost. Jan Hin-Shun; vstupid. st. V. G. Buova i M. L. Titarenko. – M.: Mysl', 1972-1973. T. 2. 382 p.

5. Muzykal'naja jestetika stran Vostoka / Obshh. red. i vstup. stat'ja V. P. Shestakova. – M.: Muzyka, 1967. – 414 p.
6. Gudimova S. A. Simvolika kitajskoj muzyki / S.A. Gudimova // Vestnik kul'turologi. 2003. № 3 (26). Pp. 171-186.
7. Chzhan Chzhhiro. Kratkij analiz nekotoryh slozhnyh zadach igry na valtorne // Kitajskij akademicheskij zhurnal jelektroniki. – 2019. – № 4. – Pp. 126 – 127.
8. Chzhan Lichzhjen'. Sovremennaja kitajskaja opera (istorija i perspektivy razvitija): avtoref... kand. iskusstv. – SPb., 2010. – 24 p.
9. Gajdaj P.V. Mezhkul'turnye kommunikacii v razvitii professional'nogo muzykal'nogo obrazovanija Kitaja / P.V. Gajdaj // Sibirskij pedagogicheskij zhurnal. – 2019. – № 2. – Pp. 120-127.
10. Vosheva E.A. Jazyk kinomuzyki v kontekste jevoljucii jekrannoj kul'tury / E.A. Vosheva // Istoricheskie transformacii kul'tury: koncepty, smysly, praktiki: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (XVI Kolosnicynskie chtenija), Ekaterinburg, 19-20 nojabrja 2021 g. (Ural'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet). – Ekaterinburg: UGPU, 2021. – Pp. 368-372.
11. Shubaro O.V. S. Iskusstvo kitajskogo kino / O.V. Shubaro // Kitajskaja civilizacija v dialoge kul'tur: Puti Podnebesnoj: Sbornik nauchnyh trudov III mezhd. nauch. konf. V 2 ch. Ch. 1. – Minsk: RIVSh, 2013. – URL: <https://rnk-concept.ru/38830> (data obrashhenija 10.04.2023).
12. Su Bin'e. Vzgljad na nacional'nost' kinomuzyki / Bin'e Su // Kinoliteratura. – 2011. – № 1. – 140 p.
13. Caj, Sjao. Osobennosti vokal'noj muzyki v kinematografe Kitaja v 50–60-h godah XX veka / Sjao Caj // Bjulleten' mezhdunarodnogo centra «Iskusstvo i obrazovanie». – 2022. – № 3. – Pp. 100–111.

Цзи Яньи

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 332911934@qq.com

Ji Yanyi

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

ПРОГРАММНОСТЬ В МУЗЫКЕ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX-XXI ВЕКА

Аннотация. Флейтовое искусство в современном Китае продолжает оставаться актуальным и сегодня. Не в последнюю очередь потому, что флейта – один из древнейших китайский инструментов и имеет определенные коннотации в культуре. И хотя сегодня, в основном, исполнители играют на современной оркестровой флейте, а не на традиционных разновидностях инструмента, тематика произведений для флейты зачастую наследуется из прошлых веков. В данной статье автор ставит цель – выявить и классифицировать особенности программности в современных китайских произведениях для флейты. Для этого было проанализировано большое количество китайских флейтовых произведений XX-XXI века, а также обработок и аранжировок традиционных пьес. Применялись исторический, историко-типологический и аналитический методы. В результате автор выявляет, что в китайской флейтовой музыке можно выделить три типа программности: в первую очередь, пейзажная изобразительная (картины природы), вторая по распространенности, литературно-поэтическая (аллюзии к конкретным сюжетам, произведениям, мысли и чувства героя), и наименее распространенная, жанрово-семантическая (при этом, часто связана с народными ритуалами и мелодиями).

Ключевые слова: программность в музыке, музыка для флейты, китайская флейта, китайская инструментальная музыка, флейта, флейтовое искусство.

PROGRAM MUSIC FOR FLUTE BY CHINESE COMPOSERS OF THE 20-21ST CENTURIES

Abstract. Flute art in China continues to be relevant today. Not least because the flute is one of the oldest Chinese instruments and has certain cultural connotations. Although today most performers play the contemporary orchestral flute, and not the traditional types of the instrument, the themes of works for the flute are often inherited from past centuries. In this article, the author aims to identify and classify the program (theme) in modern Chinese works for flute. In order to achieve the goal a large number of Chinese flute works of the 20th-21st centuries, as well as arrangements of traditional pieces, were analyzed. The historical, historical-typological and analytical methods were used. As a result, the author reveals that three types of programs (themes) can be identified in Chinese flute music: first of all, landscape visual (pictures of nature), the second most common, literary and poetic (allusions to specific plots, literary works, thoughts and feelings of the characters), and the least widespread are genre-semantic (at the same time, it is often associated with folk rituals and melodies).

Keywords: program music, flute music, Chinese flute, Chinese instrumental music, flute, flute art.

Флейтовое искусство, на века опередив развитие струнно-смычковых инструментов в Китае, всегда сохраняло национально-культурные особенности традиционного музицирования. Исследователь И Фан отмечает, что именно с появления флейты можно начинать изучать китайскую традиционную музыку, так как это был первый музыкальный инструмент, получивший важную роль в музыкальном искусстве Китая: «Основываясь на открытии костяной флейты, существующей с эпохи неолита, традиционную китайскую музыку можно исследовать, начиная с 7000 до 8000 лет до н.э.» [1, с. 60]. В культуре Китая образ флейты характеризуется философским представлением об образе мира, который феноменологически связан с культурологическими обобщениями. Это позволяет выделить музыкальную программность в инструментальной музыке как принцип художественного мышления в китайском музыкальном искусстве, основанный на совокупности специфических форм и художественных средств, направленных на концентрированное выражение внутреннего духовного мира личности через призму особенностей национальной ментальности. **Цель** данной статьи – выявить особенности программности в сочинениях для флейты китайских композиторов XX-XXI веков. Автором применяются исторический, историко-типологический, аналитический методы. Автор приводит классификации китайских флейтовых произведений на основе анализа большого количества произведений и аранжировок китайских композиторов XX-XXI века, собственного исполнительского и преподавательского опыта.

В Китае тема национального флейтового искусства закономерно обращает на себя внимание многих исследователей, в частности, ее анализируют в фундаментальных трудах Цянь Жэньпин и Чжан Бэйли – Ян Баочжи. Их работы посвящены, соответственно, истории китайской флейтовой музыки и исполнительства. В основном, работы посвящены ранним этапам эволюции китайского флейтового искусства. Проблемы обучения игре на флейте на начальном этапе раскрыты в работе Цао Ли. В последние годы молодыми китайскими учеными также выполнен ряд исследований в области подготовки учителя музыкального искусства в инструментально-исполнительской деятельности (Ван Бин, Динь Юнь, Мэн Мэн, Фу Сяоцин, Чай Пенчен, Чжан Цзе, Шугуан и др.). На русском языке подробных работ о национальном флейтовом искусстве Китая не представлено за исключением некоторых статей о конкретных аспектах национальных китайских флейт и произведений для них, в частности, ранее опубликованные статьи автора данной работы.

Программный инструментализм – это исторически сложившаяся система темброво-артикуляционных, жанрово-семантических и темброво-стилистических средств смыслообразования, обусловленных органологией инструмента и закрепленных в тексте интонационными лексемами. Программная инструментальная музыка принадлежит к такому типу программности, который предполагает выявление связи семантических знаков (жанровых клише – напевность, декламационность, двигательная, вещественная, или языковая, семантическая природа) с определенным типом образности [2, с. 170], в данном случае, соответствующем национальным особенностям инструментального стиля.

В китайском флейтовом искусстве характеристики программности зависят от фактурно-артикуляционных принципов воплощения идейного замысла, обусловленными темброво-акустическими и органологическими особенностями музыкальных инструментов (в контексте национальной культуры). Так, например, согласно легендам, звук флейты *сяо* способен привлечь божественных птиц-фениксов, которые могут вознести человека на Небеса, сделать его бессмертным. В трактате «Юэ цзи» («Записки о музыке») звучание *сяо* сравнивается с дымом, который может достигать мира Богов [3, с. 34]. В свою очередь энергичная и громкая музыка флейты *дицзы* – это ассоциация с народными развлечениями, танцами. Ван Ин дает такую характеристику флейте *дицзы*: «Поперечная флейта незаменима при выполнении развернутых народных мелодий

широкого дыхания, оживленных танцевальных пьес и нежных, печальных напевов» [4, с. 9].

Следует отметить, что флейтовое творчество композиторов Китая XX века характеризуется значительным количеством производных жанров, особое место среди которых занимают транскрипции и аранжировки инструментальных произведений народной музыки. Автор статьи разделяет репертуар на традиционный и современный согласно трем следующим общепринятым критериям деления:

1. Тематика и образный строй произведения (например, сопровождение традиционного ритуала);
2. Наличие или отсутствие авторства;
3. Время создания произведения.

Итак, приведем сначала программные характеристики традиционных произведений для флейты, появившихся в Китае несколько тысячелетий назад. В народно-песенной культуре Китая традиционно воспевались образы природы, бытия человека в окружающем мире, что привело к использованию подобных тем и в современных произведениях. Тематически традиционную китайскую музыку, которая использовалась в качестве основы для флейтовых произведений, можно разделить на категории следующим образом (в качестве примеров также приведены современные обработки традиционных мелодий, что означает, что они до сих пор остаются популярными):

1) трудовые песни (сопровождали тяжелую работу крестьян, рыбалку и другой тяжелый труд): «Песня на рыбалке» Ло Сухуа в обработке Ли Гоцюаня («渔舟唱晚» 古曲 黎国荃 改编); «Сбор урожая осенью» Хэй Цзиньдзи в обработке Юэ Синь и Лю Хонбин («秋收» 山西民歌 乐新 编曲 刘红兵 配伴奏);

2) региональные песни (раскрывают особенности жизни в провинции, местные условия, обычаи): «Песня любви в Кандини» (из провинции Сычуань), «Красные цветы на горе», «Жасмин» (из провинции Цзянсу) в обработке Хань Голяна;

3) лирические песни (передают психологический настрой, состояние и лирические чувства героев, которые любят красоту природы): «Ропот ручейка», юньнаньская народная песня в обработке Хуан Пэйциня («小河淌水» 云南民歌 黄佩勤 编曲); «Молодые ивы» в обработке Чжан Вэньсю и Лю Хонбина («杨柳青» 山西民歌 张文秀 编曲 刘红兵 配伴奏); «В ожидании» в обработке Ся Чжэнхуа и Гао Циньпина («盼归» 夏正华、高秦平 编曲); «Под серебристым эхом» в обработке Ян Венинь и Юэ Синь («在银色的月光下» 塔塔尔民歌 乐新 编曲 杨文音 配伴奏); «Весна Памира» в обработке Ли Джуфена и Цзинь Фудзай («帕米尔的春天» 金复载、乐祖风 编曲);

4) семейные песни (раскрывают взаимоотношения мужчины и женщины в семье, уклад жизни): «Новогоднее Янге» (из провинции Шэньси) в обработке Хань Голяна;

5) игровые, шуточные песни (описываются забавные ситуации, радостные моменты) – «Веселая Салиха» в обработке Юэ Синь и Лю Хунбина («欢乐的萨丽哈» 祝恒谦 曲 乐新 编曲 刘红兵 配伴奏); «Маленькая капуста» в обработке Хань Голяна.

Далее рассмотрим особенности современных произведений китайских композиторов для флейты. Важно отметить, что на тематику произведений во флейтовой музыке влияют и характеристики звучания инструмента как таковые (также как в случае с сяо и дицзы). С органологическими особенностями современной флейты в современных китайских флейтовых композициях остаются связанными следующие характерные особенности:

- 1) одnogолосная трактовка флейтового звучания (в отличие от масштабного оркестрового использования флейтового тембра);

2) воплощение онтологизма мышления исполнителя через инструмент: как голос Природы в пантеистической картине мира;

3) создание фактурно-динамическими приемами специфической флейтовой кантиленности, что воспроизводит художественно-семантическое амплуа инструмента как олицетворение романтической мечты, любви, таинственности.

Лирико-поэтические особенности звучания флейты способствуют предпочтению композиторами поэтической, образно-ассоциативной, картинно-живописной программности над жанровой.

Таким образом, опираясь на традиционные веяния во флейтовом искусстве, темы, складывающиеся веками, а также на семантику флейты как инструмента, проанализировав большое количество современных флейтовых произведений китайских композиторов и аранжировок традиционной китайской музыки, автор статьи выявляет следующие типы программности в китайских флейтовых произведениях XX-XXI веков:

1) В первую очередь, это образительные произведения: пейзажная символика, звукопись, картинность, портретность, которые основываются не на оптическом, а на психологически содержательном (опосредованном через аналогию, ассоциации, метафору, символ) – связи человека с миром. Этому типу свойственна широкая мелодическая линия, часто во флейтовой музыке изображается ветер. Пантеистический «дух», свойственный флейте, представляет собой не только пространственно-пейзажную лирику, но и воспроизводит пантеистическую картину мира, которую «озвучивает» сам голос природы – звуками флейты. Это обобщенный (символический) образ природы, воплощенный в звуках дождя, моря, ветра, шума деревьев, таинственной стихии воды, звездного ночного неба. Все это отражено в известных произведениях китайских композиторов, например, «Солнце ярко светит над Тянь-Шанем» (阳光灿烂照天山), «В степях Внутренней Монголии» (《在内蒙古草原上》) и др.

2) Во-вторых, литературно-поэтические: раскрывают художественное содержание через литературно-поэтические образы, цитаты, аллюзии. Это использование существующих народных пьес с конкретным сюжетом в качестве основы произведения, либо использование известных мелодических приемов, отсылающих к конкретным сюжетам. При анализе китайских произведений для флейты следует также выделять лирический сюжет, основанный на субъективном пространстве авторского «Я». Закономерным для лирического сюжета является то, что субъект, воплощенный в образе лирического героя (рассказчика, персонажа), и автор – одно целое. Поэтому основой лирического сюжета произведений является не сюжетно-предметное движение, а сфера свободного выражения внутренних переживаний, размышлений, некая «медитация лирического героя». Именно лирический способ музыкальной организации, для которой закономерно «переживания одного события», предопределяет использование малых, «однотемных» форм, которые мгновенно раскрывают психологическое состояние и эмоции лирического героя.

3) В последнюю очередь, жанрово-семантические – это своеобразная игра с жанровыми характеристиками (часто связанными с народными мелодиями и коннотациями, свойственными им):

- песенные – колыбельная, лирическая песня, романс, элегия;
- декламационные – речитатив, размышление, медитация, монолог;
- повествовательные – новеллетта, сказка, миниатюрная поэма;
- характерные – скерцо, юмореска;
- моторно-подвижные – этюд, токката;
- танцевальные – национальные танцевальные жанры;

- маршевые – военный, похоронный, праздничный;
- сигнальные – колокольность, ритмофактурные интонации.

В результате, можно сделать вывод, что главной характеристикой инструментальной программности в китайской музыке становится трактовка флейты как воплощения Красоты, отражения лирического настроения героя и его окружения (например, природы). Содержание лирики сосредоточено на отражении внутреннего мира героя в его импульсивности и спонтанности, созерцательности, особой искренней сердечности. Эти состояния сосуществуют в динамике и изменении впечатлений, фантазий, настроений, ассоциаций, то есть не в статике, а в «живом» синтезе, что соответствует целостной картине мира с преобладанием эмоционально-субъективных элементов. При этом личность, ее душевные состояния и внутренние переживания становятся основой психологического содержания инструментальной программы, которая существует «внутри» природной картины. Гораздо меньшее количество произведений основано лишь на принадлежности к определенному жанру, и даже произведения определенного жанра зачастую имеют конкретную пейзажную или литературно-поэтическую коннотацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. И Фан. Исторические сведения о происхождении и музыкальных особенностях китайских народных инструментов. Значение их в развитии и расцвете древнекитайской музыкальной культуры // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2004. – №9. – С. 59-66.
2. Грачёва Т. В. Программность как ключ к идентификации знаков и кодов музыкального сочинения // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 35 (173). – С. 168-172.
3. Кейдун И. Б. Классический конфуцианский трактат «Ли цзи» и китайский ритуал конца XVII-начала XX в. : дисс. ... канд. истор. наук. – Санкт-Петербург, 2003. – 232 с.
4. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореф. ... канд. иск. – Санкт-Петербург, 2009. – 25 с.

REFERENCES

1. Yi Fang, Visnik Kharkivs'koï derzhavnoï akademii dizainu i mistetstv, 2004, No. 9, Pp. 59-66.
2. Gracheva T.V., Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta, 2009, No. 35 (173), Pp. 168-172.
3. Keidun I.B. Klassicheskii konfutsianskii traktat «Li tszi» i kitaiskii ritual kontsa XVII-nachala XX v. (The classic Confucian treatise "Li ji" and the Chinese ritual of the late 17th-early 20th centuries), Extended abstract of candidate's thesis, Sankt-Peterburg, 2003, 232 p.
4. Wang Ying. Pretvorenje natsional'nykh traditsii v fortepiannoï muzyke kitaiskikh kompozitorov XX–XXI vekov (Recreation of National Traditions in the Piano Music of Chinese Composers of the 20th–21st Centuries), Extended abstract of candidate's thesis, Sankt-Peterburg, 2009, 25 p.

Чэнь Кайлунь

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 772359446@qq.com

Chen Kailun

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

ЗАРОЖДЕНИЕ И СПЕЦИФИКА КИНОМУЗЫКИ КИТАЯ

Аннотация. Звук является неотъемлемой частью кинематографа. Звуковой дизайн имеет большое значение для передачи настроения и эмоционального состояния персонажей, а также для создания определенной атмосферы и регулирования напряжения в сюжете. Он дополняет и укрепляет визуальную составляющую фильма. Как аналитическая концепция, звуковой дизайн помогает описать эстетические и стилистические структуры всех элементов саундтрека, включающего музыку, голос, звуковые эффекты, атмосферу и тишину во взаимодействии с визуальным рядом. Звуковое сопровождение в китайском кинематографе имеет свои особенности, которые связаны с культурными традициями и историей Китая, а также спецификой национальной киномузыки.

Ключевые слова: история киномузыки Китая, особенности киномузыки Китая, китайский кинематограф, звуковой дизайн.

THE ORIGIN AND SPECIFICITY OF CHINESE FILM MUSIC

Abstract. Sound is an integral part of cinematography, which complements and strengthens the visual component of the film. Sound design is essential for conveying the mood and emotional state of the characters, as well as for creating a certain atmosphere and regulating the tension in the story. As an analytical concept, it helps to describe the aesthetic and stylistic structures of all soundtrack elements, including music, voice, sound effects, atmosphere and silence in interaction with the visuals. In Chinese cinema sound design has its own characteristics, which are associated with the cultural traditions and history of China, as well as the specificity of the national film music.

Key words: history of Chinese film music, peculiarities of Chinese film music, Chinese cinema, sound design.

С середины XIX века быстрое развитие экономики и технологий привело к расцвету киноиндустрии. Китай – нация с долгой историей, великолепными культурными традициями и богатым наследием духовной цивилизации. Одним из «национальных сокровищ» является музыка – это душа культурного духа, несущая в себе тысячелетние моральные концепции и ценности китайского народа. Музыка в кинематографе имеет огромное значение как для духовного развития каждого отдельного человека, так и для искусства в целом. Особенность музыкального сопровождения китайского кинематографа заключается в том, что на него значительно повлияли эстетические и философские установки, существующие в китайском обществе. В дальнейшем же, он поддался западному влиянию. «Эволюция китайской киномузыки неотделима от общественно-

социального развития страны в XX веке»¹, – отмечает исследователь китайской киномузыки Цай Сяо. Однако, несмотря на специфичность этого вида искусства в русскоязычном пространстве почти нет исследований данного феномена, за исключением нескольких статей, посвященных киноискусству в целом, но не конкретно музыкальному сопровождению, и недавней диссертации 2022 года о вокальной киномузыке в КНР Цай Сяо. На русском языке изучению китайской музыки, в частности современной, в культуре России и Китая, посвящены исследования В.Н. Юнусовой, А.В. Новосёловой. Поэтому актуальность данного исследования заключается во введении в русскоязычное исследовательское поле информации о музыкальном сопровождении китайских фильмов в XX веке.

Данная статья представляет собой историческое исследование звуковых и музыкальных элементов фильма с начала XX века и до сегодняшнего дня. **Цель** статьи – выявить особенности музыкального сопровождения кинофильмов в КНР и определить причины возникновения подобных особенностей. **Задачи** статьи заключаются в следующем: проанализировать музыкальное сопровождение китайских фильмов разных десятилетий XX века, выявить музыкальные и эстетические особенности китайских фильмов, сравнить особенности музыкального сопровождения китайских фильмов в различные исторические периоды. Согласно задачам, **методами** исследования стали – метод наблюдения, аналитический, исторический, сравнительный.

Результаты исследования

Кинематограф в Китае развивался медленно. Первым фильмом местного производства стала экранизация сцен из китайской оперы «Гора Тинчунь», снятой в 1908 году. Когда звук пришел в кино, китайские кинематографисты оказались обременены дополнительной проблемой производства синхронизированных звуковых фильмов для населения, говорящего на разных диалектах. В результате произошла децентрализация кинопроизводства, и в различных региональных городах Китая появилось множество небольших кинокомпаний.

Среди ранних китайских фильмов, многие из которых имели социальный и политический подтекст (в значительной степени под влиянием политических угроз соседней Японии). Это, например, «Дикий поток» Чэн Бу-Као 1933 года, в котором повествовалось об угнетении крестьян помещиками, и «Песня о рыбаках» 1934 года, в которой рассказывалось о деле лодочников реки Янцзы.

Подъем коммунизма в Китае, последовавший за окончанием Второй мировой войны, также оказал свое влияние на кинематограф страны. Произошла национализация кинопроизводства Министерством культуры. Многие фильмы, снятые в последующие годы, характеризовались пропагандой и идеологической обработкой, элементы которой уменьшились с падением Мао Цзэдуна и открытием Китая западным влияниям.

Расцвет фильмов о боевых искусствах в 1970-х годах дал китайской киноиндустрии прочную коммерческую основу, а также сильную международную идентичность, поскольку эти фильмы выпускались десятками.

Как и в других восточных странах, многое в китайском кинематографе основано на традиционных легендах и литературе. Подобные фильмы, как правило, являются уникальными кинокартинами, подчеркивающими особенности китайского кинематографа. Дело в том, что они лучше отражают китайскую культуру и историю, чем более манипулятивные пропагандистские кинематографические картины. Например, кинокартина «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», которая является одним из самых

¹ Цай Сяо. Вокальная музыка в кинематографическом искусстве Китая XX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 5.10.3 : Цай Сяо. – Санкт-Петербург, 2022. – С. 7.

известных китайских фильмов. Он повествует о родине китайских боевых искусств – Шаолиньском монастыре в провинции Хэнань. А боевые искусства, насколько известно, являются неотъемлемой частью китайской культуры, что и объясняет популярность фильма в Китае.

В отличие от западной музыки, китайская уделяет первостепенное внимание мелодии. Западная музыка в основном неразрывно связана с гармонией, элемента, не столь ярко выраженного в китайской музыке, которая в свою очередь черпает свою гармонию из слов и, кроме того, создает ее удвоением октавы инструментов, фигурами аккомпанемента, имитацией голосов и синхронизированными тремоло². Богатая фактура китайской музыки дополняет ее стройную гармонию.

Как и во многих странах с богатой культурной историей, музыка в Китае обогащена многочисленными региональными стилями или диалектами. Различные регионы страны выработали свой особый музыкальный стиль. Например, северо-восточная провинция Шаньдун разработала праздничный музыкальный стиль, обусловленный необходимостью исполнения музыки на фестивалях под открытым небом. Музыка Шаньдуна характеризуется использованием ансамблевых инструментов большой громкости и несущей способности (гонги, барабаны, тростники) в соответствии с требованиями ее исполнения.

В качестве примера можно также рассмотреть и музыкальный стиль западно-китайского региона. Фильм «Поллуны ползет вверх» – это первый крупномасштабный музыкальный фильм со времен реформ и открытости Китая, в котором представлены композиции знаменитого китайского музыканта Ван Луобина, созданные им в Западном Китае в 1930-1940-х годах. Эта кинокартина ярко иллюстрирует красочную этническую культуру западного Китая и отмечает выдающийся вклад Ван Луобина в распространение и развитие западно-китайских народных песен.

Китайская культура с особой трепетностью сохраняет свое огромное историческое наследие. Музыка, которая была написана еще в V веке нашей эры, исполняется до сих пор. В стране сильно почтение к родословной, поэтому неудивительно, что музыка прошлых веков все еще популярна и известна. Как и в большинстве стран, в самых ранних фильмах обычно использовались существующие мотивы и отрывки из традиционных произведений, а оригинальные композиции появлялись по мере того, как кинематограф становился самостоятельным.

Музыка же современных китайских и гонконгских фильмов все больше отдаляется от музыкальных традиций Китая и приобретает более эклектичный вид³. Большая часть традиционной китайской музыки имеет общие корни с музыкой Индии, Тибета, Кореи, Японии и Филиппин несмотря на то, что каждая страна развила свою собственную уникальную культуру как в музыке, так и в озвучивании фильмов, все они также подвергаются все большему влиянию западных музыкальных стилей. Все больше и больше музыкантов и композиторов в Китае и других, до сих пор очень традиционных в музыкальном отношении странах, получают западное образование, и в результате

² Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Общество и государство в Китае / А. И. Кобзев и др. М.: ИВ РАН, 2014. Т. XLIV. Ч. 2. Номер страницы

³ Новосёлова А. В. Китайская музыка в структуре музыкальной культуры современного Китая // Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований / А. В. Новосёлова // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 28. Серия 6. Вопросы современного музыкознания в трудах молодых учёных. Минск: БГАМ, 2012. Номер страницы

склонны с готовностью перенимать западные стили инструментовки и стилистики и сливать их друг с другом.⁴

Китайские фильмы стали выходить за пределы страны на мировую арену, когда страна начала открываться миру в XX веке. Нетрудно заметить, что в фильмах, получивших международные награды, есть некоторые иностранные элементы. Поэтому все больше и больше кинорежиссеров в Китае рассматривают возможность их добавления в свои фильмы, чтобы лучше отразить экзотику фильма. Например, в фильме «Фанфары» есть эпизод «Неаполитанского танца», танцевального произведения известного русского композитора Чайковского, которая исполняется в основном на трубе.

Также интересны и сочетания некоторых китайских элементов с иностранными. В фильме «Герои неба и земли» режиссера Хэ Пина в саундтрек включены разнообразные иностранные музыкальные материалы, вплоть до создания различных атмосфер и лейтмотивов, используя особый музыкальный язык, что обеспечивает зрителям интересное содержание кадра и демонстрирует разнообразие музыкальных жанров. Кроме того, в ряде китайских фильмов в качестве музыкального сопровождения используются иностранные песни, как, например, в фильме «Постмодернистская жизнь моей тётки». Эта кинокартина отражает модный и развлекательный стиль, новый для слуха китайских зрителей. В нем элементы пекинской оперы соседствуют с западной музыкой, что раскрывает взаимосвязь культур. В результате, растущая экзотика также становится основной чертой развития китайской киномузыки.

Тем не менее, традиционные ансамбли тоже часто звучат в китайских фильмах, и эти уникальные инструменты и манеры добавляют богатый этнический колорит партитурам фильмов. Такие инструменты, как пипа (четырёхструнная лютня), чэн (семиструнная цитра), эрху (двухструнная скрипка) и чэн (губная гармошка из бамбука с 17 язычками), придают особый характер партитурам китайских фильмов⁵. Более трехсот видов китайской оперы оказали огромное влияние на озвучивание фильмов в стране. Интеграция движений, музыки, философии, поэзии, костюмов, декораций и боевых искусств в опере эффективно воплощается в современном китайском кинематографе.

Выводы исследования

Музыка китайского кинофильма характеризуется прямым и откровенным содержанием, сильно утонченным, интроспективным, абстрактным стилем, с особым акцентом на тонкие и сжатые формы выражения, дающие неограниченное воображение аудитории. Это соответствует стремлению традиционной китайской культуры к «точке - близости» и выражению «смысл вне языка, сфера вне картины», отражая эстетическое сознание и привычки китайской аудитории к восприятию музыки.

Фоновая музыка китайских кинофильмов тесно связана с поэзией и живописью, которые, помимо всего прочего, дополняют друг друга. Это особенно заметно в саундтреке интерлюдий, который часто опирается на риторические стили, такие как антропоморфизм, метафора, контраст и двустичие в китайской литературе и искусстве, тем самым создавая особое настроение и передавая высокую степень эмоций, духовности, мысли и черты характера. Например, основной саундтрек фильма «Ли Шицзэн» основан на поэтической фразе: «Мое тело, как лодка против течения, мое сердце крепче железного кварца, я надеюсь, что мой сын сможет реализовать свои амбиции, до сих пор я не боюсь трудностей», изображая негибкие и стойкие черты характера Ли Шицзэна.

Специфика музыки в китайском кинематографе является продуктом сложного соединения культурных, традиционных и художественных аспектов, которые важны для

⁴ Юэ Цзи (樂記) // Музыкальная эстетика стран Востока: сетевой ресурс. [Электронный ресурс]. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jue_czy/text.htm (дата обращения: 28.02.2023).

⁵ Цзо Чжэньгуань. Шэн // Энциклопедия «Музыкальные инструменты». М.: Дека-ВС, 2008.

передачи эмоций, атмосферы и настроения в фильмах. Комбинация музыки, звуков окружающей среды, звуков боевых сцен и культурных оттенков создает уникальный звуковой дизайн, который делает китайский кинематограф узнаваемым на фоне остальных государств и культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Общество и государство в Китае / А. И. Кобзев и др. М.: ИВ РАН, 2014. Т. XLIV. Ч. 2.
2. Новосёлова А. В. Китайская музыка в структуре музыкальной культуры современного Китая // Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований / А. В. Новосёлова // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 28. Серия 6. Вопросы современного музыкознания в трудах молодых учёных. Минск: БГАМ, 2012.
3. Юэ Цзи // Музыкальная эстетика стран Востока: сетевой ресурс. [Электронный ресурс]. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jue_czy/text.htm (дата обращения: 28.02.2023).
4. Цзо Чжэньгуань. Шэн // Энциклопедия «Музыкальные инструменты». М.: Дека-ВС, 2008.
5. Янь Цзянань. Оркестр китайских народных инструментов и творчество Сюй Чанцзюня: проблемы дирижёрской интерпретации // Журнал «Музыка. Искусство, наука, практика». № 4 (28), 2019.
6. Цай Сяо. Вокальная музыка в кинематографическом искусстве Китая XX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 5.10.3 : Цай Сяо. – Санкт-Петербург, 2022. – 22 с.

REFERENCES

1. Junusova V.N. Izuchenie kitajskoj muzyki v Rossii: k probleme stanovlenija otechestvennoj muzykal'noj sinologii / V. N. Junusova // Obshhestvo i gosudarstvo v Kitae / A. I. Kobzev i dr. M.: IV RAN, 2014. T. XLIV. Ch. 2.
2. Novosjolova A. V. Kitajskaja muzyka v strukture muzykal'noj kul'tury sovremennogo Kitaja // Muzykal'naja kul'tura Belarusi: na putjah issledovanij / A. V. Novosjolova // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. Vyp. 28. Serija 6. Voprosy sovremennogo muzykoznanija v trudah molodyh uchjonyh. Minsk: BGAM, 2012.
3. Jue Czi // Muzykal'naja jestetika stran Vostoka: setevoj resurs. [Jelektronnyj resurs]. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jue_czy/text.htm (data obrashhenija: 28.02.2023).
4. Czo Chzhjen#guan#. Shjen // Jenciklopedija «Muzykal'nye instrumenty». M.: Deko-VS, 2008.
5. Jan Czjanan. Orkestr kitajskih narodnyh instrumentov i tvorcestvo Sjuj Chanczjunja: problemy dirizhjorskoj interpretacii // Zhurnal «Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika». № 4 (28), 2019.
6. Caj Sjao. Vokal'naja muzyka v kinematograficheskom iskusstve Kitaja XX veka: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija: special'nost' 5.10.3 : Caj Sjao. – Sankt-Peterburg, 2022. – 22 p.

Ян Пэй

аспирант

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

e-mail: 772359446@qq.com

Yang Pei

postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «БОЛЬШИЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ» ОР. 68 ХУАН АН-ЛУНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИН ЖУН

Аннотация. В статье рассмотрена интерпретация цикла, созданного современным китайским композитором Хуан Ан-Луном на пересечении различных традиций, китайской пианисткой Син Жун. Музыка, достаточно многослойная в смысловом отношении и трудная с исполнительской точки зрения, требует от интерпретатора особого внимания к звучанию инструмента, к выстраиванию драматургических линий, точности в выполнении указаний композитора и хорошего ощущения стилей – как национальных, так и исторических. Син Жун демонстрирует требуемые качества, при этом важно, что она выступает первой или одной из первых исполнительниц этого опуса, и не имея никаких ориентиров для исполнения среди предшественников, пианистка также демонстрирует зрелость и самостоятельность мышления.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, китайская фортепианная музыка, Хуан Ан-Лун, Син Жун, полифония, fuga.

POLYPHONIC CYCLE FOR PIANO "GREAT PRELUDES AND FUGUES" OP. 68 BY HUANG AN-LUN INTERPRETED BY XING RONG

Annotation. The article examines the interpretation of the cycle created by the modern Chinese composer Huang An-Lun at the intersection of various traditions, the Chinese pianist Xing Rong. The music, which is quite multilayered in terms of meaning and difficult from a performing point of view, requires special attention and skill from the interpreter in relation to the sound of the instrument, to the construction of dramatic lines, accuracy in following the composer's instructions and a good sense of styles – both national and historical. Xing Rong demonstrates the required qualities, it is important that she is the first or one of the first performers of this opus, and having no reference points for performance among her predecessors, the pianist also demonstrates maturity and independence of thinking.

Keywords: piano performance, Chinese piano music, Huang An-Lun, Xing Rong, polyphony, fugue.

Китайская фортепианная музыка насчитывает всего столетие своей истории, но за это время она достигла высокого уровня. Сегодня она обладает вполне узнаваемыми и определенными чертами, и уже предпринимались попытки проследить специфику и современной китайской фортепианной музыки, и фортепианного исполнительства. Этому посвящен уже ряд диссертационных исследований, из которых выделим более всего связанную с темой данной статьи диссертацию Сюя Бо «Феномен фортепианного

исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков» [1]. Однако трудов, где бы был сделан анализ исполнений новой китайской фортепианной музыки, не обнаружено. Настоящая статья призвана внести вклад в работу над восполнением этого пробела.

Характеризуя особенности китайской фортепианной школы, Сюй Бо отмечает ориентированность исполнителей на авторитетные интерпретации и заметные фигуры; автор пишет, что для Китая «характерной тенденцией обучения является ориентир на мировые авторитеты пианизма, на достижения великих музыкантов, запечатленные в аудио и видеозаписи» [1, с. 3]. Однако такого рода ориентированность возможна лишь по отношению к хорошо известной и широко исполняемой музыке. В случае, когда речь идет о новых, только что сочиненных произведениях, невозможно говорить ни о каких влияниях. Поэтому для рассмотрения особенностей китайского фортепианного исполнительства избрано сравнительно новое сочинение ныне живущего композитора Хуан Ан-Луна (р. 1949) и его интерпретацию также современной молодой пианисткой Син Жун.

Музыка Хуана Ан-Луна исполняется многими пианистами, среди них – Ланг Ланг, Джозеф Бановец, Лю Шикунь, Син Жун, Чжао Вэй, Сюй Син, Фэй Пин Сюй. Последний отмечается как признанный интерпретатор сочинений Хуана Ан-Луна. Однако к моменту написания Четырех больших прелюдий и фуг ор.68 (2008) его уже не было в живых (ум. в 2001). Но масштабное и сложное сочинение очень достойно воплотил другой исполнитель – Син Жун, записавшая весь опус (вместе с тремя другими) на диске лейбла “Toscata Classics” в 2018 году.

Цикл ор.68 Хуан Ан-Луна - своего рода приношение И.С. Баху. Использование традиционных для его музыки жанров, формы фуги, музыкально-риторических фигур и даже музыкальной монограммы ВАСН создает явную связь с немецкой барочной музыкой, но не только: объемная многослойная фактура, обращение к красочным возможностям фортепиано роднят сочинение с переложениями баховской музыки, принадлежащими более поздней эпохе, например, Ф. Бузони. Таким образом, здесь оказываются сплавленными объективность высказывания, идущая от барочной музыки, воплощающей эффект, и субъективность романтического взгляда на прошлое.

Кроме того, в цикле присутствует ориентирование на яркое звучание инструмента, связанное с одной стороны, с органом (три прелюдии, начиная со второй, представляют собой авторские переложения более ранней органной музыки композитора), а с другой – с оркестровым звучанием. Вообще, качество яркой контрастности звучания, создающего в том числе и ощущение политембровости, отмечают и другие исследователи: «Касаясь проблем исполнительской интерпретации фортепианных сольных сочинений и концертов Хуан Ан-Луна, хочется подчеркнуть, что закономерным следствием контраста художественных образов должна явиться поляризация средств исполнительского искусства (внимание концентрируется на различных выразительных возможностях ритма, способов звукоизвлечения, динамики, педализации)» [2, с. 231].

Исполнение Син Жун отличается некоторой отстраненностью, с одной стороны, и в то же время стремлением к воплощению концертности и яркого фортепианного звучания. В открывающей цикл ор.68 Токкате собственно токката начинается с раздела, где появляются триоли. До этого мы имеем дело с торжественной Увертюрой французского типа, судя по использованию пунктирного ритма, восклицательных интонаций (*exclamatio*), неспешному ритму шествия, Ю.С. Бочаров отмечает именно эти черты: «Отличительные особенности торжественной по характеру музыки первой части — многочисленные пунктированные ритмические фигуры (так называемый *rythme saccade*) и четный (как правило, двух- или четырехдольный) метр. Весьма характерны также плотная аккордовая фактура и использование тират в ее крайних голосах» [3, с. 155].

Пианистка реализует эту вступительную часть в максимально бесстрастном исполнении, выражающемся в точном соблюдении ритма и авторских указаний, метрономически точном соблюдении темпа, ровности извлекаемого звука – так, что поначалу возникает ощущение, что музыка звучит в *mid*i-исполнении.

Музыка, которая начинается с графично аскетичного одноголосия (пусть и со скрытыми диалогами голосов), уже в первом разделе достигает впечатляющей звучности за счет октавных дублировок, использования широкого диапазона, восклицательных интонаций, которые здесь приобретают окраску трубных сигналов. Это создает торжественность, очень хорошо знакомую китайской культуре по придворной церемониальной музыке. Для нее также требуется объективность, четкость и ровность исполнения, поскольку именно она, ее ровное, размеренное движение, организует весь ритуал с движением многих людей.

Токкатный раздел представляет собой моторное движение, где импульс триолям придает аккорд на первой доле почти каждого такта. Син Жун немного ее задерживает и тем самым подчеркивает значительность, весомость аккордовых импульсов. Благодаря этому возникает ощущение более свободного «дыхания», не скованного движения. При этом пианистка выделяет верхний мелодический голос с довольно выразительной интонационностью. В быстром темпе даже не требуется особых усилий для его связывания в единую линию, однако важно понимать, в каком из голосов в каждый момент находится главный мелодический комплекс, и когда далее он передается в басовый голос, Син Жун акцентирует именно его звучание.

В разворачивании музыки Токкаты присутствует некоторая нарративность – того же рода, как в сказках русского композитора Н.К. Метнера, например, в «Русской сказке» op.42. Там можно обнаружить похожий эпизод токкатного характера, связанный, в силу подразумеваемой программности, со скачкой героя на коне, когда он отправляется в свой путь. Поскольку здесь ритм также идентифицируется похожим образом, это также создает практический зримый образ движения, очень удачно передаваемый в анализируемом исполнении.

В последующем за Токкатой Хорале воплощена идея песенности, восходящей к традиционной китайской культуре. Если для Баха лютеровский (в широком смысле) хорал был и источником вдохновения, и интонационным источником, и средством создания музыкально-риторических фигур, то для Хуан Ан-Луна слово «хорал», очевидно, синоним слова «песня». Причем фактура простого хорального четырехголосия с одной стороны, отсылает к баховским гармонизациям, с другой – подчеркивает вокальную природу всех голосов.

Интонирование Хорала Син Жун очень просто, без подчеркивания мелодических вершин, без выделения каких бы то ни было голосов, с соблюдением тихой и очень тихой динамики. Переходный раздел, связывающий Хорал с Фугой, очень контрастен: яркие громкие аккорды с прочерчивающими всю клавиатуру пассажами как бы «перечерчивают» тихий, мягко звучащий хорал. Такое «переключение» перед фугой дает еще одно торжественно-возглашающее вступление к очень большой фуге – при том, что она идет в быстром темпе, она составляет практически половину всего времени звучания №1 из op.68. Понимание функций разделов дает правильное ощущение архитектоники целого, и при таком большом объеме звучащего произведения (395 тактов) это чрезвычайно важно.

Фуга, хотя и отличается от баховских образцов использованием другой тонально-ладовой системы (расширенная 12-тоновая тональность), чрезвычайной протяженностью темы (11 тактов на 6/8), но в целом родственна его моторным темам с начальными импульсами, после которых «запускается» неостановимое движение, с ритмической

комплементарностью противосложений, использованием секвенцирования. И в этом случае очень уместным выглядит исполнение фуги в русле именно баховской традиции, с отчетливым «пропеванием» темы, с контрастной агогикой расчлененных повторяющихся звуков и связного поступенного движения.

В контексте баховской системы музыкально-риторических фигур повторяющийся звук был бы знаком удара, избиения, причинения боли (как, например, в фугах *f-moll* или *g-moll* из второго тома «Хорошо темперированного клавира», см., например: [4, с. 246]), здесь же повторяющийся звук такой смысловой нагрузки, очевидно, не имеет, звучит в исполнении Син Жун достаточно легко и светло – как удар палочкой по струне китайского циня. Здесь слышна совершенно иная эстетика звука, и она отражается, в том числе, в смысловой составляющей интерпретации.

Прелюдия №2 также отличается тематической многосоставностью: перезвону «колокольчиков» в первом разделе противопоставлена мелодия, звучащая почти как цитата из баховской кантаты №4 “*Christ lag in Todesbanden*”, где похожая мелодия звучит в арии баса на слова “*Nie ist das rechte Osterlamm*” («Вот он, истинный Агнец Божий»). Постепенно обе темы сближаются, звучат в контрапункте и приводят к грандиозно звучащему (*fff*) завершению, после чего в фуге представлены те же две мотивные идеи – хоральная распевность и «перезвон колокольчиков».

В исполнении Син Жун фортепианная звучность высокого регистра действительно обладает окраской столь любимых китайской культурой колокольчиков, причем это достаточно легкая звучность – ударная, но без использования всего веса руки.

Фугу пианистка исполняет без педали, напротив, она подчеркивает все паузы, точно соблюдая выписанные длительности. Поначалу музыка звучит несколько скуповато в звуковом отношении, с «клавишной» суховатостью. Но постепенно, по мере изменения фактуры, рояль приобретает практически оркестровую звучность, – именно здесь Син Жун использует педаль, звук становится более интенсивным и «тяжелым», особенно в октавных дублировках, насыщается обертонами и звучит очень празднично. Медленная, постепенно и исподволь совершающаяся трансформация в звучности инструмента, смена «образа фортепиано» требует от исполнителя высокой степени самоконтроля и сосредоточенности – именно эти качества исполнитель демонстрирует в записи фуги ор. 68 №2.

Прелюдия №3 наиболее многосоставная по используемым мотивам, тематическим идеям, фактурам, ритмическим формулам, которые многократно повторяются – возникает ощущение нахождения в пестрой толпе, суматохи и всеобщего движения. В такой ситуации исполнителю приходится прилагать специальные усилия для удержания слушательского внимания на форме, в которой очень сильны центробежные тенденции. Организация разнородного материала прелюдии – это, конечно, прежде всего композиторская задача, однако и пианисту здесь принадлежит важная роль.

В потоке, где комбинируются разные мотивы, Син Жун заметно выделяет один – тот, где слышны песенные интонации, слух легко за него «цепляется», он везде сразу опознаваем, и именно на нем выстраивает целостный поток звучания. Все прочие менее индивидуализированы, в них используются общие формы движения, формульность, повторность, и они справедливо убраны исполнителем на второй план. Таким образом, Син Жун выступает своего рода «режиссером», выстраивая собственную драматургию разворачивания прелюдии.

Пятиголосная фуга ор.68 №3 относится к типу «певучих» фуг – то есть основанных на длинной песенной теме, разворачивающейся без пауз, с вязкой фактурой, где «поют» все голоса, и главная трудность для пианиста – воплотить эту вокальность сразу многих голосов, проследить за мелодическими линиями и не дать ни одной оборваться в

сплетении голосов. Син Жун демонстрирует очень многие свои пианистические навыки, создавая довольно изысканную полифоническую ткань: прекрасное мелодическое линейное слышание, передачу голоса из одной руки в другую, аккуратную педализацию, умение выделить вступление темы и др.

Прелюдия №4 решена композитором в духе романтического пианизма, в безостановочном хроматическом движении закручивающихся «вихрей» фигураций, со «сползающей» по полутонам гармонией, этюдной моторностью. Кроме того, она связана с органной музыкой Хуан Ан-Луна, и густая, насыщенная обертонами звучность низкого регистра с доминантовым органным пунктом дает ощущение большого пространства, наполняемого звуками церковного органа. Син Жун чувствует эту стилевую доминанту, в ее исполнении присутствует и возвышенная патетичность, и концертно-романтическая яркость. Здесь она более широко использует педаль (не допуская при этом «смазывания» звучания в поступенном движении), довольно жесткое туше, дающее яркий звук, акцентировку мелодических вершин.

Фуга №4 – очень красивая, где прекрасная стилизация баховской полифонии сочетается с гармоническим языком более позднего времени. В теме Хуан Ан-Лун дает последование нескольких музыкально-риторических фигур: затрудненное, прерываемое паузами движение наверх, мотив плача и рыдания, патетичный скачок на сексту вниз (восклицание) и мотив-окончание с трелью, выражающий скорбную обреченность. Как и fuga g-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, она начинается с мотива из одного звука, и так же далее разворачивается в движении скорбного шествия.

Очевидно, что в такой ситуации от пианиста требуется очень внятное артикулирование смысловых мотивов, и Син Жун в своем исполнении сосредоточена именно на этом. Фуга очень большая, длительно разворачивающаяся, с протяженными интермедиями, секвенцированием повторяющихся мотивов, без ярких сопоставлений вплоть до заключительного раздела. При отстраненном исполнении просто нотного текста ее будет скучно слушать уже в экспозиции. Син Жун этого избегает именно потому, что ему понятен смысл всей тематической мотивной конструкции.

Далее, в развивающем разделе, где очередная интермедия превращается в практически сонатную разработку, происходит, можно сказать, стилевая модуляция, и от баховски-сосредоточенной сдержанной патетичности происходит переход к романтически яркой и драматичной эмоциональности. Как и в других случаях, переход происходит постепенно, и он выражается в переходе от скупой камерной двухголосной звучности к оркестральному полнозвучию с октавными дублировками на *ff*.

В завершающем каденционном разделе при движении шестнадцатыми у пианиста есть соблазн ускорить темп – тогда пассажи будут звучать с яркой виртуозностью, но Син Жун ему не поддается и точно соблюдает поставленное метрономическое указание композитора.

Резюмируя анализ исполнения Син Жун сочинения Хуан Ан-Луна, отметим следующие моменты: 1) для пианистки очень силен авторитет композитора, и она в точности выполняет все его указания; 2) исполнительница проявляет выдержку в создании постепенных изменений звуковой ткани, это касается динамики, агогики, прикосновения к клавише и прочих параметров фортепианного звучания; 3) музыка Хуан Ан-Луна предполагает ориентирование исполнителя как в западной системе музыкальных выразительных средств, так и в восточной, причастность обеим большим культурам, умение различать и воплощать их, и Син Жун подобной поликультурностью вполне обладает; 4) кроме оппозиции запад-восток в музыке Хуан Ан-Луна можно услышать стилевые приметы музыки разных эпох – от традиционной китайской песни, барочной

французской увертюры и интонационности баховских хоралов до современных звучаний хроматической гармонии, и Син Жун справляется с задачей многостилевого слышания и исполнения.

Примечательно, что пианисты, принадлежащие другим фортепианным школам, редко исполняют китайскую музыку, исключение составляют, возможно, всего несколько известных сочинений. И это связано, очевидно, именно со спецификой интерпретации китайской музыки, которая обладает своими особенностями, в частности, требует от пианиста знания и китайской культуры тоже, понимания ее ценностей, особенностей и ментальности: именно эти качества демонстрирует исполнение Син Жун.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сюй, Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Сюй Бо; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. - Ростов-на-Дону, 2011. - 24 с.
2. Сунь, Тянь. Концертно-виртуозный стиль фортепианных сочинений Хуан Ан-Луна / Т. Сунь // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. – 2017. – Т. 46. – С. 220-232.
3. Бочаров, Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко / Ю.С. Бочаров. - Москва : Московская консерватория, 2016. – 230 с.
4. Берченко, Р. Э. В поисках утраченного смысла : Болеслав Яворский о "Хорошо темперированном клавире" / Р. Э. Берченко. - Москва : Классика-XXI, 2008. – 370 с.

REFERENCES

1. Syuj, Bo. Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX-XXI vekov : avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Syuj Bo; [Mesto zashchity: Rost. gos. konservatoriya im. S.V. Rahmaninova]. - Rostov-na-Donu, 2011. - 24 p.
2. Sun', Tyan'. Koncertno-virtuoznyj stil' fortepiannyh sochinenij Huan An-Luna / T. Sun' // Problemy vzaimodejstviya iskusstva, pedagogiki, teorii i praktiki obrazovaniya. – 2017. – Т. 46. – Pp. 220-232.
3. Bocharov, YU. S. ZHany instrumental'noj muzyki ephi barokko / YU.S. Bocharov. - Moskva : Moskovskaya konservatoriya, 2016. – 230 p.
4. Berchenko, R. E. V poiskah utrachennogo smysla : Boleslav YAvorskij o "Horosho temperirovannom klavire" / R. E. Berchenko. - Moskva : Klassika-XXI, 2008. – 370 p.

Ян Чэньбэй

аспирант кафедры теории и история культуры
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»
e-mail: st106502@student.spbu.ru

Куан Сюли

аспирант кафедры культурологии
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Yang Chenbei

postgraduate student of the department of theory and history of culture
St. Petersburg State University

Kuang Xiuli

postgraduate student of the Department of Cultural Studies
St. Petersburg State University

ТРАГЕДИЯ В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЕЁ ФИЛОСОФСКИЙ СТАТУС

Аннотация. Китайская трагедия и западная трагедия имеют различные художественные стили и характеристики из-за различий во времени, культурном фоне и эстетике. Независимо от того, сравниваем ли мы китайское представление о трагедии с западным или рассматриваем ее с точки зрения традиционной китайской ментальности, необходимо выработать некоторые общие идентификационные и заключительные предложения о характеристиках китайской трагедии и её философском статусе. Именно в условиях возделывания глубокой культурной почвы и импульса развития социальных и формальных движений китайская трагедия способна состояться, развиваться и сформировать свою собственную культурную идентичность, образуя тем самым свою собственную систему в рамках мировой трагической культуры. В данной статье предпринимается попытка проанализировать понятие трагедии в трёх аспектах: светскость трагических вкусов, общность временного течения трагедии и завершённость трагического конца; именно это позволит нам осмыслить философский статус трагедии в китайской культуре.

Ключевые слова: трагедия; эпос; счастливый конец; народность; религия; культура.

TRAGEDY IN CHINESE CULTURE AND ITS PHILOSOPHICAL STATUS

Abstract. Chinese tragedy and Western tragedy have formed different artistic styles and characteristics due to the differences in time, cultural background and aesthetics. Whether we compare Chinese view of tragedy with the Western one or regard it from the point of view of Chinese traditional mentality, it is necessary to have some general identification and summary propositions about the characteristics of Chinese tragedy and its philosophical status. It is in the midst of the deep cultural soil and the impetus of the evolution of social forms and movements that Chinese tragedy has been able to occur, develop, and form its own cultural identity, thus forming its own system in the world tragic culture. This paper attempts to analyze the notion of tragedy by three aspects: the secular nature of tragedy tastes, the commonness of tragedy time flow, and the completeness of tragedy endings; these are what will allow us to conceptualize the philosophical status of tragedy in Chinese culture.

Keywords: tragedy; epic; happy ending; nationality; religion; culture.

Европейская и китайская художественная культура, в частности, театральное искусство Европы и Китая, долгое время развивались самобытно и независимо друг от

друга, так что неудивительно, что системы драматических жанров, одним из которых является трагедия, выработанные со временем на Западе и на Востоке, оказались не вполне сводимы одна к другой. На наш взгляд, разница эта в немалой степени коренится не только и не столько в каких-то формальных жанровых характеристиках, но во многом – в различном философском наполнении понятия «трагедия» в мировоззренческих системах европейцев и китайцев. В данной статье предпринимается попытка проанализировать понятие трагедии в трёх аспектах: светскость трагических вкусов, общность временного течения трагедии и завершённость трагического конца; именно это позволит нам осмыслить философский статус трагедии в китайской культуре.

Столкнувшись с китайской культурой, европейские учёные поначалу пытались втиснуть разновидности китайской драмы в рамки жанровой системы, принятой на Западе и уходящей корнями в античную Грецию, к сочинениям Платона и Аристотеля. Например, в конце XVIII века англичанин Джордж Маккартни, после просмотра спектакля во дворце китайского императора Цяньлуна в провинции Жэхэ (热河), использовал западную литературную терминологию и разделил увиденную им китайскую драму на трагедию и комедию. Сами же китайцы начали рассматривать китайскую драму в терминах западной трагедии лишь в начале XX века. Во времена династии Цин (1636 - 1912 гг.), до Маккартни, китайцы пользовались термином *бэйцзюй* (кит. 悲劇 - драма, которая вызывает слезы на глазах) и *ку* (кит. 苦 «горькая драма»). Ключевая разница между этими двумя жанрами – торжество морального закона, характерное для *ку* и необязательное для *бэйцзюй*. Однако во время правления династии Мин (1368 - 1644 гг.) китайцы поставили ряд специальных пьес, посвященных горю и страданиям, используя в качестве основной формы *юань пу* (怨谱) – эстетический термин из области оперы, буквально переводящийся как «скорбная» или «горькая опера».

Светскость трагических вкусов

Термин «трагедия» происходит от древнегреческого *τραγῳδία* ‘козлиная песнь’ и берет начало от ритуальных песнопений хора, наряженного козлоногими сатирами, в честь Диониса, древнегреческого бога вина; его полное определение впервые появилось в аристотелевской «Поэтике»: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному..... посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»⁶. Изначально античная трагедия представляла собой воспроизведение мифических событий – отсюда ее сверхчеловечность, монументальное величие трагических образов.

Со времени Аристотеля трагедия неизменно представлялась на Западе в виде серьезного и возвышенного жанра. Интерпретации феномена трагедии посвящены труды множества западных философов, среди которых можно назвать такие имена, как Вольтер, Шопенгауэр, Кьеркегор, Ницше, Фрейд, Лакан, Камю и многие другие. Например, Фридрих Ницше видел корни трагедии в вечном конфликте двух противоборствующих начал – аполлоновского (возвышенного, рационального и упорядочивающего) и дионисийского (земного, чувственно-эмоционального и хаотического). По-видимому, из принципиальной непримиримости двух этих начал и вытекает то, что мы называем «трагизмом», - пессимистическое переживание жизни, тема обреченности, безысходности людского бытия в кругах мира⁷. Другие мыслители (С. Кьеркегор, А. Камю, Ж.-П. Сартр) основным порождающим началом трагедии считали неизбежную абсурдность бытия,

⁶ [古希腊] 亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅译, 人民文学出版社, 2002, 第16页.

⁷ Мурзин Н.Н. Остановись, мгновенье, ты ужасно: опыт философии трагедии // Vox. Философский журнал №36, 2022. С. 77 – 111.

которую безуспешно силится постичь человеческий разум⁸⁹.

В целом, однако, все попытки предпринять какое-либо философское осмысление понятия «трагедия» были проникнуты евроцентризмом, поскольку касались не «трагедии вообще», а конкретно европейской трагедии. Западная трагедия ориентирована на возвышенное, комедия же ориентирована на низкое, приземленное. Однако специфика китайской трагедии заключается в её светском и фольклорном характере, обращённом к простому народу через чувство знакомства и близости. Как говорится в «Литературных мечтаниях» Белинского, «народность сохраняется более всего в низших классах»¹⁰; таким образом, светскость китайских трагических вкусов представляет естественное воплощение национального духа.

(1) Выбор трагических персонажей

Западные трагедии в общем изображают персонажей благородного статуса и события большой значимости. Начиная с Эсхила, трагические персонажи обычно имеют высокое общественное положение и проявляют необычайное величие духа. Примерами подобного могут служить царь Ксеркс в пьесе «Персы»; бог Небес, которого воспевают в «Прометее прикованном»; великолепная семейная история, описанная в «Орестее». «Царь Эдип» Софокла и «Медея» Еврипида обе имеют высшие слои общества в качестве объекта описания. В пяти главных трагедиях Шекспира «Гамлет», «Макбет», «Король Лир», «Отелло» и «Ромео и Джульетта» основными персонажами также являются представители королевской семьи и знати.

Ситуация начала меняться с конца XVI века в связи с формированием нового жанра - трагикомедии, у истоков которого стояли Б. Гуарини и де Вега. С наступлением XVIII века, под влиянием эпохи Просвещения, основные персонажи трагедий сменили свое прежнее положение «благородных персонажей». В «Даме с камелиями» Дюма-сына и «Кукольном доме» Ибсена ключевыми персонажами выступают проститутка Маргарита и домохозяйка Нора соответственно.

Напротив, китайская трагедия с самого начала своего формирования была весьма свободна как в составе трагических персонажей, так и в выборе трагических событий. Это одна из характеристик ранней китайской трагедии, в которой статус персонажей широко варьировался и в ней принимало участие большое количество персонажей из всех социальных классов. Основными персонажами китайской трагедии могут быть как императоры, например, «Сирота из рода Чжао» (赵氏孤儿), «Осень в Ханьском дворце» (汉宫秋), «Дождь в платанах» (梧桐雨) и «Патриот Юэ Фэй» (精忠记); так и крестьяне, сельские женщины, проститутки и т.д., к примеру, «Обида Доу Э» (窦娥冤) и «Веер с персиковыми цветами» (桃花扇). Использование в качестве основного предмета трагедии именно страданий маленького человека является как фундаментальной особенностью классической китайской трагедии, так и основным различием между ней и древнегреческой трагедией и её европейским аналогом. Эта характеристика не только отражает специфику китайской культуры, но и свидетельствует о большом количестве социальных трагедий, представленных в древнекитайском обществе, и напрямую влияет на уровень и силу трагического духа.¹¹

Ци Бяоцзя, оперный критик эпохи династии Мин, сказал как-то, что древние тексты не пишут прямо о ситуации горя и страдания, но вместо этого передают ощущение горя и

⁸ Кьеркегор С. Дон Жуан Моцарта / С. Кьеркегор ; пер. с нем. О. Антоновой ; вступ. ст. О. Антоновой и Е. Щербачевой ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. - М., 1995.

⁹ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / Альберт Камю // Сумерки богов ; Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева : Перевод А.М. Руткевича - М. : Политиздат, 1990. - С.222-319.

¹⁰ [俄]别林斯基. 文学的幻想. 满涛译, 安徽文艺出版社, 1996.

¹¹ 王宏维. 命定与抗争[M]. 北京: 三联书店, 1996, 第 52 页.

страдания посреди мелочей (в оригинале – "故古本未必直写苦境，偏于琐屑中传出苦情"). В китайской трагедии не только удовольствия богов демонстрируются намного меньше радостей простолюдинов, но даже неприятности царственных особ являются неприятностями, которые понятны простолюдинам. В пекинской опере «Пагода Лейфэн» (雷峰塔) действует персонаж Бай Су Чжэнь – белая змея, обладающая сильными магическими способностями и тысячелетним опытом магической практики; несмотря на это, она бросает все свое культивирование и принимает бесповоротное решение жить с простым горожанином Сюй Сянем. Согласно повести о военном мятеже, произошедшем в то время и описанном в «Дожде в платанах», император Тан, взвесив все плюсы и минусы, пожертвовал своей любимой наложницей Ян Юйхуань. В последние годы жизни Тана тоска по Ян не утихала, и в своем одиночестве и печали он состарился и через несколько лет последовал за Ян - в отличие от «Царя Эдипа», где Эдип почти всю жизнь совершает великие дела, будь то навязчивые поиски человека, который убил его отца и женился на матери, или же отказ от трона, удар ножом в глаз и изгнание. В целом, в китайской трагедии император демонстрирует определенную возвышенность в светской сфере, тогда как в западной трагедии император подчеркивает свою необычайную высоту над обыденностью; китайская трагедия сосредоточена на изображении «простонародья», а западная трагедия в основном связана с аристократическими кругами.

(2) Способы трагического конфликта

В китайской трагедии основной трагический конфликт происходит не между трагическими персонажами, а между силами зла и силами добра. Хотя трагический конфликт в западной трагедии также происходит между злом и добром, но все же главным образом противоречие существует либо между разными трагическими персонажами, либо между различными установками и ценностями в душе одного конкретного персонажа (например, противоречие между долгом и чувством любви). Один лишь конфликт не создает трагедии, не только у Шекспира, но и в других великих западных трагедиях. Это главная особенность западной трагедии. Как сказал английский философ Г. Брэдли, «Гамлет и король, хотя и смертельные враги, но то, что монополизировало наше внимание и остается в нашей памяти по крайней мере в той же степени, что и конфликт между ними двумя, это внутренний конфликт одного из них»¹². Для Гамлета было бы легко отомстить, но эта месть должна была обеспечить и справедливость, и не причинить вреда его матери, поэтому каждый его поступок не являлся безрассудным. В том числе греческая трагическая фигура Эдипа: когда он узнает, что он и есть убийца своего отца и матери, то искупает свою вину жестокими физическими муками, причиняемыми самому себе, несмотря на то, что грех был совершен неосознанно, «поскольку конфликт обычно нуждается в разрешении в результате борьбы двух противоборствующих сторон, конфликтное особенно подходит для использования в качестве объекта драматургии»¹³.

Французский философ Ж.-П. Сартр говорил: «Когда человек берёт на себя ответственность за какое-либо дело, он полностью осознаёт, что не только сам сделал выбор своего будущего, но и что этим действием он одновременно стал законодателем выбора для всего человечества – в такой момент невозможно избежать этой полной и великой ответственности. Действительно, много людей, которые не проявляют такого чувства вины. Но они лишь скрывают или избегают этих страданий»¹⁴. Человек — страдание, и те страдания, о которых говорит Сартр, являются именно страданиями Гамлета. Быть или не быть? Терпеть или сопротивляться? Эти острые внутренние борения

¹² 杨周翰. 莎士比亚评论汇编 (下卷) [C]. 北京: 中国社会科学出版社, 1981, 第 31 页。

¹³ [德] 黑格尔. 美学[M]. 朱光潜译, 北京: 商务印书馆, 1981, 第 260 页。

¹⁴ [法] 萨特. 存在主义是一种人道主义[M]. 上海: 上海译文出版社, 1988, 第 10 页。

и самокритика Гамлета возвышают тему трагедии.

Юаньская драма (от имени династии Юань, 1271-1368 гг.) «Сирота из рода Чжао» является исторической трагедией. История содержится в «Цзо чжуань» (左传), но довольно краткая. Подробное изложение истории появляется позже в «Записях великого историка Чжао Шицзя» (史记·赵世家), «Синь Сюй» (新序) и «Шо Юань» (说苑). Речь идёт о враче Чэн Ине, который чтобы предотвратить трагическое убийство семьи Чжао князем Цзинь, перенёс боль и горечь от потери своих родных, взял на воспитание сирот Чжао и тайно вырастил их. В дальнейшем, с помощью Хань, Чжао был в состоянии объявить Ту своим законным отцом и начать пятнадцатилетний план мести. Хотя трагические персонажи пьесы активно не провоцируют конфликт или антагонизм, на самом деле трагический конфликт вызван силами зла, таким образом, трагические персонажи пьесы в значительной степени сами принимают решение вступить в конфликт. В отличие от западных трагедий, персонажи китайских трагедий нравственно совершенны и в значительной степени свободны от присущих им внутренних конфликтов. Самое принципиальное различие между пьесами Шекспира «Макбет» и «Сирота из рода Чжао» заключается в выборе трагических персонажей и трагического конфликта. В «Макбете» пророчество ведьм не только в какой-то степени раскрывает последующую судьбу Макбета и Банко, но и вдохновляет желания Макбета, гибель которого обусловлена его собственными непомерно раздутыми амбициями. О таком разрушении можно утверждать, что оно является триумфом добра над злом, своего рода «красотой». Единственное различие между китайской и западной трагедиями заключается в том, что они по-разному выражают красоту. Китайская трагедия заключается в процессе победы добра, внешнего по отношению к человеку, над столь же абстрактным, даже можно сказать, трансцендентным злом, в то время как западная трагедия заключается в процессе победы человеческого, душевного «добра» над человеческим «злом».

Общность временного течения трагедии

С точки зрения географии и экономики, Китай – континентальная держава, основанная на аграрном производстве мелких крестьянских хозяйств. Народ ценит чувство национального единства, гармонию и единство между человеком и человеком, человеком и природой, чьи трагические страдания связаны с крестьянской жизнью, и у кого есть глубокая привязанность к земле и народу, живущему на ней из поколения в поколение. Среди китайских этнических меньшинств, особенно древних кочевых народов, богато и разнообразно представлен устный эпос. В частности, среди главных эпосов народов Китая выделяются тибетский «Гэсэр», монгольский «Джангар» и киргизский «Манас».

«Гэсэр» называют «Илиадой Востока». Согласно данным опубликованного недавно сборника, существует от 50 до 60 тибетских текстов, в каждом из которых рассказывается о войнах между Гэсэром с его героями-спутниками и крупными государствами и племенами. После длительного периода войны десятки государств и племен постепенно объединились, и Гэсэр выполнил свою земную миссию «усмирить демонов, защитить живые существа и принести мир добрым людям». Карьера завершена, и он вместе со своей супругой вернулся на небеса.

Структура «Джангара», переведённого на китайский язык монгольским учёным Сэйдоржем, является характерной для монгольского устно-поэтического искусства. Эпос открывается рассказом об истории семьи Джангар и создании страны Баумупа, затем следует сцена, в которой герои следуют указаниям Джангара и защищают Баумупа. Хотя во время долгого сражения герои сильно потрепаны врагом, завершается все благополучно – герои побеждают, с триумфом возвращаются домой и закатывают пиршество. С точки зрения хронологической последовательности событий можно сказать, что «Джангар»

имеет нечто общее с «Гэсэром».

«Манас» – рассказ об опыте киргизского народа в противостоянии иностранной агрессии и объединении разрозненных племен киргизского народа, борьбе за национальную независимость и свободу, через подвиги нескольких поколений семьи Манаса. Название «Манас» происходит от имени первого героя – Манаса. В своей жизни Манас участвовал во многих сражениях, и после его гибели в бою его потомки продолжали отстаивать национальное дело, борясь за победу на протяжении восьми поколений. Очевидно, что этот биографический героический эпос по-прежнему следует хронологическому течению жизни основного персонажа, которое примерно такое же, как в двух других эпосах, с той разницей, что хронология Манаса длиннее.

Истоки сюжетов западноевропейской трагедии лежат в древнегреческом эпосе. Греческий эпос можно сравнить с китайским, оба они отличаются друг от друга с точки зрения географии и экономики. Западный мир – морской, состоящий из полуостровов и множества островов, где люди живут рыболовством и охотой, и их сопровождает море, трагические страдания которого напрямую связаны с морским опытом, выжить в этой среде можно, лишь постоянно противостоя силам природы. Аристотель говорил: «Трагедия должна по возможности совершаться в одно обращение солнца»¹⁵. Вопрос о времени и пространстве, особенно о времени, в древнегреческой трагедии представляет значительный интерес. В «Илиаде» отражены десять лет войны между троянцами и греками. В «Одиссее» описывается десятилетнее морское приключение Одиссея после троянской войны, его возвращение домой и воссоединение с женой. Эпос излагается в форме воспоминаний о событиях и построен по принципу двойного параллелизма, отчасти в виде приключений Одиссея на море, отчасти в виде того, что его сын отправляется на поиски отца, и в конце концов обе эти линии сюжета сходятся воедино. Этот способ структуры также находит отражение в эпосах средневековой Европы. В французской «Песни о Роланде», испанской «Песни о Сиде» и немецкой «Песни о Нибелунгах» поток времени рассекается по горизонтали. Это имеет что-то общее с хронологическим повествовательным подходом трёх главных эпосов Китая. Что касается развязки трагедии, то и Китай, и Запад сублимировали тему через свои соответствующие понятия.

Завершённость трагического конца

В Древней Греции начитывается четыре вида трагедии: трагедия запутанная, которая целиком состоит из перипетии и узнавания; трагедия патетическая; трагедия нравов; трагедия фантастическая и все те, где действие происходит в преисподней¹⁶. Большинство взято из мифов и эпоса, и они отражают растерянную психику древних греков, которые в период родового общества были озадачены природой и судьбой. Наоборот, китайская традиционная трагедия полна оптимизма и стремится к радости в объединении, потому что «дух нашего народа – это дух времени и оптимизма. Поэтому те, кто представляет его дух в романах или театральных пьесах, неизменно отмечают этот оптимизм, который начинается с печали и кончается радостью, начинается с расставания и кончается соединением, начинается с трудностей и кончается процветанием»¹⁷.

Счастливый конец должен соответствовать как минимум трём требованиям: разлука с последующим воссоединением трагических персонажей, дилемма с последующим разрешением в сюжете и горе с радостью в чувствах. С точки зрения содержания и структуры классическая китайская драма в общем представляет эстетические характеристики круговой структуры смешанной скорби и веселья, горечи и счастья.

¹⁵ [古希腊] 亚里士多德. 诗学[M]. 罗念生译, 上海: 上海人民出版社, 2006, 第66页。

¹⁶ Так же. С. 65.

¹⁷ 周贻白. 中国剧场史, 上海商务印书馆, 1936.

Классическая китайская трагедия зачастую имеет счастливый конец. К примеру, сон воссоединения в «Осень в Ханьском дворце», мотыжение и утешение духов в «Цин Чжун» (清忠谱), круг Будды в «Пагоде Лейфэн» и др. Здесь необходимо отметить, что само понимание термина «счастливый конец» в китайском эпосе (равно как и в драме) несколько отличается от европейского. Развязка может и не содержать благополучного исхода для центральных персонажей, однако признается счастливой, если ведет к гармонизации всего общества (впрочем, критерии счастливой концовки в китайской культуре - это тема для отдельного исследования).

Форма круговой структуры, характеристика китайской трагедии, имеет глубокие культурные корни. Китайцы обладают сильным чувством причастности к семье; в китайской философии ценится общность интересов и провозглашается примат единства над разобщенностью. И наоборот, Запад больше сосредотачивается на индивидууме и самости и высоко ценят культурную концепцию конфликта между человеком и человеком, человеком и природой и его трагическое значение. Возвращаясь в историю, династия Чжоу (1046 г. - 256 г. до н.э.) победила династию Шан-Ин (1600 г. - 1046 г. до н.э.) и создала китайское феодальное общество, основанное на земледелии и кровных узах. Закрытая социальная структура приводит к тому, что люди привыкают к оседлому образу жизни и стремятся к стабильности и гармонии. Во время правления династии Восточная Хань (25 - 220 гг.) в Китай из Индии началось проникновение буддизма. В период Южной и Северной династий (420 - 589 гг.), проникло в круги китайских ученых-литераторов проникло учение чань, в котором главным признается самоосвобождение, а влияние буддизма стало проявляться в литературе, живописи, музыке и архитектуре. В период Суй и Тан была полностью создана школа Чань (также известная как дзэн-буддизм): оно представляло собой адаптацию учения буддизма на китайскую почву и делало его применимым в повседневной жизни мыслителей. Интеллигенция пришла к согласию в том, что дзэн есть развитие конфуцианской философии, пропагандирующей преодоление всех препятствий и возвращение к потусторонности, стремление к жизни без страха, насыщенной свободой и простотой. Буддизм, конфуцианство и даосизм совместно создали культурную модель, где сосуществуют эти три учения.

На древнекитайскую оперу оказала влияние философская мысль конфуцианства, даосизма и буддизма, в связи с чем и трагедия, и комедия имеют национальный эстетический характер и характеризуются закольцованной структурой сюжета. «Радоваться при виде трагической картины, пусть даже воображаемой и вымышленной, с точки зрения буддизма является желанием, которое ведёт к беде, а также признаком жестокости»¹⁸. Ведь раскрытие страдания жизни является лишь художественным средством, а конечной целью является переправа (кит. 渡 ду 'пересечение') страдающего через реку невзгод на берег, на котором ждет счастье.

Это представление согласуется с точкой зрения религиозных взглядов, особенно дзэн-буддизма. Его «учение о приходе и уходе», «круговороте рождения и смерти в мирах» и идея «небес и ада» во многом обусловили мотив воссоединения, типичный для окончаний классической китайской трагедии. Большинство из них повествует о горе и счастье, о воздаянии добром за добро и злом за зло, о прекращении страданий.¹⁹ Многие трагедии заканчиваются мотивом «задние встают на смену передним» (кит. 前仆后继 буквально 'когда человек впереди падает, человек сзади следует за ним'), как в Юаньской опере «Сирота из рода Чжао», в которой последовательные смерти Хань и Гун-сунь и окончательная месть сирот Чжао кладет конец кровавым преступлениям Ту; мотивом

¹⁸ 朱光潜. 悲剧心理学[M]. 安徽教育出版社, 1996, 第 98 页。

¹⁹ 廖奔. 20 世纪中国戏剧学的建构, 《文艺研究》1999 年第 4 期。

«заслуженного наказания», например, мстью в Юаньской опере «Обида Доу Э» и допросом Цинь Хоя в подземном мире героем Юэ Фэя, который опирается на сверхъестественные силы небес и преисподней, чтобы выяснить правду о прошлых злодеяниях и наказать плохих людей; мотивом «вознесения на небеса и обожествления», как в Юэской опере (越剧) «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (梁山伯与祝英台), влюбленные герои которой в конце концов превращаются в бабочек, позволяя зрителям увидеть идею бессмертия и надежду на обновление, тем самым давая им духовное утешение.

При том, что культуры конфуцианства, даосизма и буддизма имеют разное понимание того, что есть «трагическое», в своём отношении к конфликту эти три культуры указывают на гармонию и единение, человека и природы, человека и общества, преуменьшая или растворяя оппозицию и конфликт. Именно поэтому в классической китайской драме присутствует счастье в скорби, горе в радости и закольцованная структура.

Заключение

В данной статье представлена общая дискуссия о светском характере трагических вкусов, общности временного течения трагедии и завершённости трагического конца, чтобы углубить понимание трагедии в китайской культуре. Явление полной трагедии со «счастливым концом» тесно связано с традиционной китайской культурой, национальной эстетикой и религиозной концепцией. С древних времен Китай является страной с аграрной экономикой, и с точки зрения национальной эстетической психологии люди стремились к единству человека и природы - данная концепция находит философское отражение в монолитном органическом мировоззрении и в практической диалектике стабильности. В общем, будь то отбор материалов для трагедии, техники письма или постановка сюжета, надо отталкиваться от реальности классической китайской драмы и анализировать конкретные проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / Альберт Камю // Сумерки богов ; Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева : Перевод А.М. Руткевича - М. : Политиздат, 1990. - С.222-319.
2. Кьеркегор С. Дон Жуан Моцарта / С. Кьеркегор ; пер. с нем. О. Антоновой ; вступ. ст. О. Антоновой и Е. Щербаковой ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. - М., 1995.
3. Мурзин Н.Н. Остановись, мгновенье, ты ужасно: опыт философии трагедии // Vox. Философский журнал №36, 2022. С. 77 – 111.
4. Сартр Ж.-П.. Экзистенциализм - это гуманизм. Шанхай: Шанхайская переводческая типография, 1988, 93 с.
5. Белинский В.Г. Литературные мечтания. Перевод Мань Тао, Аньхойское издательство литературы и искусства, 1996, 589 с.
6. Гегель Г. Лекции по эстетике. Перевод Чжу Гуанцянь, Пекин: Коммерческая пресса, 1981, 1540 с.
7. Ляо Пэн. Конструирование китайской драматургии XX века, Исследования в области литературы и искусства, № 4, 1999.
8. Ван Хунвэй. Судьба и сопротивление. Пекин: Книжный магазин " Саньянь", 1996, 276 с.
9. Аристотель. Поэтика. Перевод Чэнь Чжунмэй, Издательство народной литературы, 2002, 322 с.
10. Аристотель. Поэтика. Перевод Ло Няньшэн, Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2006, 440 с.
11. Ян Чжоухань. Сборник комментариев к Шекспиру (2 том). Пекин: Издательство китайских социальных наук, 1981, 578 с.

12. Чжоу Ибай, История китайского театра, Шанхай: Коммерческая пресса, 1936, 663 с.
13. Чжу Гуанцян. Психология трагедии. Аньхойское образовательное издательство, 1996, 259 с.

REFERENCES

1. Kamju A. Mif o Sizife. Jesse ob absurde / Al'bert Kamju // Sumerki bogov ; Sost. i obshh. red. A. A. Jakovleva : Perevod A.M. Rutkevicha - M. : Politizdat, 1990. - Pp.222-319.
2. K'erkegor S. Don Zhuan Mocarta / S. K'erkegor ; per. s nem. O. Antonovoj ; vstup. st. O. Antonovoj i E. Shherbakovoj ; Ros. akad. muzyki im. Gnesinyh. - M., 1995.
3. Murzin N.N. Ostanovis', mgnoven'e, ty uzhasno: opyt filosofii tragedii // Vox. Filosofskij zhurnal №36, 2022. Pp. 77 – 111.
4. Sartr Zh.-P.. Jekzistencializm - jeto gumanizm. Shanhaj: Shanhajskaja perevodcheskaja tipografija, 1988, 93 p.
5. Belinskij V.G. Literaturnye mechtanija. Perevod Man' Tao, An'hojskoe izdatel'stvo literatury i iskusstva, 1996, 589 p.
6. Gegel' G. Lekcii po jestetike. Perevod Chzhu Guancjan', Pekin: Kommercheskaja pressa, 1981, 1540 p.
7. Ljao Pjen. Konstruirovanie kitajskoj dramaturgii XX veka, Issledovanija v oblasti literatury i iskusstva, № 4, 1999.
8. Van Hunvjej. Sud'ba i soprotivlenie. Pekin: Knizhnyj magazin " San'ljan'", 1996, 276 s.
9. Aristotel'. Pojetika. Perevod Chjen' Chzhunmjej, Izdatel'stvo narodnoj literatury, 2002, 322 p.
10. Aristotel'. Pojetika. Perevod Lo Njan'shjen, Shanhaj: Shanhajskoe narodnoe izdatel'stvo, 2006, 440 p.
11. Jan Chzhouhan'. Sbornik kommentarijev k Shekspiru (2 tom). Pekin: Izdatel'stvo kitajskih social'nyh nauk, 1981, 578 p.
12. Chzhou Ibaj, Istorija kitajskogo teatra, Shanhaj: Kommercheskaja pressa, 1936, 663 p.
13. Chzhu Guancjan'. Psihologija tragedii. An'hojskoe obrazovatel'noe izdatel'stvo, 1996, 259 p.

Янь Жуй

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный педагогический университет»

e-mail: 499231530@qq.com

Yan Rui

Postgraduate student

Moscow State Pedagogical University

АНАЛИЗ КОНФЛИКТА И САМОИСКУПЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Аннотация. Китайская живопись принадлежит к важной области социальной цивилизации, поэтому трансформация идей традиционного искусства китайской живописи в современность осуществляется в условиях культурной глобализации. Волна глобализации привнесла в китайскую живопись множество элементов, таких как новые идеи, способы мышления и формы выражения. Голоса культуры приходят и уходят, что приводит к идеологической дилемме китайской живописи относительно ее собственной ситуации. В этой диссертации в основном используются методы анализа документов, сравнительного исследования и описательного исследования, и обсуждается трансформация художественных мыслей и концепций под влиянием глобализации с двух сторон: идеологическая дилемма, вызванная глобализацией, и реконструкция художественных концепций.

Ключевые слова: глобализация, китайская живопись, идеологическая дилемма, вызванная глобализацией, реконструкция художественных концепций.

ANALYSIS OF THE CONFLICT AND SELF-REDEMPTION OF ARTISTIC IDEAS IN THE CONTEXT OF CULTURAL GLOBALIZATION

Abstract. Chinese painting belongs to an important area of social civilization, so the transformation of the ideas of traditional art of Chinese painting into modernity is carried out in the context of cultural globalization. The wave of globalization has brought many elements into Chinese painting, such as new ideas, ways of thinking, and forms of expression. The voices of culture come and go, leading to Chinese painting's ideological dilemma regarding its own situation. This dissertation mainly uses the methods of document analysis, comparative research and descriptive research, and discusses the transformation of artistic thoughts and concepts under the influence of globalization from two sides: the ideological dilemma caused by globalization and the reconstruction of artistic concepts.

Keywords: globalization, Chinese painting, ideological dilemma caused by globalization, reconstruction of artistic concepts.

1. Идеологическая дилемма, вызванная глобализацией

Перед лицом различных дебатов о влиянии культурной глобализации на сферу китайской живописи можно четко выделить две различные точки зрения. Одна точка зрения заключается в том, что для развития китайской живописи не только возможно, но и необходимо более глубокое изучение и внедрение иностранных культур, и что мы не можем противостоять вторжению иностранных культур, придавая китайской живописи консервативный оттенок. Другая точка зрения заключается в том, что с современной эпохи (середина XIX века) в области китайской живописи проявляется явный радикализм и

оппозиция к традициям, при этом применяется слишком радикальный подход к традиционной китайской живописи.[1] Эти два диаметрально противоположных взгляда на искусство привели к расколу в китайской живописи, так что возник более нейтральный взгляд, который допускал соответствующую интеграцию иностранной культуры, но опасался культурной гегемонии, вызванной слишком сильным привнесением иностранной культуры, подчеркивая при этом важность культурных традиций китайской живописи.

До начала политики реформ и открытости в Китае была горстка молодых интеллектуалов, которые отправились учиться в западные страны, и в тот период неразвитых информационных технологий они были единственными, кто имел прямой доступ к западной культуре. После того как они вернулись домой и привезли в Китай западную науку и технологии, а также передовые культурные идеи, они стали мощными социальными передатчиками западной культуры.[2] Однако в современном обществе, где так хорошо развит Интернет, многочисленные информационные каналы помогают распространять культуру разных стран на большие расстояния, тем самым расширяя зону излучения иностранной культуры на широкую публику, и становится ясно, что иностранная культура больше не является "запатентованным продуктом", доступным лишь немногим интеллектуалам. Со свободой доступа к иностранной культуре для всех неизбежно происходило переосмысление традиций коренной культуры нации. Другими словами, бывшие ученые были не только передатчиками иностранной культуры, но и защитниками национальной культуры. Если подходить к этому вопросу с рациональной точки зрения, то защита своей родной культуры - это совершенно нормально: любой человек, выросший в своей стране, в большей или меньшей степени получил образование и воспитание в родной культуре и, естественно, испытывает чувство эмоциональной идентификации и благоговения перед своей национальной культурой.[3]

За сто лет, прошедших между современным и новейшим обществом, Китай постепенно открылся миру, и по мере того, как культуры со всего мира проникали в страну, они создавали все более интенсивные конфликты и сложные дилеммы для коренной культуры Китая. Развитие китайской живописи тесно связано с этими конфликтами и дилеммами.

Во-первых, одна из идеологических дилемм - конфликт между "чувствительностью" и "рациональностью". Китайские ученые всегда рассматривали отношения между китайской и западной культурой в неопределенном и сложном эмоциональном состоянии, не отвергая и не принимая их открыто, что мы можем интерпретировать как конфликт между чувственным и рациональным мышлением. Ученые в области китайской живописи всегда сохраняли уважительное отношение к традиционной китайской живописи, и эта эмоциональная зависимость объясняется тем, что сама китайская живопись возникла в традиционном обществе и достигла такого художественного уровня, который современные художники вряд ли могли превзойти в период традиционной китайской живописи.[4] Поэтому естественно, что ученые любого исторического периода должны были развивать тесную эмоциональную связь с традиционной китайской живописью. Однако эта эмоциональная связь с традиционной местной культурой не мешала рационально мыслящим ученым восхищаться и ценить западную культуру, которая заняла лидирующие позиции в модернизации. В частности, сравнивая превосходную западную культуру со своей собственной традиционной культурой, они склонны иррационально отвергать или сопротивляться недостаткам традиционной культуры. Использование рационального мышления для изучения и постижения западной культуры, напротив, стимулировало критическое мышление по отношению к традиционной китайской живописи.[5]

Рисунки 1 и 2 (частично), например, показывают нам знаменитую фигурную картину периода династии Сун (12 июня 1127 - 19 марта 1279) "Южный музыкальный свиток Сун",

на которой автор изобразил сцены выступлений и репетиций куртизанок при дворе Южной Сун.[6] Женские фигуры стройные и светлокожие, все с разной динамикой, а техника окраски яркая и элегантная, с тонкой кистью и плавной кистью для одежды, показывая специфическую текстуру различных предметов через различные стили кисти. Общая композиция относительно плоская, простая и разреженная, представляя нам очень высокий уровень мастерства. Однако, если мы снова посмотрим на эту традиционную живопись через призму западного художественного мышления, мы увидим, что существуют проблемы с перспективой, пропорциями, динамикой тела и пространственными отношениями фигур, а также сходство и плоскостность всех черт лица и отсутствие реалистичных оттенков кожи. Общий эффект света и тени отсутствует, а ощущение пространства слабое.



Рис. 1, Музыкальный свиток Сонг, династия Южная Сун, автор неизвестен, династия Южная Сун, 25,5 см × 158,7 см, цветная роспись по шелку, в Шанхайском музее



Рис. 2, Музыкальный свиток Сун (частичный), автор неизвестен, династия Южная Сун, 25,5 см x 158,7 см, цветная роспись по шелку, в Шанхайском музее

Чем интенсивнее становится эта критика традиции, тем сильнее становится противоположная национальная идентичность защиты традиции. Хотя эти две противоположные эмоциональные силы не находятся в состоянии, когда ты сильный, а я слабый, что привело к развитию китайской живописи, где эти две различные художественные концепции существовали всегда. Именно сложные отношения между рациональным мышлением и эмоциональными чувствами способствовали дебатам и взаимодействию двух сил, которые составили траекторию развития китайской живописи.

Во-вторых, отношение Китая к западной культуре имеет тенденцию быть более восприимчивым в отношении науки и техники и материальной культуры, но более нерешительным и даже сопротивляющимся, когда дело доходит до духовного уровня культуры. Материальная культура, наука и техника более практичны, они облегчают жизнь масс, создают необходимые условия для улучшения качества жизни людей и непосредственно повышают их уровень жизни.[7] Более того, культура науки и техники не затрагивает более глубокие идеи человека, поэтому мы видим, что в условиях глобализации мы с большим удовольствием впитываем лучшее из зарубежной науки и

техники. Когда речь идет о концептуальных изменениях, особенно в отношении влияния традиционных культур, таких как китайская живопись, она становится очень осторожной, с душевным состоянием, которое является одновременно терпимым и неизбежно охраняемым.

Таким образом, можно увидеть амбивалентность, которую социальная среда культурной глобализации привнесла в развитие китайской живописи, а сдвиг в сторону современности в китайской живописи вызвал сильные культурные силы для возвращения к традиционной китайской живописи. Поэтому переосмысление, понимание и конструирование тенденций развития современной китайской живописи стало темой и задачей исследований новой эпохи.

2 Реконструкция художественных концепций

Развитие китайской живописи за последние сто лет в современном обществе (начиная с середины XIX века) показало, что китайская живопись не может быть абсолютно свободной от вмешательства иностранных культур, и что это неизменный объективный факт, что волна культурной глобализации достигла всех уголков мира. Правильный идеологический путь должен заключаться в том, чтобы смотреть на вторжение иностранных культур объективно, а вести обмен между китайской и западной культурами субъективно, чтобы использовать сильные стороны других культур для восполнения слабых сторон своей собственной, и таким образом иметь возможность продвигать новые идеи. В процессе создания современной китайской живописи мы также постоянно обновляем художественные концепции, присущие области китайской живописи.

Первое - это изменение образа мышления, которое неразрывно связано с концепцией искусства; изменение образа мышления является предпосылкой для изменения концепции искусства. Известный китайский ученый на стыке современной и новейшей эпох, Ван Говэй (3 декабря 1877 - 2 июня 1927), находившийся под влиянием социального реформизма своего времени в силу специфики исторического периода, в котором он жил, стремился к новому познанию, слиянию западных философских концепций и эстетических идей с традиционной китайской философией и эстетикой, формируя уникальную эстетическую мышление. Он указал на различия в мышлении между Китаем и Западом: "Характерные черты нашего народа - практичность и разговорный язык; характерные черты западных людей - дискурсивность и научность, стремление к абстракции и мастерство в классификации, постоянное использование двух методов синтеза и анализа всех материальных и нематериальных вещей в мире. Сила наших людей лежит скорее в практической стороне, а в теоретической они довольствуются конкретными знаниями, а что касается вопроса классификации, то они не желают исчерпывать его, кроме как для практических нужд." [8] Ван Говэй нашел разницу между китайским и западными способами мышления, он считал, что западный способ мышления хорош в абстрактном мышлении и категорической логике, чего не хватает традиционному китайскому способу мышления, поэтому мы должны использовать сильные стороны Запада, чтобы компенсировать наши слабости, чтобы улучшить присущий нам способ мышления.

Для того чтобы китайская живопись развивалась, необходимо постоянно внедрять новые художественные концепции. "Китайский образ мышления не проводит диаметрально противоположного различия между чувственным и рациональным, субъективным и объективным. Этот образ мышления соответствует законам органической жизнедеятельности и способствует естественному выживанию, но не совершенствованию научной рациональности." [9] Иными словами, китайский и западные способы мышления имеют разные акценты, и это различие не является хорошим или плохим; речь идет не о замене одного другим и тем более не об отказе от традиции, а о том, чтобы научиться у

Запада недостающим нам методам, чтобы обновить и построить новые художественные концепции, которые затем передаются через перо.

Во-вторых, произошел сдвиг в ценностях китайской живописи. Трансформация "утилитаризма" и "неутилитаризма" в объединенную концепцию искусства была почерпнута из исторических фактов развития современного западного искусства. Утилитаризм в области китайской живописи можно понимать, как понятие использования практического эффекта картины и полученной пользы в качестве эстетического критерия.[10] Китайский социолог Фэн Сяотянь отмечает, что "современная эстетика в Китае слишком много внимания уделяла традиции эстетической мысли, которая непосредственно служит политической борьбе и моральному назиданию, и относительно пренебрегала традицией эстетической мысли, которая направлена на просвещение и сосредоточена на идеологической и культурной реконструкции, что не позволяет полностью и точно понять духовную сущность современной китайской эстетики." [11] Некоторые из сегодняшних китайских художников-живописцев, в свою очередь, принимают эстетические требования рынка как свою творческую цель. Таким образом, китайские художники живописи также добавили к себе личности политиков, моралистов, педагогов или бизнесменов, так что они кажутся менее чистыми как художники, до такой степени, что они не могут проводить целенаправленные профессиональные исследования, такие как художественное творчество или художественное образование, что является одной из важных причин, ограничивающих развитие современной китайской живописи в сторону академизма.

В противоположность утилитаризму существует концепция неутилитарного искусства. Неутилитаризм считает, что художественное творчество и эстетическая деятельность по праву должны относиться к чисто чувственной духовной передаче, художественной творческой деятельности, способной выйти за пределы социальной реальности и эмоциональному выражению личных желаний, стремлению к изящному интересу к жизни, высвобождению внутренних мыслей и поиску свободного духа. Известный современный эстетик Чжу Гуанцян (14 октября 1897 - 6 марта 1986) сказал: "Ценность произведения искусства зависит от того, насколько оно выходит за пределы реальности, расширяет или сужает создаваемую им идеальную сферу." [12] Неутилитаризм, по сути, является защитой профессионализма искусства с точки зрения произведения искусства, хотя он имеет и положительные последствия, опрокидывая утилитарную концепцию искусства и раскрывая высший уровень художественного творчества. Однако "трансцендентальное" состояние искусства, которое она пропагандирует, кажется полностью оторванным от социальных отношений и реальности жизни.

Утилитаризм и неутилитаризм поддерживали отношения, которые были одновременно противоположными и едиными, а противоречия, которые они порождали, послужили внутренним стимулом для создания китайской живописи. На протяжении всей своей столетней истории развития китайская живопись развивалась в условиях, когда понятия утилитаризма и неутилитаризма ошеломляюще занимали позицию доминирующей мысли. С одной стороны, неутилитаризм отрицал утилитаризм традиционного социального периода, позволяя общественности осознать, что традиционный утилитаризм определял художественную природу и цель китайской живописи с точки зрения внешних по отношению к произведению социальных отношений, и что такая художественная концепция игнорировала художественную специфику самой китайской живописи и поэтому была отвергнута неутилитаризмом. С другой стороны, концепция неутилитаризма подчеркивала важность и специфику китайской живописи как таковой, отстаивая чистоту и академичность художественного

творчества, но это, в свою очередь, игнорировало объективную связь китайской живописи с другими вещами, и поэтому было опровергнуто утилитаризмом. Процесс взаимного отрицания этих двух концепций имел положительные и прогрессивные последствия для развития китайской живописи.

Заключение

Художественный образ мышления современности стал сильно отличаться от традиционного, усилив свои собственные понятия логической абстракции и рационального мышления. Интеграция нового образа мышления в создание китайской живописи неизбежно приведет к ее трансформации в современность, что является эффективным результатом культурной глобализации, которая усилила обмен и интеграцию китайской и западной культур. Новые художественные концепции, привнесенные с Запада, помогают нам решить реальные проблемы в развитии китайской живописи, а также предоставляют новые идеи и теоретическую поддержку для трансформации китайской живописи в современность, расширяя художественное мышление. Нам необходимо управлять отношениями между новыми концепциями и традиционными, чтобы они могли превратиться в важную силу перемен в китайской живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хантингтон, Столкновение цивилизаций, Двадцать первый век, Китайский университет Гонконга, октябрь 1993 г., 5 с.
2. Гу Пин, Современная трансформация образования в области китайской живописи, Издательство Jiangsu Phoenix Fine Arts, декабрь 2019 г., 90 с.
3. Чжоу Сянь, Исследование современной китайской эстетики, издательство Пекинского университета, ноябрь 1997 г., 73 с.
4. Лу Пэн, История изящных искусств, От поздней династии Цин до наших дней, Издательство Гуансиского педагогического университета, июнь 2015 г., 171 с.
5. Цао Гуишэн, Цао Ян, Исследование образования в области китайской живописи в контексте культурной глобализации, China Social Sciences Press, май 2017 г., 39 с.
6. Академия живописи и каллиграфии, Центральный научно-исследовательский институт литературы и истории, Стойкость и перемены, Книжная компания Чжунхуа, июнь 2015 г., 81 с.
7. Сюй Шучэн, История живописи династии Сун — серия датировок истории китайской живописи, Издательство «Народное изобразительное искусство», 2000 г., 89 с.
8. Конг Синьмяо, Чжан Пин, Сравнение китайского и западного искусства, Shandong Pictorial Publishing House, январь 2002 г., 173 с.
9. Ван Говей, Сборник теорий Ван Говей, China Social Sciences Press, 1997, 386 с.
10. Цай Юаньпей, Полное собрание сочинений г-на Цай Юаньпей, The Commercial Press, 1968, 967 с.
11. Чжан Синь, Сравнительный очерк эстетики китайской и западной живописи, Народное издательство Шаньси, июнь 2017 г., 30 с.
12. Фэн Сяотянь, Методы социологических исследований, Renmin University of China Press, 2009, 192 с.

REFERENCES

1. Hantington, Stolknovenie civilizacij, Dvadcat' pervyj vek, Kitajskij universitet Gonkonga, oktjabr' 1993 g., 5 p.
2. Gu Pin, Sovremennaja transformacija obrazovanija v oblasti kitajskoj zhivopisi, Izdatel'stvo Jiangsu Phoenix Fine Arts, dekabr' 2019 g., 90 p.

3. Chzhou Sjan', Issledovanie sovremennoj kitajskoj jestetiki, izdatel'stvo Pekinskogo universiteta, nojabr' 1997 g., 73 p.
4. Lu Pjen, Istorija izjashhnyh iskusstv, Ot pozdnej dinastii Cin do nashih dnei, Izdatel'stvo Guansiskogo pedagogicheskogo universiteta, ijun' 2015 g., 171 p.
5. Cao Guishjen, Cao Jan, Issledovanie obrazovanija v oblasti kitajskoj zhivopisi v kontekste kul'turnoj globalizacii, China Social Sciences Press, maj 2017 g., 39 p.
6. Akademija zhivopisi i kalligrafii, Central'nyj nauchno-issledovatel'skij institut literatury i istorii, Stojkost' i peremeny, Knizhnaja kompanija Chzhunhua, ijun' 2015 g., 81 p.
7. Sjuj Shuchjen, Istorija zhivopisi dinastii Sun — serija datirovok istorii kitajskoj zhivopisi, Izdatel'stvo «Narodnoe izobrazitel'noe iskusstvo», 2000 g., 89 p.
8. Kong Sin'mjao, Chzhan Pin, Sravnenie kitajskogo i zapadnogo iskusstva, Shandong Pictorial Publishing House, janvar' 2002 g., 173 p.
9. Van Govej, Sbornik teorij Van Govej, China Social Sciences Press, 1997, 386 p.
10. Caj Juan'pej, Polnoe sobranie sochinenij g-na Caj Juan'pej, The Commercial Press, 1968, 967 p.
11. Chzhan Sin', Sravnitel'nyj ocherk jestetiki kitajskoj i zapadnoj zhivopisi, Narodnoe izdatel'stvo Shan'si, ijun' 2017 g., 30 p.
12. Fjen Sjaotjan', Metody sociologicheskikh issledovanij, Renmin University of China Press, 2009, 192 p.

Жарков Анатолий Дмитриевич
доктор педагогических наук, профессор,
Заслуженный работник культуры Российской Федерации,
профессор кафедры социально-культурной деятельности
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: kdd007@bk.ru

Zharkov Anatoly D.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation,
Professor of the Department of Social and Cultural Activities
Moscow State Institute of Culture

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В статье рассматриваются методологические проблемы педагогики социально-культурной деятельности. Познание методологии педагогики социально-культурной деятельности должно быть только при условии знания объективных законов как общественного явления, ориентированного на развитие законов, закономерностей, методологических подходов, концепций, моделей всех видов педагогической деятельности, что создает возможности для более глубокого проникновения в существо методологических проблем, позволяет сделать обоснование многим новым образовательно-воспитательным идеям.

Ключевые слова: методологические проблемы, педагогика социально-культурной деятельности.

METHODOLOGICAL PROBLEMS OF PEDAGOGY OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

Annotation. The article deals with methodological problems of pedagogy of socio-cultural activities. Knowledge of the methodology of pedagogy of socio-cultural activities should be only provided knowledge of objective laws as a social phenomenon focused on the development of laws, patterns, methodological approaches, concepts, models of all types of pedagogical activity, which creates opportunities for deeper insight into the essence of methodological problems, allows you to make a justification for many new educational ideas.

Keywords: methodological problems, pedagogy of socio-cultural activity.

Государственный человек более других сограждан должен быть одушевлен, движим и руководствован любовью к Отечеству. Он должен любовью к Отечеству жить, вливать ее в своих подчиненных и быть примером в ней всему государству.

Гаврила Державин (17743-1819)

Державин Г. – это и поэт, и просветитель, и государственный деятель, и автор первого неофициального гимна России, который определил духовные ценности для государственного человека еще в 18 веке, что актуально и сегодня.

На наш взгляд, эти идеи в контексте происходящих положительных изменений как в мире и России, особенно актуальны, ибо рассчитаны не только на XXI век, но и на будущее.

Примечателен следующий исторический факт, транслируемый по всем центральным каналам телевидения. Один из индейцев – выпускник российских вузов на встрече с Министром иностранных дел С. Лавровым сказал: «СССР подарил миру праздник 9 мая – День Победы, который мы отмечаем во время учебы в вузах. Подарите еще один день Победы миру в борьбе с фашизмом на Украине». В зале раздались бурные продолжительные аплодисменты, которые произвели сильное смыслозначимое эмоциональное воздействие.

В современный период в мире обострились все противоречия, которые возникали между цивилизациями на протяжении всей истории их возникновения и развития.

Так уж сложилось, что западные цивилизации развивались за счет войн по всему миру и посредством ограбления, полного разорения, уничтожения, особенно англосаксы стали властелинами мира. Только у США по всему миру насчитывается около двух сотен военных баз.

Войны совершенствовались и сегодня существует целый комплекс различных видов, которые становятся все более изощренными и опасными. Наиболее распространенный вид – это настоящая, горячая война, пока только регионального масштаба. Но в упомянутый комплекс входят такие виды как интеллектуальная, идеологическая, психологическая, технологическая, но основу всех видов и типов войны составляет битва смыслов. Война смыслов идет по всему земному шару.

Именно в методологии педагогики социально-культурной деятельности сконцентрирована вся совокупность ценностей как мировоззрение личности, ее смыслов и действий.

Классическое определение понятия методологии - это путь построения исследования, или другой формы познания, или совокупность методов, используемых в конкретной науке.

В современных условиях методология педагогики социально-культурной деятельности – это комплекс смыслов, идей, учений, концепций, ежедневно внедряемых в жизнь.

«В данном контексте понятие «социальный» - это направление деятельности, связанное с сознательными научно обоснованными социальными процессами создания, воспроизводства, сохранения и развития культурных ценностей со специфическими выразительными средствами, формами и методами» И далее.

«Культура наполняет социальную жизнь смыслом и ценностным содержанием, способствует совершенствованию социальных структур, влияет на все сферы государственной политики. В свою очередь, политика должна быть заинтересована в сфере культуры как в средстве облагораживания ее утилитарных целей».

Неотъемлемым критерием высокого уровня любого научного исследования является логика.

Профессор Жаркова А.А. считает, что: «Логика исследования в педагогической науке с целью поиска истины имеет большое значение для развития методологии, теорий, парадигм, научных подходов, концепций, и обусловленные объективными причинами, выступает желание постичь истину теории, методики и организации социально-культурной деятельности только при наличии верного методологического подхода. Наша задача состоит в том, чтобы осуществить логически непротиворечивый концептуальный синтез всего исторического культурного наследия, адекватный процессу развития педагогики социально-культурной деятельности на современном этапе. Это позволяет выработать методологический подход, адекватный социально-культурной деятельности на современном этапе, ценностно-насыщенный в государственной системе формирования духовной культуры общества».

Далее Жаркова А.А. пишет, что для этого: «Прежде всего необходимо понимание «сущности человека» как «общеисторической», определяемой совокупностью всех общественных отношений во всей истории нашей страны. Это позволяет рассматривать педагогику социально-культурной деятельности в границах своей инфраструктуры, но оказывающую свое влияние на духовную жизнь всего общества. Поэтому тезис о том, что социально-культурное развитие людей в действительности выступает как история их индивидуального развития, во многом обесценивается, если индивид рассматривается только как субъект труда («производительных сил»). Отсюда, ориентация народов России на внутренний мир человека, на нравственные основания его микрокосма становится научно обоснованной».

В современных условиях значение методологии педагогики социально-культурной деятельности постоянно возрастает. Она все теснее переплетается с политикой, причем политикой международного значения.

Пропагандисты США, Канады, Западной Европы показывают, что в этих странах воспитанием занимаются серьезно, только воспитание осуществляется не педагогическими формами, методами, приемами и т.д., а уничтожением всех педагогических принципов, функций, технологий и практик.

В нашей стране «педагогика» всегда рассматривалась в разных значениях: педагогическая наука, искусство, практика воспитания.

Лихачев Б.Т. доказал, что «Предметом педагогики являются объективные законы конкретно-исторического процесса воспитания, органически связанные с законами развития общественных отношений, а также реальная общественная воспитательная практика формирования подрастающих поколений, особенности и условия организации педагогического процесса».

Педагогика социально-культурной деятельности есть конкретно-исторический процесс воспитания с учетом традиций, обычаев и механизмов преемственности поколений на основе общих законов педагогики, создавая целостную систему.

Питирим Сорокин «Под процессом понимает любой вид движения, модификации, трансформации, чередования или «эволюции», то есть любое изменение данного логического субъекта во времени, касается ли оно изменения его места в пространстве, или речь идет о модификации его количественных или качественных аспектов, который включает в себя следующие составляющие: 1) логическое подлежащее (unit) — единицу, то есть то, что изменяется или находится в процессе; 2) временные отношения; 3) пространственные отношения; 4) направление».

Люди на всей истории развития с огромным нежеланием встречают новые цивилизационные вызовы. К таким вызовам на современном этапе относятся и цифровизация нашей жизни и внедрение во все сферы жизни искусственного интеллекта.

Интересно, что это отвечает требованиям закона общей педагогики «обязательного соответствия содержания, форм, методов обучения и воспитания, требованиям развития производительных сил общества».

Поэтому познание методологии педагогики социально-культурной деятельности должно быть только при условии знания объективных законов как общественного явления, ориентированного на развитие законов, закономерностей, методологических подходов, концепций, моделей всех видов педагогической деятельности.

Это создает возможности для более глубокого проникновения в существо методологических проблем, позволяет сделать обоснование многим новым образовательно-воспитательным идеям.

Первое. Объективные законы педагогики позволяют на основе объективных тенденций сделать выбор ориентира. Один из ведущих ориентиров определил еще К.Д.

Ушинский. Он считал, что главная цель педагогики – «возбудить в детях любовь и интерес к жизни... быть полезным гражданином своей родины и членом великой семьи человечества». Здесь речь идет о самодостаточности педагогики в целом и каждой ее научной специальности в частности.

В настоящее время в педагогических науках есть большое число методологических подходов, которые исследователь может выбрать.

Сегодня наиболее эффективным становится аксиологический подход, который определяет новый поиск ценностного отношения к процессу общения.

Потребность в межличностном общении приобретает природо-обусловленная естественная необходимость, ибо навязанная человеческому миру цифровизация и искусственный интеллект подчеркивает общение как первичное, а все остальное вторичное.

А для многонациональной России естественность общения многократно актуальна для укрепления безопасности нашей страны как Отечества.

Методолог Б.Д. Парыгин считал, что «общение – сложный и многогранный процесс, который может выступать в одно и то же время как процесс взаимодействия индивидов, и как информационный процесс, и как отношение людей друг к другу, и как процесс взаимовлияния друг на друга, и как процесс сопереживания и взаимного понимания друг друга». Так он вводит новую категорию «взаимопонимания». Далее категория «взаимопонимание» встречается и в трудах многих социальных психологов [9]. Так, Т. Ньюком рассматривает коммуникацию как связь, имеющую следствием возрастание степени согласия участников общения.

Помимо этого Б.Д. Парыгин предложил выделить следующие параметры процесса общения: «а) психический контакт, возникающий между индивидами и реализующийся в процессе их взаимного восприятия друг друга; б) обмен информацией посредством вербального или невербального общения; в) взаимодействие и взаимовлияние друг на друга».

А вот А.А. Леонтьев считает процесс общения как «способ установления и поддержания целенаправленного, прямого» или опосредованного теми или иными средствами контакта между людьми, так или иначе связанными друг с другом в психологическом отношении». Общение или позволяет изменять коллективную деятельность, или осуществлять целенаправленное воздействие на формирование и изменение личности.

Значимость потребности в общении А. Маслоу обосновал как ведущую в структуре фундаментальных потребностей человека. Потребность человека в общении – это мотивационная целенаправленная деятельность, направленная на создание ценностей и развития культуры человека.

Транзакция – молекула или единица процесса межличностного общения, где субъект проявляет свое отношение к партнеру в разных ипостасях.

В учреждениях культуры субъект выполняет несколько социальных функций: постоянного посетителя, участника творческого или технического коллектива, родителя, ребенка, взрослого человека или молодого человека и т.д.

Потребность общения в разных социальных ролях как состояние сопровождает человека всю жизнь. Для удовлетворения этой потребности человек гибко использует разные способы, формы, методы, приемы, «приспособления» (по К.С. Станиславскому) поведения в логике жизненных обстоятельств.

Кроме этого сила духа, воли многократно возрастают в разрешении самых сложных ситуаций.

Поэтому методологически в общении важнейшим фактором становится умение быстро реагировать на реакцию собеседника. Быстрота ориентировки порой бывает той транзакцией, которая логику намерений поднимает выше логики жизненных обстоятельств и логики тенденции развития социокультурной ситуации в регионе.

С позиций методологии педагогики социально-культурной деятельности для всех видов и типов межличностного общения огромное значение имеет создание организационно-педагогических условий.

Следует помнить, что необходима оптимизация организационно-педагогических условий для всех типов общения, в зависимости от конкретных жизненных обстоятельств и будущих целей. Отсюда, предпосылкой снятия противоречия между научным и обыденным сознанием становится когнитивная потребность человека. Потребности человека в общении достаточно разнообразны и подвижны, способные к трансформации под влиянием вышеуказанных процессов.

К сожалению, в педагогике чрезвычайно мало уделяется внимания многонациональному общению.

«Здесь требуется владение искусством межличностного общения более сложного и специфического порядка. Во-первых, межнационально общающимся необходимо показать свою национально-межнациональную компетентность, порой очень тонкое, детальное знание отдельных явлений и ценностей истории и культуры того народа, с представителями которого, нам приходится общаться. Во-вторых, не менее важно владение высоким чувством межнационального такта и юмора в общении с человеком другой национальности, навыками взаимно терпимого, гибкого расположения, соучастия, сотворчества, наличие выраженного чувства межнациональной толерантности и эмпатичности и т.д. В-третьих, умение выражать национально-межнациональный комплимент во времени, в тональности, в мере и т.д.»

И даже в этом процессе есть законы регулирования и управления.

Рассматривая процесс управления межнациональным общением Мустафаевы М.Б. и М.Г. поняли, что межнациональное общение происходит на основе общих законов педагогики и психологии. Отсюда, Мустафаев М.Б. и Мустафаева М.Г. определили три основных закона управления этим процессом.

В кратком изложении их можно представить следующим образом.

Базовой основой законов управления межнациональным общением была и остается система наших знаний, убеждений и мотиваций о национально-межнациональном взаимодействии как таковом в каждодневной жизнедеятельности.

«Чтобы превратить наши знания об инациональных явлениях, об их истории, языках, традициях и иных ценностях в убеждения и мотивы каждодневной деятельности, - пишут авторы, необходимо самому ответить на ряд вопросов: 1) что такое национальное, инациональное, национальное достоинство, национальная гордость, национальные ценности и т.д.; 2) необходимо знать психолого-педагогические, социально-психологические и культурологические особенности построения и ведения межнационального общения; 3) нужно быть готовым дать себе и окружающим ответ на вопрос: почему вам необходимо находиться в постоянных и активных межнациональных контактах, в общении и дружбе с людьми различных национальностей».

Далее...

Поэтому «формулировка второго закона управления процессом межнационального общения: знать, понимать и даже частично соблюдать привычно необходимые правила межнационального общения - это еще не значит, что люди различных национальностей в каждодневных взаимоотношениях в полиэтнической среде целиком и полностью приняли и утвердили их за основу своих принципов и активных жизненных позиций. А сам

процесс «принятия», т.е. превращения знаний и пониманий необходимости межнационального мира и согласия в убеждения представляет собой определенную систему национально-коммуникативной технологии. Она и побуждает людей различных национальностей постепенно взаимно понять, убедиться и принять за основу своих жизненных правил и принципов не только свое национальное, но и инациональное» [6; С. 294].

Отсюда мы и можем попытаться сформулировать Третий закон управления межнациональным условием межнационального положительного восприятия, оценки и одобрения является то, что позиции, принципы и моменты расхождения не должны существенно противоречить межнациональным интересам и принципам, создавать психологический фон несовместимости, невозможности сотрудничества и нормального их общения.

И, наконец, мы должны иметь в виду «факторы естественно-природного характера, когда речь идет о национальной психологии, традициях, привычках, симпатиях, антипатиях, стереотипных суждениях и поступках во взаимоотношениях национальностей, устойчивых моментах межнациональной субъективности, их взаимно оценочных отношениях, суждениях и ценностях».

Таковы методологические проблемы общения педагогики социально-культурной деятельности.

Приоритет реализации методологических подходов в процессе всех видов общения лежит в педагогике любви и свободы Ю.П. Азарова. Концепция принятия положительно всеми прогрессивными учеными.

Преодолению разрыва между методологическими подходами служит системообразующая роль «Любви» в человеческом взаимодействии личности со Вселенной, ибо без знаний, умений и навыков, и чувствований нет положительного результата во всем.

Ю.П. Азаров считает, что «Любовь не есть частность, не есть свойство чего-то, а есть целостная Завершенность Бытия, она захватывала и личность, и общество, и «Любовь по своей природе – пишет Ю.П. Азаров – и личностна, и социальна. Она всегда на пересечении культуры и народности, интимной жизни и глубина личностных потрясений».

Эта мысль красной нитью проходит и в трудах по методологии художественного творчества (Н.А. Бердяев, И.А. Ильин, Э. Фромм).

ЛИТЕРАТУРА

1. Азаров Ю.П. Педагогика любви и свободы. – М.: Топикал, 1994.
2. Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности. Учебник. – М.: МГУКИ. 2012.
3. Жаркова А.А. Педагогика социально-культурной деятельности. – М.: МГИК, 2021.
4. Леонтьев А.А. Психология общения. – М., 1997.
5. Лихачев Б.Т. Педагогика. Курс лекций. Учебное пособие. – М.: Прометей, 1992.
6. Мустафаев М.Б., Мустафаева М.Г. Введение в теорию межнационального общения (философско-антропологический аспект): опыт полифонического исследования. – Махачкала. – 2002.
7. Парыгин Б.Д. Основы социально-психологической теории. – М., 1971.
8. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. – СПб, 2000.
9. Шибутани Т. Социальная психология. – М., 1969; Ньюком Т. Исследование согласия. Проблемы и перспективы. – М., 1965.

REFERENCES

1. Azarov Ju.P. Pedagogika ljubvi i svobody. – M.: Topikal, 1994.
2. Zharkov A.D. Teorija, metodika i organizacija social'no-kul'turnoj dejatel'nosti. Uchebnik. – M.: MGUKI. 2012.
3. Zharkova A.A. Pedagogika social'no-kul'turnoj dejatel'nosti. – M.: MGIK, 2021.
4. Leont'ev A.A. Psihologija obshhenija. – M., 1997.
5. Lihachev B.T. Pedagogika. Kurs lekcij. Uchebnoe posobie. – M.: Prometej, 1992.
6. Mustafaev M.B., Mustafaeva M.G. Vvedenie v teoriju mezhnacional'nogo obshhenija (filosofsko-antropologicheskij aspekt): opyt polifonicheskogo issledovanija. – Mahachkala. – 2002.
7. Parygin B.D. Osnovy social'no-psihologicheskoy teorii. – M., 1971.
8. Sorokin P. Social'naja i kul'turnaja dinamika. – SPb, 2000.
9. Shibutani T. Social'naja psihologija. – M., 1969; N'jukom T. Issledovanie soglasija. Problemy i perspektivy. – M., 1965.

Юсупов Шамиль Ринатович

кандидат политических наук, доцент,
заведующий кафедрой физической культуры и спорта
ФГБОУ ВО «Казанский национальный исследовательский технический университет
им. А. Н. Туполева – КАИ»
e-mail: shamil_79@rambler.ru

Usupov Shamil R.

Candidate of Political Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Physical Culture and Sports
Kazan National Research Technical University named after. A. N. Tupolev – KAI

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ УПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЕМ СТУДЕНЧЕСКОГО СПОРТА В УСЛОВИЯХ ВУЗА

Аннотация. Данная статья посвящена вопросам изучения и поиска наиболее эффективного механизма педагогического управления развитием студенческого спорта в условиях вуза. Оригинальность и новизна исследования связаны с определением педагогических механизмов управления развитием студенческого спорта в условиях вуза. Автор представляет подробные результаты диагностики профессиональных компетенций субъектов управления студенческим спортом в вузе. Полученные эмпирическим способом данные подтвердили необходимость разработки и реализации эффективной модели управления студенческим спортом, а также позволили сделать вывод о том, что значимую роль в успешном управлении развитием спортивной работы в образовательных организациях высшего образования играет, прежде всего, общая профессиональная подготовленность субъектов управленческой деятельности.

Ключевые слова: управление, педагогическое управление, развитие, студенческий спорт, управление развитием, педагогические механизмы управления.

PEDAGOGICAL MANAGEMENT OF THE DEVELOPMENT OF STUDENT SPORTS IN THE CONDITIONS OF THE UNIVERSITY

Abstract. This article is devoted to the issues of studying and searching for the most effective mechanism of pedagogical management of the development of student sports in a university setting. The originality and novelty of the research are connected with the definition of pedagogical mechanisms for managing the development of student sports in a university setting. The author presents detailed results of diagnostics of professional competencies of university sports management subjects at the university. The data obtained empirically confirmed the need to develop and implement an effective model of student sports management, and also led to the conclusion that a significant role in the successful management of the development of sports work in educational institutions of higher education is played, first of all, by the general professional preparedness of the subjects of managerial activity.

Keywords: management, pedagogical management, development, student sports, development management, pedagogical management mechanisms.

Введение. В соответствии с концепцией развития студенческого спорта в РФ на период до 2025 года в вузах созданы условия для занятия обучающимися физической культурой и спортом, они получили доступ к развитой спортивной инфраструктуре. Однако уровень физической и спортивной подготовки студентов по-прежнему требует

серьезной системной работы.

Отсюда исходит острота и значимость поднимаемой нами проблемы – управление развитием студенческого спорта в условиях вуза. Известно, что сам темп учебной деятельности в вузе и сопровождающие его высокие интеллектуальные и физические нагрузки, зачастую приводят к развитию стресса и нарушению психо-физиологических функций у студентов [1]. Так, Дмитриев Г.Г., Щуров А.Г., Кожанова Е.Ю. отмечают, что 85% опрошенных ими студентов отличаются низкой двигательной активностью [3].

Российская система высшего образования, по мнению А.В. Коршунова, наряду с накопленным позитивным опытом, имеет недостатки, обуславливающие неэффективность ряда нормативно-правовых актов и программ, направленных на развитие студенческого спорта в вузах [5], [6].

В.Л. Пашута, В.В. Миронов, Р.М. Кадыров, Г.Г. Дмитриев, Щеголев В.А., Керимов Ш.А., Сущенко В.П., Ш.З. Хуббиев и др. авторы отмечают недостаточную эффективность управления развитием студенческого спорта, связывая данную проблему с консервативными подходами в системе физической культуры и спорта; выраженной нехваткой эффективных моделей управления студенческим спортом в вузах, старением кадров [3], [12].

По мнению ряда авторов, одной из значимых проблем не эффективного управления студенческим спортом выступает недостаточная компетентность и психолого-педагогическая подготовленность спортивных кадров в студенческом спорте [1], [9], [15].

В тоже время, такие авторы как: Г.А. Шашкина, С.А. Трапезникова, А.О. Фролова считают, что рациональное управление развитием спортивной активности студентов может позитивно воздействовать на формирование личности обучающихся [14]. Именно продуктивная деятельность в сфере управления студенческим спортом содействует формированию и развитию у обучающейся молодежи устойчивой потребности в активных занятиях физической культурой и спортом [13].

Анализ литературы убедительно демонстрирует, что продуктивное управление развитием студенческого спорта обладает большим потенциалом в решении задач по формированию личности студента.

Известно, что управленческая деятельность включает в себя объект управления и субъект управления [7]. Управление развитием спортивной работы, выступая компонентом самой структуры образовательной системы, имеет и собственную структуру. Так, в рамках вуза, она трансформируется в субъект управления развитием студенческого спорта в условиях вуза, то есть управляющую подструктуру [2].

Анализ литературы позволяет выделить следующие педагогические механизмы в управлении развитием студенческого спорта в условиях вуза:

1. Спортивно-образовательные цели, совокупность которых позволяет сформировать заказ государства и профессиональной деятельности к портрету выпускника, а также методы и средства управленческой деятельности.

2. Субъекты спортивно-образовательной деятельности: педагоги, к числу которых мы относим преподавательский и тренерский состав вуза и др. субъектов управленческой деятельности.

3. Личностное развитие студентов-спортсменов в процессе управляемой вузом образовательной и спортивной деятельности, а также их участие в спортивных студенческих коллективах, спортивных организациях и объединениях, командах и клубах.

4. Управляемый процесс формирования профессионально-значимых качеств у обучающихся [4].

Таким образом, любая составляющая процесса управления развитием

студенческого спорта может быть частью педагогического механизма управления, но при этом функционировать самостоятельно.

Подчеркнем, что важнейшая роль в педагогическом управлении развитием студенческого спорта в условиях вузов принадлежит субъектам спортивно-образовательной деятельности [10]. Круг таких субъектов достаточно широк. Так, к ним относятся не только преподавательский и тренерский состав вуза, но и организаторы учебно-тренировочного процесса. Потенциал и педагогический авторитет указанных субъектов детерминирован уровнем развития их профессиональных компетенций, которые включают:

1. Гносеологический компонент:

- совокупность теоретических предметных знаний (концепций, научных школ, моделей и технологий);
- адаптированную систему научно-педагогических знаний (теоретических и практических), образующих содержание обучения;
- знания теоретических основ и условий протекания и закономерностей самого процесса обучения и тренировки.

2. Информационно-когнитивный компонент:

- владение современными информационными технологиями поиска, преобразования, сохранения и передачи информации;
- способности к критической и концептуальной оценке полезности информации для организации и реализации педагогической деятельности;
- информационное мировоззрение (аналитические, проективные, прогностические и рефлексивные умения), позволяющее усвоить, переработать и преобразовать информацию в знания, необходимые для педагогической деятельности;
- готовность к постоянному познанию объектов окружающей реальности в рамках педагогической деятельности.

3. Методический компонент:

- знания и умения по планированию, проектированию и конструированию образовательно-тренировочного процесса;
- знания о содержании, технологиях, методиках обучения;
- владение современными педагогическими методами обучения и приемами разрешения педагогических ситуаций;
- навыки разработки, выбора и применения оптимальных педагогических технологий для решения профессиональных задач;
- готовность к разработке и реализации собственных моделей обучения и воспитания, а также организации тренировочного процесса.

4. Исследовательский компонент:

- свободную ориентацию в современных исследованиях по преподаваемой дисциплине и/или в психолого-педагогических исследованиях;
- способность и готовность к самостоятельному творческому поиску, преодолению стереотипов мышления для генерации инновационных продуктов;
- обоснование программ, логики, методов и оценки качества исследовательской работы;
- наличие опыта собственных исследований и обучения исследовательской деятельности обучающихся;
- наличие опыта подготовки и презентации результатов исследовательской деятельности.

5. Психодидактический компонент:

- фундаментальные знания психологической сущности педагогической

деятельности;

- способность интеграции психологических, дидактических, методических знаний с приоритетом психических закономерностей развития личности обучающихся при отборе содержания, методов и технологий обучения;

- профессиональную готовность и опыт осуществления психолого-педагогического взаимодействия с целью развития обучающихся;

- способы организации психологического сопровождения обучающихся в контексте достижения безопасности образовательной среды.

6. Профессионально-деятельностный компонент:

- готовность использования системы знаний, профессиональных умений и навыков в педагогической деятельности;

- определение и реализацию наиболее рациональных средств, форм, методов, приемов и технологий обучения;

- эффективную организацию образовательно-тренировочного процесса с учетом имеющихся ресурсных возможностей;

- способность к педагогическому управлению и педагогическую рефлексию в целях непрерывного совершенствования образовательно-тренировочного процесса.

Материалы и методы исследования. Обозначенные теоретические выводы обусловили необходимость проведения эмпирического исследования для выявления степени сформированности компетенций у субъектов образовательного процесса.

Экспериментальной базой исследования выступила кафедра физической культуры и спорта КНИТУ-КАИ им. А.Н. Туполева г. Казань.

Результаты исследования. Проведение методики «Определения уровня сформированности профессиональных компетенций педагога» [11] позволило сформулировать следующие выводы.

Анализ степени выраженности компетентности «Личностные качества» позволил сделать следующие выводы.

Из рисунка 1 видно, что опрошенные респонденты отличаются высоким (40%) и средним (57) уровнем выраженности компетенции «Личностные качества». Анализируя степень выраженности данной компетенции отметим, что данные результаты отражают гуманистическую позицию педагога и его основную задачу - раскрывать потенциальные возможности обучающихся.

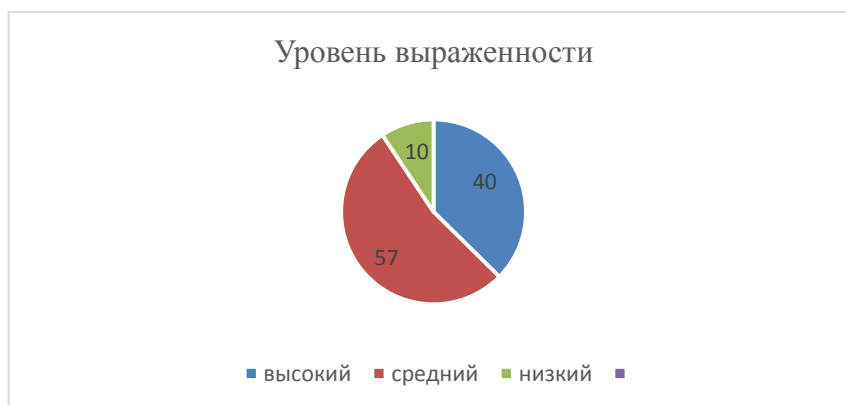


Рис. 1. Данные, полученные в ходе оценки компетенции «Личностные качества»

Высокие значения по данному показателю свидетельствуют также о умении прояснить индивидуальные образовательные потребности студентов-спортсменов, разработать индивидуализированную программу. Кроме того, высокие значения по

данной компетентности позволяют сделать выводы о эмоциональной устойчивости педагогов. Так, они способны в трудных ситуациях сохранять спокойствие; отсутствие стремления избегать эмоционально напряженных ситуаций, поскольку в основе данной компетентности лежит вера в собственные силы, собственную эффективность.

Проведение методики показало, что 10 % опрошенных респондентов отличаются низким уровнем сформированности данного показателя.



Рис. 2. Данные, полученные в ходе оценки компетенции «Постановка целей и задач педагогической деятельности»

Анализ выраженности компетентности «Постановка целей и задач педагогической деятельности» позволил сформулировать следующие выводы. Так, подавляющее большинство опрошенных преподавателей показало высокие (30%) и средние (63%) значения, что говорит об эффективном целеполагании в учебно-тренировочном процессе, что в свою очередь содействует реализации субъект-субъектного подхода, ставит обучающегося в позицию субъекта деятельности.



Рис.3. Данные, полученные в ходе проведения оценки компетенции «Мотивация учебной деятельности»

Анализ выраженности компетентности «Мотивация учебной деятельности» свидетельствует о том, что большинство опрошенных педагогов (55% - высокий уровень, 45% - средний уровень выраженности) способны обеспечить позитивную мотивацию учения.



Рис.4. Данные, полученные в ходе оценки показателя «Информационная компетентность»

Опрос респондентов показал, что степень выраженности информационной компетентности они оценивают на среднем уровне (75% опрошенных респондентов). Под информационной компетентностью мы понимаем глубокое знание предмета преподавания, сочетающееся с общей культурой педагога. Сочетание теоретического знания с видением его практического применения, что является предпосылкой установления личностной значимости учения.

Следует отметить, что педагоги, продемонстрировавшие высокие значения по данной компетентности, отличаются постоянным профессиональным ростом и творческим подходом к педагогической деятельности. Современная ситуация быстрого развития предметных областей, появление новых педагогических технологий предполагают непрерывное обновление собственных знаний и умений, что обеспечивает потребность и умение вести самостоятельный поиск информации.



Рис.5. Данные, полученные в ходе диагностики компетенции «Разработка программ педагогической деятельности и принятие педагогических решений»

Из рисунка 5 видно, что 81% опрошенных демонстрируют средний уровень сформированности данной компетенции.

Организация учебной деятельности является одной из ведущих компетентностей в системе педагогики. Данная компетентность предполагает способность педагога и тренера к установлению отношений сотрудничества, способность диагностировать интересы и потребности других участников образовательного процесса, готовность вступать в помогающие отношения, позитивный настрой педагога.

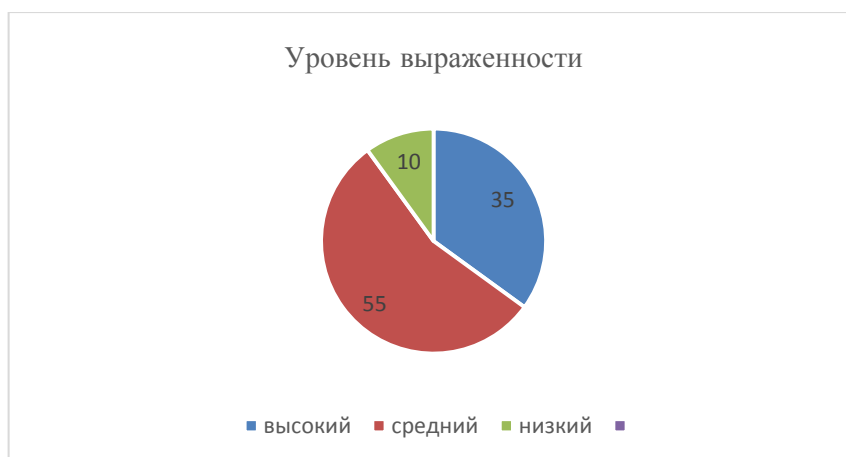


Рис.6. Данные, полученные в ходе диагностики выраженности компетенции «Компетенции в организации учебной деятельности»

55% опрошенных педагогов продемонстрировали высокий уровень сформированности данной компетентности и еще 35% - средний, что свидетельствует о том, что они способны стимулировать учебно-тренировочную деятельность обучающихся.

Заключение. Анализ данных, полученных в ходе проведения эмпирического исследования, позволяет сделать вывод о разноуровневом формировании компетенций у субъектов образовательного процесса.

Проведённое исследование позволило сформулировать следующие рекомендации, направленные на повышение уровня компетентностей:

– проанализировать индивидуальные результаты каждого тренера и педагога, прошедшего процедуру опроса и тестирования, выделить темы, входящие в круг профессиональных дефицитов, составить маршрут индивидуального профессионального развития;

– провести внутренние обучающие мероприятия по темам, связанным с повышением уровня компетентности и др. Подводя итоги подчеркнём, что обеспечение профессионализма в управлении развитием студенческого спорта выступает одним из необходимых условий для выполнения ключевых рекомендаций государственной политики в области физической культуры и спорта в целом, развития отечественного студенческого спорта в частности.

Полученные результаты свидетельствуют о том, что значимую роль в успешном управлении развитием спортивной работы в образовательных организациях высшего образования играет, прежде всего, общая профессиональная подготовленность субъектов управленческой деятельности.

Осмысление и анализ полученных результатов приводят к формированию требований к профессиональным способностям субъектов управленческого процесса в сфере развития спорта в вузах, а также разработки эффективной модели управления развитием студенческого спорта в условиях вуза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бубнова И.С., Грязнов А.Н. Формирование стрессоустойчивости у студентов посредством фитнестехнологии // Казанский педагогический журнал. 2019. № 2(133). С. 125-130.
2. Григорьев В.И., Таймазов А.В., Шубин Ю.К. Управление системой студенческого спорта в новых условиях // Ученые записки университета имени П.Ф. Лесгафта. 2013. № 3 (97). С. 47-52.

3. Дмитриев Г.Г., Щуров А.Г., Кожанова Е.Ю. Формирование военно-прикладных навыков на занятиях физической культурой у студентов военных отделений технических вузов // Актуальные проблемы физической и специальной подготовки силовых структур. 2016. № 1. С. 81-85.
4. Драчев С.С. Педагогическая система профессионального совершенствования субъектов управления общественными физкультурно-спортивными объединениями и организациями: автореф. дис. ... докт. пед. наук. СПб., 2002. 44 с.
5. Коршунов А.В. Управление подготовкой студентов к выполнению норм и требований Всероссийского физкультурно-спортивного комплекса ГТО: учеб. пособие. М.: МПГУ, 2016. 161 с.
6. Коршунов А.В., Миронов А.О., Щеголев В.А. К вопросу повышения профессионального мастерства субъектов управления физическим воспитанием студентов // Ученые записки университета имени П.Ф. Лесгафта. 2016. № 4 (134). С. 135-139.
7. Кричевский В.Ю. Очерки истории и теории управления образованием. СПб., 2001. С. 61-68.
8. Курамшин Ю.Ф. Теория и методика физической культуры (курс лекций): учеб. пособие. СПб.: СПб ГАФК им.П.Ф. Лесгафта, 1999. 173 с.
9. Лубышева Л.И. Физическая и спортивная культура: содержание, взаимосвязь и диссоциации // Теория и практика физического воспитания. 2002. № 3. С. 11.
10. Миронов А.О., Драчев С.С., Сидоркевич И.М. Менеджмент в физкультурно-спортивных объединениях и организациях. СПб.: СПб ГУ, 2000. 112 с.
11. Омарова В.К., Игнатова Е.В. Оценка уровня профессионально-педагогической подготовки студентов педвузов (монография) – Павлодар: НИЦ ПГПИ, 2015. 264 с.
12. Пашута В.Л. Инновационные подходы к подготовке специалистов в высших военных учебных заведениях // Теория и практика физической культуры. 2016. № 2. С. 11-12.
13. Попова Н.В. Управленческая деятельность преподавателя физического воспитания вуза и формирование готовности к ее выполнению у студентов ИФК. СПб., 1990. 77 с.
14. Шашкин Г.А. Анализ развития системы подготовки специалистов с военно-физкультурным образованием //Актуальные проблемы физической подготовки силовых структур. 2012. № 3. С. 29-33.
15. Щеголев В.А., Щедрин Ю.Н. Отношение студенческой молодежи к подготовке и выполнению норм и требований физкультурно-спортивного комплекса ГТО // Теория и практика физической культуры. 2017. № 3. С. 57-79.

REFERENCES

1. Bubnova I.S., Grjaznov A.N. Formirovanie stressoustojchivosti u studentov posredstvom fitnessnologii // Kazanskij pedagogicheskij zhurnal. 2019. № 2(133). Pp. 125-130.
2. Grigor'ev V.I., Tajmazov A.V., Shubin Ju.K. Upravlenie sistemoy studencheskogo sporta v novyh uslovijah // Uchenye zapiski universiteta imeni P.F. Lesgafta. 2013. № 3 (97). Pp. 47-52.
3. Dmitriev G.G., Shhurov A.G., Kozhanova E.Ju. Formirovanie voenno-prikladnyh navykov na zanjatijah fizicheskoj kul'turoj u studentov voennyh otdelenij tehniceskikh vuzov // Aktual'nye problemy fizicheskoj i special'noj podgotovki silovyh struktur. 2016. № 1. Pp. 81-85.

4. Drachev S.S. Pedagogicheskaja sistema professional'nogo sovershenstvovaniija sub#ektov upravlenija obshhestvennymi fizkul'turno-sportivnymi ob#edinenijami i organizacijami: avtoref. dis. ... dokt. ped. nauk. SPb., 2002. 44 p.
5. Korshunov A.V. Upravlenie podgotovkoj studentov k vypolneniju norm i trebovanij Vserossijskogo fizkul'turno-sportivnogo kompleksa GTO: ucheb. posobie. M.: MPGU, 2016. 161 p.
6. Korshunov A.V., Mironov A.O., Shhegolev V.A. K voprosu povyshenija professional'nogo masterstva sub#ektov upravlenija fizicheskim vospitaniem studentov // Uchenye zapiski universiteta imeni P.F. Lesgafta. 2016. № 4 (134). Pp. 135-139.
7. Krichevskij V.Ju. Oчерki istorii i teorii upravlenija obrazovaniem. SPb., 2001. Pp. 61-68.
8. Kuramshin Ju.F. Teorija i metodika fizicheskoj kul'tury (kurs lekcij): ucheb. posobie. SPb.: SPb GAFK im. P.F. Lesgafta, 1999. 173 p.
9. Lubyshva L.I. Fizicheskaja i sportivnaja kul'tura: sodержanie, vzaimosvjaz' i dissociacii // Teorija i praktika fizicheskogo vospitanija. 2002. № 3. Pp. 11.
10. Mironov A.O., Drachev S.S., Sidorkevich I.M. Menedzhment v fizkul'turno-sportivnyh obedinenijah i organizacijah. SPb.: SPb GU, 2000. 112 p.
11. Omarova V.K., Ignatova E.V. Ocenka urovnja professional'no-pedagogicheskoi podgotovki studentov pedvuzov (monografija) – Pavlodar: NIC PGPI, 2015. 264 p.
12. Pashuta V.L. Innovacionnye podhody k podgotovke specialistov v vysshih voennyh uchebnyh zavedenijah // Teorija i praktika fizicheskoi kul'tury. 2016. № 2. Pp. 11-12.
13. Popova N.V. Upravlencheskaja dejatel'nost' prepodavatelja fizicheskogo vospitanija vuza i formirovanie gotovnosti k ee vypolneniju u studentov IFK. SPb., 1990. 77 p.
14. Shashkin G.A. Analiz razvitija sistemy podgotovki specialistov s voenno-fizkul'turnym obrazovaniem // Aktual'nye problemy fizicheskoi podgotovki silovyh struktur. 2012. № 3. Pp. 29-33.
15. Shhegolev V.A., Shhedrin Ju.N. Otnoshenie studencheskoj molodezhi k podgotovke i vypolneniju norm i trebovanij fizkul'turno-sportivnogo kompleksa GTO // Teorija i praktika fizicheskoi kul'tury. 2017. № 3. Pp. 57-79.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Тараторин Евгений Викторович

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры социально-культурной деятельности,
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»
e-mail: etaratorin@mail.ru

Taratorin Evgeny V.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Social and Cultural Activities
Oryol State Institute of Culture

АНАЛИЗ ИСТОРИОГРАФИИ КАТЕГОРИИ «СТИЛЬ ЖИЗНИ» В ТРУДАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Аннотация. В статье определена проблема отсутствия точного определения понятия «стиль жизни». Анализ психологического, социологического и социографического подхода позволило выявить существенные характеристики рассматриваемого понятия. Точные характеристики стиля жизни позволят проводить эмпирические исследования с большей точности в рамках междисциплинарного подхода.

Ключевые слова: стиль жизни, психологический подход, социологический и социографический подход, компоненты стиля жизни.

ANALYSIS OF THE HISTORIOGRAPHY OF THE CATEGORY "LIFESTYLE" IN THE WORKS OF DOMESTIC AND FOREIGN RESEARCHERS

Annotation. The article defines the problem of the lack of an accurate definition of the concept of "lifestyle". An analysis of the psychological, sociological and sociographic approach made it possible to identify the essential characteristics of the concept under consideration. Accurate characterization of lifestyles will allow empirical research to be carried out with greater precision in an interdisciplinary approach.

Keywords: lifestyle, psychological approach, sociological and sociographic approach, lifestyle components.

Актуальность темы. Устойчивой типичной формой жизнедеятельности личности выступает категория стиля жизни личности. Проблематика стиля жизни в социальных науках стала особенно актуальна с середины 1970-х годов. В это время возникла общественная потребность понимать и предвидеть социальные отношения и выяснилась недостаточность и ограниченность анализа отдельных составляющих социальной жизни человека. Было осуществлено значительное количество как теоретических, так и эмпирических исследований и значительных исследований, в которых участвовали и психологи. Выяснялось, что понятие стиля жизни имеет важное прикладное значение – оно характеризует изменения в социальных и психологических нормах как групп населения, так и отдельного человека.

Стиль жизни является категорией, отражающей деятельностную сторону отношения человека к миру. При этом специфическим содержанием понятия стиля жизни являются формы организации жизнедеятельности индивида или групп людей. В анализе психологических моделей стиля жизни ими выделяются механизмы постановки целей в

жизнедеятельности и ответственности за результаты. При этом такие механизмы задают не содержание конкретных целей деятельности индивида, а способ постановки целей, то есть они и являются схемами соорганизации внутренних интенций личности и внешних условий деятельности [13, с. 45].

Среди основных свойств смысла жизни выделяют:

- распространение на все уровни социальности – от индивидуального к общественному;
- объективность социального взаимодействия в наиболее значимых сферах жизни общества – в производстве, потреблении, управлении, обеспечении защиты;
- набор ценностей и норм, детерминирующих распространение и передачу от поколения к поколению определенных моделей поведения;
- внутренне дифференцированную целостность, характеризующую как индивида, так и социум и определяемую в отношениях личности.

Итак, категория стиля жизни является одной из важнейших категорий практической психологии. Одним из факторов, которые могут существенно повлиять и изменить привычный образ жизни, выступает «жизненная ситуация». При этом выделяются простые и сложные, обыденные, нормальные и экстраординарные, проблемные и конфликтные, травмирующие и кризисные, неопределенные и сложные, экстремальные и катастрофические ситуации.

Исследуя смысложизненную сферу личности, большинство отечественных ученых рассматривали смысл жизни как иерархически структурированную смысловую реальность, в которой сочетаются разнообразные, разноуровневые, большие и малые смыслы, смысловые образования, в том числе и смысложизненные ориентации, а также разнообразные мотивы и потенциал. Мы согласны с этим мнением исследователей, а также с предположением о том, что смысловая структура человека формируется по содержанию главного смысла, определяет угол мировосприятия человека и регулирует и направляет его деятельность на разных этапах жизни. Анализ историографии данного вопроса и определение новейшей концепции понятия «смысл жизни» является **целью данной статьи.**

Изложение основного материала. «Смысл – один из признаков понятия, характеризующий его содержание. В этом значении смыслом называют все, что можно понять, когда понятие усвоено» [6]. «Смысл жизни (человека) – регулятивное понятие, присущее любой развитой мировоззренческой системе, которое оправдывает и истолковывает свойственные этой системе мораль, нормы и ценности, показывает, во имя чего необходима та или иная деятельность. Подвергая теоретическому анализу представления массового сознания о смысле жизни, домарксистские философы отталкивались от существования некоторой отвлеченной и неизменной «человеческой природы», констатируя на этой основе определенный идеал человека, в достижении которого и усматривался смысл жизни, основное предназначения человеческой деятельности. Отсюда следовало их представление о возможности преобразовывать мир только духовными средствами» [12].

Одни и те же объекты имеют разный личностный смысл. Он определяется тем, в какой связи находится объект или явление в отношении потребностей, мотивов и ценностных ориентаций субъекта. А. М. Леонтьев рассматривал личностный смысл как единицу анализа сознания, что позволило решить проблему соотношения индивидуального и общественного сознания в жизни личности. В современной социальной психологии понятия личностного смысла используют при изучении проблемы отношения личности к миру, в зависимости от ее положения в обществе, целей, мотивов, установок и т.д. Личностный смысл зависит от социальной позиции личности в системе

публичных отношений. Изменение социальной позиции человека заставляет его переосмысливать свое отношение к действительности, что иногда приводит к коренному изменению личностного смысла» [10]. Это значит, что его ориентации также изменяются.

Понятие «стиль» считается междисциплинарным и относится к категориальному аппарату философии, социологии, психологии, литературоведения и т.д. Широкая область применения и многозначность данной категории характеризует современный этап разработки стилевой проблематики как поисковой в философской и социально-психологической науке.

О стиле жизни можно говорить как о проявлении целостного свойства личности, которое закономерно проявляется в различных видах деятельности, поступках и выборах. А если это свойство проявляется постоянно и систематически, когда есть возможность говорить о едином стиле, это значит, что это свойство выражает определенные более или менее сложившиеся феномены в структуре личности. Такое стилевое свойство объединяет множество социально-психологических качеств и характеристик человека, элементов стиля. Это объединение возможно только при наличии подчиненности всех социально-психологических качеств определенному закону, который придает целостность, воспроизводит динамику структурных взаимозависимостей между элементами. Такой закон должен определить направление и принцип связи между элементами стиля жизни личности. воспроизводит динамику структурных взаимозависимостей между элементами. Благодаря тому, что в стиле жизни приобретает свое проявление сам человек и его индивидуальность, элементы стиля жизни должны характеризоваться определенными чертами, такими как относительная устойчивость, сущностная наполненность, значимость.

Обобщая основные положения специалистов, поддерживающих идею стилевой сферы как целостного образования, К.В. Карпинский выделил следующие принципы стилевой организации:

1. Принцип иерархичности предполагает, что, во-первых, стили индивидуальности проявляются на разных уровнях (когнитивном, моторном, интеллектуальном и др.), во-вторых (О. В. Либин, 1993, 1998), стилевые признаки на каждом уровне образуют устоявшиеся совокупности характеристик.

2. Принцип инвариантности предполагает, что на всех уровнях системы интеграл системообразующих компонентов должен быть представлен как единый результат (О. Б. Золотов, 1982; И. М. Палей, В. С. Магун, 1978).

3. Принцип стилевого единства предполагает, что на разных уровнях взаимодействия с окружающей средой человек подвержен определенным ситуациям, средствам и способам достижения цели (О. Г. Злобина, 1982).

4. Принцип трансситуативности (сверхситуативности) провозглашает, что определенные стилевые особенности проявляются в разных ситуациях [8].

Конкретизация этих принципов предполагает, прежде всего, определение функции стиля жизни личности, к которым относятся компенсаторная, адаптивная, дифференциальная, обобщающая, формообразующая, системообразующая, интегративная.

Понятие «стиль жизни» выполняет дифференциальную, выделяя вариативное в образе жизни, и одновременно обобщающую функции. Во-первых, это обобщение касается группы с определенным количеством лиц, которые одинаково ведут себя, используют общие, единые способы жизнедеятельности. Стиль жизни - это не единичное явление, а распространенные массовые способы и формы поведения. Здесь необходимо обратить внимание на тождество понятий «стиль жизни личности» и «стиль жизни индивидуальности» или «индивидуальный стиль жизни».

А.И. Агапов считает индивидуальный образ жизни единством общих, устойчивых, особенных и уникальных способов, форм, манер жизнедеятельности данной конкретной

индивидуальности [2].

Н.П. Константинова дает более конкретное определение: «Индивидуальный стиль жизни - особый способ восприятия и представления внешнего мира; отдельному индивиду присуща особая манера действия, поступков и поведения в связи со своеобразными свойствами нервной системы, темперамента, ближайших условий и обстоятельств его жизни. Индивидуальный стиль жизнедеятельности формируется на основе процесса воспроизводства как переживания и понимания своего отношения к общественному и природному бытию и процессу воспроизводства социальных и биологических особенностей материально общественно значимой деятельности» [9]. Стиль жизни личности объясняется как индивидуально усвоенный и избранный способ поведения, общения, деятельности, типичный для определенной категории лиц. Образ жизни является обобщением еще и потому, что он воспроизводит не некоторую отдельную сторону жизнедеятельности личности, не один из видов ее деятельности, а особенности образа жизнедеятельности в целом.

Рассмотренные философские концепции нашли свое отражение и в социологии. Понятие стиля жизни в социологии имеет довольно длительную историю. Как известно, в начале XX в. Вебер, Зиммель и Веблен применяли его в рамках своих классических теорий, обращая внимание прежде всего на ту роль, которую внешние признаки, повседневное оформление жизни больших общественных групп, играют роль в осознании социальной принадлежности, выработке общего сознания.

Пьер Бурдьё обогатил значение этого понятия в словаре социологов, акцентировав на том, что стиль жизни является не просто признаком принадлежности к определенному классу, но и измерением неравенства, и впервые осуществил эмпирическое исследование образа жизни в измерении эстетических вкусов [4].

В последнее десятилетие в западной социологии дискуссия по поводу современных форм социальной стратификации оборачивается вокруг тезиса о «смерти классов», анализа тенденций по «дифференциации» общества в измерении разнообразия форм/стилей жизни. В рамках этого обсуждения исследователи пытаются осмыслить не могут быть концептуализированы с помощью классовой теории, в частности, размывания видимых границ классов и присущих им форм самоидентификации.

В более широком социологическом контексте во второй половине XX в. приобрели вес теоретические размышления в контексте новой постмодернистской парадигмы (смежные с культурологическими теориями), которые обращают внимание на новые способы конструирования идентичности - с помощью знаков, имеющих опору в потреблении и основывается на превращении потребления из практики удовлетворения физических потребностей в практику удовлетворения социально сконструированных «идеальных» потребностей.

Определенным результатом дискуссии о смерти классов можно считать то компромиссное мнение, что социальное неравенство не исчезло вовсе, а существенно изменило вид, поскольку придерживающиеся ее авторы пытаются найти соответствие между данными эмпирических исследований и теоретическими понятиями, используемыми постмодернистскими теориями. Суть трансформации социальной структуры, согласно этой точки зрения, заключается в том, что к традиционным вертикальным измерениям (которые описывают распределение жизненных шансов), добавились горизонтальные измерения, соответствующие формам жизни, доступным для людей, находящихся на определенном уровне вертикального измерения.

Одним из важнейших факторов общественных изменений (и развития социологических представлений об измененном обществе) было послевоенное развитие общества благосостояния, повлекшее существенный рост материального обеспечения

населения, расширение социальной основы среднего класса, создание возможностей для дифференциации стилей жизни в обществе.

Социологический подход к стилю жизни сконцентрирован на исследовании паттернов поведения и выбора в определенных социальных группах. Например, стиль жизни представителей определенного класса может быть связан с определенными уровнями дохода, профессиональным статусом, социальными связями и потребительским поведением. Эти общие черты определяют стиль жизни данного класса людей и отличают их от других социальных групп.

В целом, стиль жизни является комплексным и многогранным понятием, которое включает в себя психологические и социологические аспекты. Он представляет собой совокупность индивидуальных и коллективных характеристик, которые формируют образ жизни людей и отражают их ценности, предпочтения, поведение и социальные отношения.

Психологический подход имел свое развитие, в частности, в работах социальных психологов, например, А. Адлера и Г. Олпорт, считавших стиль жизни показателем таких качеств индивида как решительность, целеустремленность, уникальность или рассматривали его как систему субъективно отличных характеристик деятельности личности, то, что позволяло бы проследить субъективную детерминацию действий индивидов [11].

Итак, социологическая концептуализация понятия может быть рассмотрена в историко-теоретическом аспекте как сложившаяся в два этапа – классический и современный. Так, концептуализация понятия «стиль жизни» была начата еще на классическом этапе социологии. Довольно длительный период понятия «стиль жизни» в научном когда употребляли синонимически понятию «образ жизни». В подходе К.Маркса образ жизни обозначается как отражение социального в индивидуальном, а стиль жизни – индивидуального в социальном [5]. Так, образ жизни определяется нормами и ценностями конкретно-исторической системы общественных отношений, а стиль жизни выступает как характеристика средств организации индивидом своей жизни на основе индивидуальных потребностей и жизненных целей.

В целом, в исследованиях жизненной ситуации выделяется два ключевых подхода: в первом жизненная ситуация осознается условием жизни и развития человека; во втором – этапом жизненного пути.

Важными методологическими составляющими рассмотрения жизненных ситуаций в контексте проблематики данного исследования мы считаем:

1. связь жизненной ситуации с личностными стратегиями поведения;
2. рассмотрение адаптивного и дезадаптивного вариантов взаимодействия личности с жизненной ситуацией.

Настоящее характеризуется существенным ускорением социальных изменений, связанным со стремительным развитием технологий, в том числе коммуникативных. Глобальный экологический кризис, связанный с перенаселением, загрязнением и истощением ресурсов с одной стороны, преодоление временных и пространственных барьеров через внедрение информационных технологий и связанные с этим процессы интеграции – с другой, приводят к общественным трансформациям во всех сферах жизни отдельной человека – и в семейном, и в образовательном, и в профессиональном, и в бытовом и т.д.

В общем, все определения стиля жизни в научной литературе могут быть классифицированы в группы относительно разных критериев, и один из них – по признаку субъекта, а именно стили жизни индивида или группы. Другим важным критерием классификации можно считать социальную позицию субъекта образа жизни, в отношении которой можно выделить стиль жизни меньшинств или доминирующий, девиантный,

маргинальный, альтернативный образ жизни. Анализируя стиль жизни как социологическую категорию, выделим также главные подходы, существующие в зарубежной литературе на основе критерия важнейшего фактора детерминации, что обуславливает стиль жизни:

1. Личностный фактор:

1.1. Стиль жизни как итог влияния социально-психологических черт (А. Адлер).

1.2. Стиль жизни как результат сознательного выбора личности (Э. Гидденс).

2. Социокультурные факторы:

2.1. Стиль жизни как результат дифференциации в культуре (О. Тоффлер).

2.2. Стиль жизни как элемент системы социальной стратификации (М. Вебер, Г. Зиммель, Т. Веблен, П. Бурдьё).

В рамках первого подхода, где признается приоритет личностного фактора в формировании стиля жизни, можно выделить два направления, трактующих стиль жизни в несколько отличном ракурсе. А. Адлер связывал стиль жизни с проявлением целостности индивидуальности, тем смыслом, который человек придавал собственной жизни. Стиль жизни был средством, позволяющим человеку утверждать личную свободу самовыражения, отходить от внешних детерминант, препятствовавших самореализации. А. Адлер отмечал непохожесть стилей жизни разных людей, что соответствовало разнообразию их внутренних миров [3, с. 218].

Стиль жизни – это рутинные практики (способ питаться, одеваться, вести себя и встречаться в любимых местах), которые подлежат рефлексии и могут изменяться вследствие изменения идентичности определенной личности. Выбор индивидом стиля жизни означает выбор среди многих возможностей «кем быть», а не только «что делать», поэтому это понятие нельзя применять для анализа традиционных культур, для которых такой выбор не является характерным явлением. Однако Э. Гидденс отмечает, что разнообразие стилей жизни не означает, что все возможности равно доступны каждому, или что люди при выборе всегда осознают все доступные возможности. Более того, стили жизни зависят от среды, а потому практики, осуществляемые одним индивидом в разных контекстах, могут противоречить друг другу. Э. Гидденс вводит такое понятие как «секторы стилей жизни», к которым он относит определенные пространственно-временные отрезки целостности стиля жизни, в рамках которых индивидум осуществляет по мере упорядоченные и согласованные практики. Сектором образа жизни, например, может быть способ проведения выходных дней, отличающийся от остальных рабочих дней в неделе [1].

В рамках второго подхода, признающего доминанту роль социокультурных факторов в формировании стилей жизни, обращено внимание на стиль жизни как определенный фактор или признак социокультурной дифференциации. Анализируя высокоразвитое технологическое общество, О. Тоффлер утверждает, что стиль жизни не является признаком классовой принадлежности, ведь экономические факторы стали менее важными, а сами классы разбились на мелкие группы. Таким образом, сегодня становится важнее не классовая принадлежность, а связь с определенной субкультурой, определяющей стиль жизни индивида. То, как мы выбираем стиль жизни, и то, что он означает для нас, становится одним из важнейших вопросов, поскольку это определяет будущее человека, внося в его жизнь определенный порядок, принцип, критерии выбора. А. Тоффлер считает, что в будущем люди столкнутся с трудностями или нервными расстройствами при выборе товаров, услуг, занятий, развлечений по невероятному их количеству. В то же время субкультуры будут предлагать передышку от такого напряжения, вызванного постоянным выбором, они будут предлагать не только продукт или идею, а способ организации всех продуктов и идей, целый комплекс правил, которые

помогут человеку уменьшить растущую сложность выбора. Неудача в попытке самоидентификации с определенной группой заставляет людей чувствовать одиночество, отчужденность и ненужность [14].

Выводы и результаты. На основе теоретического анализа литературных источников мы пришли к пониманию смысла жизни как сегмента, или подструктуры смысловой психической реальности (рассматриваемой в тесной взаимосвязи со сферой ценностей личности), выполняющей конкретные регулятивные и жизнетворческие функции. Обобщая различные функциональные аспекты стиля жизни, рассматриваемые в вышеупомянутых концепциях, можно выделить следующие функции стилей жизни:

1. Со стороны субъекта:

1.1. Выражение собственной индивидуальности и уникальности.

1.2. Соотнесение себя с определенной группой (казнью) и демонстрация своей принадлежности к ней.

1.3. Демонстрация собственной свободы и выделение из социальной среды.

2. Со стороны социокультурной среды:

2.1. Определение символов, кодов для идентификации личности/группы и ее отделения от других.

2.2. Регулирование поведения индивидуума/группы через нормативные стили жизни.

2.3. Символическая коммуникация.

Предполагаем, что о наличии и развитии смысложизненных ориентаций можно говорить в случае, когда у человека сформированы, частично сформированы или активно формируются согласованные между собой и осознанные система ценностей, смыслов, целей, жизненных планов с видением ближайших и отдаленных перспектив и с соответствующими действиями в выбранных сферах жизнедеятельности, что бесспорно предполагает осознание собственной ответственности за жизненные результаты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Giddens A. Nowoczesność i tożsamość. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. – 2002. – 322 s.
2. Агапов И.О. Утопический модус понимания смысла в жизни и методы его исследования // Южный Полус. Исследования по истории современной западной философии. - № 8(1-2). - 2022. – С. 81-89.
3. Адлер А. Понять природу человека/ А. Адлер - СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997.- С. 218.
4. Бурдьё, Пьер. Практический смысл : [Пер. с фр.] / Пьер Бурдьё; Общ. ред. пер. и послесл. Н. А. Шматко. - СПб. : Алетейя ; М. : Ин-т эксперимент. социологии, 2001. - 562 с.
5. Быстрянец С. Б. Русская классическая философия: идеалы и ценности // Современная образовательная практика и духовные ценности общества. – 2016. – № 3. – С. 27-31.
6. Вайзер Г.А, В.Э. Чудновский о возрастном аспекте оптимального смысла жизни // Смыслообразование и его контексты: жизнь, структура, культура, опыт. - № 1. - 2022. – С. 126-131.
7. Зиммель Г. Философия денег // Зиммель Г. Избранное. Проблемы социологии / Сост. С.Я. Левит. – 2-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 159–229.
8. Карпинский К.В. Смысл жизни и время жизни: смыслометрический подход к измерению психологического возраста личности // Смыслообразование и его контексты: жизнь, структура, культура, опыт. - № 1. – 2022. – С. 15-19.
9. Константинова Н.П. Менеджмент как составляющая формирования смысла жизни подростков // Проблемы современного педагогического образования - №. 71-3. -

2021. - С. 58-61.
10. Леонтьев Д. А. Психология смысла : дис. ... д-ра психол. наук : спец. 19.00.11. - Москва, 1999. - 535 с.
 11. Олпорт Г. Становление личности: Избранные труды / [Пер. с англ. Л. В. Трубицыной и Д. А. Леонтьева]; под общ. ред. Д. А. Леонтьева. М.: Смысл, 2002.
 12. Пухир В.М. Роль смысла жизни в профессиональной деятельности // Психологические проблемы смысла жизни и акме. - № 1. - 2021. - С. 161-168.
 13. Социально – психологические основы становления экологически ориентированного образа жизни личности: монография / Ю. М.Швалб, О. Л. Верник, О. А. Вовчик-Блакитка, О. В. Рудомино-Дусятская [и др.]; под ред. Ю. М. Швалбо. – М.: Педагогическая мысль, 2015. - 216 с.
 14. Тоффлер Э. Шок будущего. – М.: ООО “Издательство АСТ”, 2002. – 557 с.

REFERENCES

1. Giddens A. Nowoczesność i tożsamość. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. - 2002. - 322 p.
2. Agapov I.O. Utopian mode of understanding meaning in life and methods of its research // South Pole. Studies in the History of Modern Western Philosophy. - No. 8(1-2). - 2022. - Pp. 81-89.
3. Adler A. Understand human nature / A. Adler - St. Petersburg: Humanitarian Agency "Academic Project", 1997.- Pp. 218.
4. Bourdieu, Pierre. Practical meaning: [Trans. from French] / Pierre Bourdieu; Tot. ed. per. and after. N. A. Shmatko. - St. Petersburg. : Aletheia; M. : In-t experiment. sociology, 2001. - 562 p.
5. Bystryantsev S. B. Russian classical philosophy: ideals and values // Modern educational practice and spiritual values of society. - 2016. - No. 3. - Pp. 27-31.
6. Vaiser G.A., V.E. Chudnovsky on the age aspect of the optimal meaning of life // Meaning and its contexts: life, structure, culture, experience. - No. 1. - 2022. - Pp. 126-131.
7. Zimmel G. Philosophy of money // Zimmel G. Favorites. Problems of sociology / Comp. S.Ya. Leviticus. - 2nd ed. – M.; St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives, 2017. - Pp. 159–229.
8. Karpinsky K.V. The meaning of life and time of life: a semantic approach to measuring the psychological age of a person // Meaning and its contexts: life, structure, culture, experience. - No. 1. - 2022. - Pp. 15-19.
9. Konstantinova N.P. Management as a component of the formation of the meaning of life of adolescents // Problems of modern pedagogical education - no. 71-3. - 2021. - Pp 58-61.
10. Leontiev D. A. Psychology of meaning: dis. ... Dr. psikhol. sciences: spec. 19.00.11. - Moscow, 1999. - 535 p.
11. Allport G. Formation of personality: Selected works / [Trans. from English. L. V. Trubitsyna and D. A. Leontiev]; under total ed. D. A. Leontiev. M.: Meaning, 2002.
12. Pukhir V.M. The role of the meaning of life in professional activity // Psychological problems of the meaning of life and acme. - No. 1. - 2021. - Pp. 161-168.
13. Socio-psychological foundations for the formation of an environmentally oriented lifestyle of a person: monograph / Yu. ed. Yu. M. Shvalbo. - M. : Pedagogical thought, 2015. - 216 p.
14. Toffler E. Future shock. - M. : Publishing house ACT LLC, 2002. - 557 p.

Цзи Цююй

аспирант кафедры теории и истории музыки
ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»
e-mail: anyaanran@vk.com

Ji Qiuyu

postgraduate student of the Department of Theory and History of Music
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ВЗАИМОСВЯЗЬ ХОРОВОГО ИСКУССТВА И РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Актуальность исследования и его научная новизна характеризуется тем, что оно является первым опытом комплексного исследования хорового искусства в контексте народной песни. В ходе исследования выявлено, что хоровое искусство неразрывно связано с народной песней, с ее жанровыми особенностями. Есть связь Китая и русской народной песни. Недаром исследователи обращают внимание на хоровое пение как на наиболее древнюю и распространенную форму приобщения к музыке, как важнейшую социально-культурную функцию. При этом они отмечают, что наряду с развитием хоровых традиций, не менее важными являются вопросы изучения влияния народных песенных традиций на развитие хорового пения, а также их взаимосвязи. Так, в современной социокультурной ситуации, когда у значительной части населения страны отсутствует система музыкальных ценностей, на первый план выдвигается проблема формирования у подрастающего поколения чувства патриотизма, воспитания у него любви к своей Родине.

Ключевые слова: хор, хоровое искусство, хоровое пение, русская народная песня, народность, вокал, музыковедение.

RELATIONSHIP BETWEEN CHORAL ART AND RUSSIAN FOLK SONG

The relevance of the study and its scientific novelty is characterized by the fact that it is the first experience of a comprehensive study of choral art in the context of a folk song. The study revealed that choral art is inextricably linked with the folk song, with its genre features. There is a connection between China and Russian folk songs. No wonder researchers pay attention to choral singing as the most ancient and widespread form of familiarization with music, as the most important socio-cultural function. At the same time, they note that along with the development of choral traditions, no less important are the issues of studying the influence of folk song traditions on the development of choral singing, as well as their relationship. Thus, in the current socio-cultural situation, when a significant part of the country's population does not have a system of musical values, the problem of forming a sense of patriotism in the younger generation, instilling in him love for his homeland, comes to the fore.

Keywords: choir, choral art, choral singing, Russian folk song, nationality, vocal, musicology.

Связь хорового искусства и русской народной песни очевидна. Хор - это особый вид народного творчества, в котором сливаются воедино все виды искусств: музыка, поэзия, живопись, танец, театр, кино. С помощью хорового пения передается духовная культура народа. В хоровом искусстве заложены огромные возможности для развития художественного творчества. При помощи хоровых композиций можно передать весь спектр человеческих чувств.

Взаимосвязь хорового искусства и русской народной песни обусловлена тем, что это два творческих направления для России. Хоровое искусство и народная песня демократичны, они касаются семейных аспектов и могут быть как профессиональными, так и любительскими. Связь хорового искусства и русской народной песни прослеживается в рамках единого социокультурного пространства. Это и есть то, что объединяет различные музыкальные жанры и стили, которые, по сути, являются родственными. Также эти два направления объединяет дух праздника, возможность закрыть какие-то досуговые потребности. Хоровая культура позволяет выразить себя в разных видах творчества, в том числе в песенной форме [1, с. 37].

В то же время, хоровое искусство - это коллективное творчество, а народная песня – зачастую явление индивидуальное.

В общем взаимосвязь хорового искусства и русской народной песни выражена в том, что и то и другое явление в своем развитии проходит через ряд этапов: от зарождения до расцвета. В основе этого процесса лежит определенная идеология, которая должна была объединить воедино все элементы народной культуры. В отличие от других жанров фольклора, которые с течением времени теряют свою актуальность, русская народная песня и хоровое пение продолжают жить и развиваться. На смену старым песням приходят новые, появляются новые жанры и направления, но они не могут вытеснить из народного сознания и жизни старые традиции [1, с. 37].

В научной литературе отмечается, что именно фольклор стал первоосновой, на которой сложился жанр хоровой музыки. Но хоровое искусство, в свою очередь, стало основой для развития всех жанров русской музыкальной культуры [2, с. 53].

Народное и хоровое искусство помогает обратить внимание на нравственные вопросы, решает проблемы патриотизма. То же самое касается и народных частушек, то есть категории эти действительно близкие, связанные с патриотизмом и любовью к Родине. И касается это самых разных стран. Участие в хорах и народных коллективах способствует воспитанию таких важных качеств, как терпение, уважение к труду и традициям народа, ответственность, готовность к совместной работе и коллективному действию. Концерты и выступления хоров помогают развивать коммуникативные навыки и учат открываться миру. Прекрасные композиции способствуют уважительному, порой очень чуткому, отношению к родной стране. Они помогают понять и принять традиции и культуру своего народа, а также уважительно относиться к культуре других наций [2, с. 54].

Фольклорные песни, в отличие от народных песен, являются не столько отражением жизни нации либо группы, сколько отражением его культуры, его уклада жизни и быта, истории и исторического контекста. Эти песни, несомненно, отражают дух и быт русского народа, его представления о жизни. Некоторые песни уже давно стали народными, а некоторые появились сравнительно недавно и сегодня не пользуются популярностью. Но это не значит, что они не интересны. Народные песни становятся неотъемлемой частью литературных произведений. Они несут в себе дух эпохи, в которую жили великие люди и создатели. Хоровое искусство и народная песня связаны друг с другом неразрывно. В песнях находят отражение многие события и факты истории. На протяжении веков хоровое пение было неотъемлемой частью жизни людей. Можно через комбинацию народного и хорового исполнения всецело выражать чувства, желания, мысли, переживания, рассказывать о любви и ненависти, радости и каких-то трагичных моментах или событиях. Сложность взаимосвязи хорового искусства и народного пения связана с тем, что в исследованиях научного характера фольклор интерпретируется по-разному, поэтому какой-то вид народного творчества может быть связан с хором, какой-то нет. Народная песня вполне может петься без сопровождения. Есть хоровые произведения,

которые не сопряжены очевидно с народной песней, но они могут быть связаны с народным стилем. В хоровых спектаклях, к примеру, есть песни, которые исполняются без сопровождения, но в них вплетены элементы народности. Интересен еще тот момент, что музыкальные традиции различных регионов мира отличаются друг от друга, и поэтому связь между хоровым искусством и народным пением может существовать только в рамках конкретных культурных контекстов. Некоторые исследователи рассматривают хоровое искусство как эволюционное развитие народной традиции, в то время как другие считают, что эти две формы музыкального творчества имеют разные истоки и никак не связаны друг с другом. Но эта градация перестаёт быть сложным вопросом после тщательного анализа понятийного аппарата. Хоровое искусство и народное объединяет передача традиций, то есть какие-то традиции сильно закрепились и в обоих жанрах фигурируют явно. И на практике фольклорные мотивы, присущие народному пению, могут быть использованы в хоровом искусстве, если они не будут искажены [2, с. 56].

Также народное искусство и хоровое связано с магическим посылом, часто в разных культурах, взять хоть китайскую, хоть русскую, прослеживается некий мистический аспект, какое-то таинственный и эзотерический, необъяснимый просто так с помощью логики. Элементы веселья и задора также связаны с этими двумя жанрами, и поэтому их можно объединить и сопоставить [3, с. 40].

Так, к примеру, в Китае были созданы народные хоровые ансамбли, а в России - хоры. В настоящее время хоры в России и Китае развиваются параллельно. Китайские хоры возникли в конце XV в. и в течение нескольких столетий были основными участниками всех придворных и народных празднеств, проводимых императорами. Они широко использовались в качестве аккомпанирующего элемента в исполнении народных песен. Многие из них состояли из одного голоса, другие имели многоголосное звучание [3, с. 44].

Так, в Китае и России, в каждой из этих стран, существуют свои традиции хорового пения. И в основе этих традиций лежат общие принципы и закономерности. В отличие от большинства других стран, где хоровое пение развивалось самостоятельно, на основе местных традиций, в России оно связано с национальным фольклором. А в Китае, наоборот, хоровое искусство возникло на базе народной песни. Поэтому, как и в народной песне, в хоровом искусстве Китая присутствуют элементы, заимствованные из фольклора.

Внедрение тех или иных фольклорных элементов может придать музыкальному произведению особенную глубину и эмоциональную насыщенность, что делает его более привлекательным для слушателя. По сути, хоровое искусство, использующее фольклорные мотивы, является не только творческим, но и практически значимым, в том числе и с точки зрения национальной самобытности.

Всё это де-факто позволяет не только передавать наследие предков, но и связывать разные поколения в едином творческом процессе. Например, в хоровом искусстве часто задействуются старшее и младшее поколения, что способствует обмену опытом и традициями, а также укреплению семейных и родственных уз.

В дополнение укажем, что использование фольклорных элементов в хоровом искусстве имеет большое значение для народа и культуры. Это позволяет сохранять и передавать наследие предков, придавая этому наследию новую жизнь и актуальность, а также создавать новые произведения, которые становятся ярким проявлением культурного наследия и национального характера.

А использование фольклорных элементов в хоровом искусстве отражает традиции и культуру народа, помогая сохранить его идентичность и уникальность. В этом смысле хоровое искусство с фольклорными элементами становится не просто музыкой, но и источником гордости и частью национального культурного наследия.

По своей сути такое взаимовлияние явно служит инструментом, который помогает укреплять традиции.

Некоторые элементы в хоровом искусстве включают в себя использование народных мелодий, ритмов и обращения к народным обычаям и традициям. Они дают возможность ощутить связь с культурой предков, почувствовать специфику национального духа, и, таким образом, легко проникнуться высокими чувствами.

Немаловажно, что использование фольклорных элементов в хоровом искусстве способствует сохранению языка и музыкальной культуры народа. Благодаря этому, у молодого поколения есть возможность ознакомиться с духовными ценностями своих предков, и, таким образом, научиться ценить традиции и культуру своих предков.

Она всегда несет на себе отпечаток эпохи и отражает быт и особенности жизни народа. В песне есть свой язык, на котором говорят песни. С помощью песни мы можем проникнуть в душу народа, понять его сокровенные мысли, чувства. Некий интересный напев, мелодия, ритм, интонация — все это неповторимые национальные черты. При всей своей простоте и безыскусности народная музыка очень красива, мелодична, богата звуками. Ее слагали и пели люди, которые жили под чистым небом, там была своя философия. Фактически же каждая народная песня отличается от всех других. Но есть у них и общие, так сказать, универсальные по своей сущности и природе, черты: в них отражено некое мироощущение народа, его мечты, чаяния, надежда, культура. В песнях народ выражает свои мысли и чувства, выражает свою любовь к дому. Песни рассказывают о прошлом и будущем, и хоровому искусству по сути это тоже свойственно [3, с. 42].

Взаимосвязь хорового искусства и народного творчества прослеживается также в обработке и цитировании, но это не всегда является постоянной закономерностью. Также синтез элементов может быть похож и соприкасаться, причём первоисточники у народной песни и хоровых каких-то композиций могут совпадать. Например, все знают песню "Катюша", но мало кто знает, что она была написана на мелодию из народной песни "Чок-чок, мой конь". При этом есть взаимосвязь во внешних признаках, жанровая основа всё равно остаётся несколько схожей, и какие-то приёмы, гармонии и фактуры также могут повторяться и быть заметными для простого обывателя и для специалиста тем более [1, с. 20].

Это же относится и к таким приёмам, как кантиленные переложения, которые широко представлены в хоровой музыке. В свою очередь, в народном песенном творчестве и в хоровом обычно встречается такой приём, как имитация, то есть когда хоровое исполнение копирует пение одного или нескольких солистов. При этом, с одной стороны, проявляется определённое стремление к аутентичности, а с другой — возможно и появление неких условностей, которые могут быть обусловлены как влиянием традиции, так и собственным творчеством. Допустим, в русских народных песнях часто встречаются повторы гласных (например, «заюшкины леса», «ясный сокол» и т. д.). В хоре же они приобретают особую выразительность. А ведь в этих случаях не надо говорить о подражании. Просто хоровое пение является средством усиления выразительности текста. Использование фольклорных элементов в хоровом искусстве позволяет создавать музыкальные произведения, которые одновременно являются эстетическими и культурными наследиями народа. И композиции отражают национальный характер, оригинальность и неповторимость культуры, а также духовные ценности народа.

Причем в целом использование фольклора в хоровом искусстве предполагает аранжировку народных песен и написание новых музыкальных произведений, вдохновленных народной музыкой. Нужно учитывать, чтобы при этом соблюдались основные принципы работы с фольклором, уважение к источнику, сохранение

национального характера и оригинальности материала, а также использование творческого подхода с учетом авторской индивидуальности. Народно-певческое искусство является бесценным культурным достоянием народов, и работа с фольклором в хоровом искусстве не только позволяет сохранять и передавать его наследие, но и создавать новые произведения.

Итак, взаимосвязь китайского хорового искусства и русской народной песни выражена в том, что в песнях-причитаниях, в плаче, в причитаниях по усопшим, в свадебных, праздничных и прочих песнях вплетаются хороводные песни. Это - песни-диалоги, песни-рассказы. В них-то и раскрывается вся красота хороводного пения. Китайский хоровой фольклор в большей степени, чем у других народов, сохранил многообразные формы хороводных песен, многие из которых имеют многовековую историю и восходят к древним эпохам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисовой, В. И. История музыки и современная музыкальная культура. М. : Издательство Юрайт, 2018. 200 с.
2. Каган, М. С. Музыка в мире искусств : учеб. пособие для вузов. М. : Издательство Юрайт, 2018. 230 с.
3. Браудо, Е. М. История музыки : учебник. М. : Издательство Юрайт, 2018. 444 с.

REFERENCES

1. Lisovoy, V. I. History of music and modern musical culture. M. : Yurait Publishing House, 2018. 200 p.
2. Kagan, M.S. Music in the world of arts: textbook. allowance for universities. M. : Yurait Publishing House, 2018. 230 p.
3. Braudo, E. M. History of music: textbook. M. : Yurayt Publishing House, 2018. 444 p.

Чжао Цзябо

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И.Герцена»

e-mail: 421773655@qq.com

Мозгот Валерий Георгиевич

доктор педагогических наук, профессор,

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: artnauka2009@yandex.ru

Zhao Jiabo

Postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Mozgot Valery G.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДИК ОБУЧЕНИЯ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ

Аннотация. В настоящей статье анализируются методики обучения русской фортепианной школы и их применение в современном музыкальном образовании Китая. Автором дана характеристика методик Теодора Лешетицкого и Изабеллы Венгеровой, так как их теоретические разработки в настоящее время являются основой современного образовательного процесса в области обучения игре на фортепиано. В статье приводятся примеры музыкальных композиций, которые в совокупности применения методик вышеуказанных мастеров создадут возможность значительного повышения технической оснащенности учащихся пианистов.

Ключевые слова: фортепианная школа, Россия, музыкальное образование, методики обучения, техническая оснащенность.

APPLICATION OF TEACHING METHODS OF THE RUSSIAN PIANO SCHOOL IN MODERN MUSIC EDUCATION IN CHINA

Annotation. This article analyzes the teaching methods of the Russian piano school and their application in modern music education in China. The author gives a description of the methods of Teodor Leshetitsky and Isabella Vengerova, since their theoretical developments are currently the basis of the modern educational process in the field of learning to play the piano. The article provides examples of musical compositions, which, in combination with the application of the methods of the above masters, will make it possible to significantly increase the technical equipment of pianist students.

Keywords: piano school, Russia, music education, teaching methods, technical equipment.

Русская фортепианная школа содержит в себе поистине неисчерпаемое количество теоретических и практических разработок для того, чтобы сформировать навыки игры высокого уровня. В настоящее время большое количество педагогов используют методики таких известных русских педагогов, как Теодор Лешетицкий и Изабелла Венгерова [3, с.2-6]. В связи с этим в рамках настоящей статьи мы попытались рассмотреть теоретические основы фортепианного исполнительства и их применение в современном образовательном процессе.

В первую очередь необходимо отметить, что Теодор Лешетицкий никогда не публиковал свои собственные упражнения; однако его ученица и ассистент Мальвина Брей написала книгу «Основы метода Лешетицкого» и посвятила ее ему. Она собрала и систематизировала упражнения и этюды, которые использовались на уроках, чтобы подготовить учеников начального уровня к возможным урокам с мастером. В свою очередь Лешетицкий писал ей: «Примите мою искреннюю благодарность за посвящение вашей книги, которое я, конечно, принимаю с большой радостью. Как вы знаете, я принципиально не сторонник теоретических фортепианных методов; но ваша превосходная работа, которую я тщательно изучил, представляет собой такое блестящее изложение моих личных взглядов, что я подписываюсь, слово в слово, под всем, что вы в ней выдвигаете ... Я объявляю вашу книгу единственной официальной публикацией, объясняющей мой метод, и желаю ей успехов и популярности»[1].

В своей книге Мальвина Брей продемонстрировала несколько упражнений, рекомендованных Теодором Лешетицким. Он предлагал своим ученикам множество упражнений для развития силы рук, но каждое из них соответствовало индивидуальным особенностям рук учеников. Подготовительные упражнения Лешетицкого — новаторские и эффективные. Они концентрируются на пальцах и запястьях и не касаются движений рук.

Теодор Лешетицкий также учил своих студентов правильной осанке за фортепиано, что являлось основой для четкого и легкого исполнения. Он не любил любые театральные жесты в игре на фортепиано, уменьшающие простоту и эффективность движения. Положение руки имело для Лешетицкого первостепенное значение. Мальвина Брей определила хорошо натренированную руку как «широкую, гибкую в запястье, с широкими кончиками пальцев и мускулистую»[1, с.78]. Рука должна быть в форме дуги, пальцы должны быть немного ниже, чем костяшки, но большой палец обязательно ударяет по клавише своим боковым краем кончика.

Что касается Изабеллы Венгеровой, то она также была одним из ведущих педагогов в игре на фортепиано своего времени. Особенности метода Венгеровой очень схожи с теми чертами, которые Лешетицкий проявлял на своих уроках. Она расширила педагогический принцип своего учителя и творчески перестроила его с учетом своих индивидуальных особенностей. Один из ее учеников, Гэри Граффман, объяснил, что ее педагогическая традиция представляла собой сочетание романтической традиции XIX в., полученной из ее собственного обучения у Лешетицкого, и традиции XX в., требующей уважения к замыслу композитора.

Как и ее наставник Лешетицкий, она никогда не утверждала, что у нее есть определенный метод; однако несомненно была техническая система, переданная своим ученикам. Роберт Д. Шик написал книгу под названием «Система игры на фортепиано Венгеровой», демонстрирующую несколько упражнений, рекомендованных Венгеровой.

Та грань фортепианной техники, на которую больше всего обращала внимание Венгерова, — это положение руки и для нее характерно следующее:

1. Локти не должны касаться туловища.
2. Запястья должны удерживаться с полной свободой.

3. Пальцы должны сохранять согнутое положение с силой и точностью.
4. Пальцы должны быть сняты с клавиши сразу после удара и перенесены на следующую позицию [5, с.221-223].

Для того чтобы иметь правильное положение рук, Венгерова предлагала положение рук так, чтобы «... спина была внизу, а ладонь вверх, как будто держите мяч, а затем класть руку на клавиатуру, сохраняя то же положение» [5].

Основой техники Венгеровой было правильное воспроизведение тона в целях того, чтобы обеспечить основу для формирования скорости, гибкости и силы. Следующие описания являются основными правилами, сформулированными в отношении достижения красивого тона:

1. Неударное прикосновение. Пальцы должны быть близко к клавишам, за исключением игры стакато.
2. Гибкое запястье. Необходимо развивать гибкость и силу запястья.
3. Акценты. Запястье поднято, а кончик пальца прижат к клавише. Рука крепко удерживается от кончиков пальцев через костяшки пальцев до запястья, хотя и без лишнего напряжения. Запястье резко толкают вниз, его энергия направляется в кончик пальца, затем в ключ, а затем сразу после этого расслабляется.
4. Несильный верхний рычаг. Ни в коем случае плечо не используется непосредственно для создания акцента. При игре с акцентом сила исходит от давления пальца и запястья. Локоть остается в относительно фиксированном положении, а плечо остается спокойным.
5. Расслабление. Все мышцы должны быть расслаблены во время игры, кроме тех, которые непосредственно участвуют в воспроизведении звука.
6. Вес. Пальцы направляют больший вес на клавишу для громких звуков и меньший вес для более тихих.
7. Правильная аппликатура. Рука должна следовать за пальцами в том порядке, в каком они играют. В сочетании с «ближним к клавишам» неударным прикосновением эти принципы помогают создать хорошее легато [2, с.328-331].

Акцентные упражнения И. Венгеровой и Т. Лешетицкого в основном направлены на правильное положение рук и силу пальцев, так как они являются основой правильного звукоизвлечения. В данном контексте Г.Г. Нейгауз и многие его коллеги, также подчеркивал важность развития тонкого тона [4, с.4-6]. Именно поэтому данные методики необходимо использовать в рамках обучения игры на фортепиано на основе репертуара, который будет рассмотрен ниже.

Короткие сочинения И. С. Баха, такие как прелюдии, фуги и двух- или трехголосные инвенции, подходят для того, чтобы помочь ученику развить разнообразие тона. Это удачные пьесы для подготовки к игре фуги, хотя они сложны для учащихся среднего уровня. «Симфония № 11», написана таким образом, что вводит концепцию игры разных тональностей за счет заметных различий между голосами. Это произведение состоит из трех голосов, звучащих независимо друг от друга. Более длинные ноты нуждаются в богатом певческом тоне, в то время как более короткие шестнадцатые ноты исполняются одной рукой, что требует развитой техники. При этом включается умение быстрой смены пальцев. Эта выразительная музыка предполагает наличие умения внимательного слушания, чтобы правильно формулировать музыкальные фразы.

Багатели Л. Бетховена соч. 119 являются хорошими примерами для изучения концепции четкой артикуляции, требующей твердых кончиков пальцев, поддерживаемых твердым весом запястья и руки. Чередование стакато и пения в правой руке достигается при помощи включения запястья и мягкими акцентами. Пианисты могут легко концептуализировать различные цвета тона, делая заметные различия между мелодией и

аккомпанементом. Пианисты должны быть внимательны и осторожны, чтобы не слишком сильно поднимать и опускать запястья при стаккато и первых нотах, пока кончики пальцев остаются твердыми.

Шестая лирическая пьеса Э. Грига соч. 54 — показательный пример создания различных цветов тона в широком динамическом диапазоне. Пианистам необходимо уметь играть от самого мягкого пианиссимо постепенно повышая уровень динамики до фортиссимо. Эта композиция способствует развитию навыков аудирования за счет постепенного изменения интенсивности звука. Играть следует полным тоном, который достигается расслаблением рук и рациональным использованием веса рук.

Опрошенные нами педагоги Уханьской школы искусств в классе фортепиано отмечали, что трудность игры гамм и арпеджио заключается главным образом в свободе движения большого пальца при движении под другими пальцами. Такое произведение, как Сонатина Ф. Кулау соч. 55 № 2, 1-я часть предлагает очень эффективное упражнение для быстрых движений большого пальца. Большой палец правой руки играет попеременно в нормальной и проходящей позиции. При игре гаммы рука должна быть расслаблена, а движению пальцев помогает вращение запястья, особенно в точке поворота гаммы.

Прелюдия Ф. Шопена соч. 28 № 23, содержащая повторяющиеся шестнадцатые арпеджио в умеренном темпе, подходит для учащихся более продвинутого среднего уровня. Быстрые ноты требуют ровного легато. Эта часть может быть очень эффективной для улучшения использования пальцев в разных положениях, поддерживаемых гибкими движениями запястья. В тактах 1-2 пианист должен убедиться, что гамма играет роль аккомпанемента, который должен быть сыгран легко и плавно.

При игре легато важно, чтобы вес переходил от одного тона к другому. для облегчения ровности нот. Такое произведение, как «Соната К. 9» (L. 413) Доменико Скарлатти, может быть хорошим примером для игры легато и кантабиле. Фрагмент восьмых и шестнадцатых нот правой руки требует дифференциации мелодии и аккомпанемента и работы над формированием мелодических линий.

Венская Сонатина В. Моцарта № 6 очень эффективна для изучения нескольких различных концепций игры легато, стаккато и двойных нот. Первое движение требует тонкого контроля нескольких разных артикуляций. Ноты в левой и правой руке исполняются отдельно, что требует тщательного контроля обеих рук, а также технической ясности. Вторая часть требует навыков легато, играемого правой рукой.

Ноктюрны, прелюдии и вальсы Ф. Шопена отлично подходят для развития игры легато. Такое произведение, как Ноктюрн соч. 48 до минор хорош для обучения пению, игре легато. Отрывки восьмых нот левой рукой требуют гибкого запястья. Эта пьеса также требует от исполнителя использования при игре рубато.

Первая часть Венской сонаты В. Моцарта № 4 способствует развитию тонкой игры легато, особенно в двойных терциях. Все три части этого произведения включают двойные пассажи с различными значениями нот.

Экосез Л.Бетховена соч. 83 — на первый взгляд простая и восхитительная миниатюра. Тем не менее, она требует от исполнителя преодоления конкретных трудностей. Основные технические препятствия включают скачки октавы левой рукой и голос правой руки. Превосходный пример контрастов регистровых и динамических.

Такое произведение, как «Песня без слов» Ф.Мендельсона, соч. 19. № 3 очень эффективное подспорье для обучения умению играть аккорды и октавы. Эта энергичная пьеса требует твердых кончиков пальцев и быстрых движений рук для быстрого воспроизведения повторяющихся аккордов. «Детские сцены» Р. Шумана, соч. 15. № 6 подходит для обучения игре октавами в партии левой руки. Исполнителю нужны очень крепкие и сильные пальцы для аккордов в партии правой руки и октавных пассажей в

левой.

В итоге можно полагать, что многие пианисты и педагоги внесли свой вклад в различные аспекты обучения технике игры на фортепиано. Однако верно то, что не существует единого метода, который можно было бы применить ко всем учащимся. Независимо от подхода, цель техники в любом случае — облегчить исполнителю интерпретацию музыки.

Изучая технические упражнения из предложенного репертуара, учащиеся шаг за шагом преодолевают технические трудности и постепенно вырабатывают эффективную технику игры на фортепиано, изучая конкретные музыкальные произведения на практике. Кроме того, учащиеся фортепиано, условно говоря, продвинутого среднего уровня могут одновременно развивать исполнительскую технику, обогащая репертуар. Несмотря на то, что существуют различные мнения об эффективных методах обучения, целью нашей статьи не является утверждение, что технические упражнения бесполезны или ими следует пренебрегать. Основной целью этой статьи является идея о том, что техника никогда не должна преподаваться отдельно от музыки. Даже простое упражнение, связанное с игрой гаммообразных пассажей может и должно быть сыграно в наилучшей вкусовой музыкальной манере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брей, М. Основы методики Лешетицкого, изданные с авторизацией мастера его ассистенткой Мальвиной Брей // Мальцев С.М. Метод Лешетицкого / пер. и науч. ред. С.М. Мальцева. – СПб.: ВВМ, 2005. – С. 49–141.
2. Климай, Е. В. Методологические принципы русской фортепианной школы / Е. В. Климай // МНКО. – 2023. – №2 (99). – С. 328–331.
3. Сяоцзя, Ч., Яковлева Е. Н. К вопросу о деятельности ведущих представителей русской фортепианной педагогики / Ч. Сяоцзя, Е. Н. Яковлева // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2022. – №1 (61). – С. 1–8.
4. Чжоу, Ц. К вопросу о звуке и его извлечении на фортепиано / Ц. Чжоу. Методика Генриха Нейгауза // Universum: филология и искусствоведение. – 2022. – №10 (100). – С. 4–10.
5. Шик, Р. Д. Система игры на фортепиано Венгеровой / Р.Д. Шик. – Университетский парк: Издательство Пенсильванского государственного университета. – 1982. – 223 с.

REFERENCES

1. Brej, M. Osnovy metodiki Lshetickogo, izdannye s avtorizaciej mastera ego assistentkoj Mal'vinoj Brej // Mal'cev S.M. Metod Lshetickogo / per. i nauch. red. S.M. Mal'ceva. – SPb.: VVM, 2005. – Pp. 49–141.
2. Klimaj, E. V. Metodologicheskie principy russkoj fortepiannoij shkoly / E. V. Klimaj // MNKO. – 2023. – №2 (99). – Pp. 328–331.
3. Sjaoczja, Ch., Jakovleva E. N. K voprosu o dejatel'nosti vedushhij predstavitel'ej russkoj fortepiannoij pedagogiki / Ch. Sjaoczja, E. N. Jakovleva // Uchenye zapiski. Jelektronnyj nauchnyj zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2022. – №1 (61). – Pp. 1–8.
4. Chzhou, C. K voprosu o zvuke i ego izvlechenii na fortepiano / C. Chzhou. Metodika Genriha Nejgauza // Universum: filologija i iskusstvovedenie. – 2022. – №10 (100). – Pp. 4–10.
5. Shik, R. D. Sistema igry na fortepiano Vengerovoj / R.D. Shik. – Universitetskij park: Izdatel'stvo Pensil'vanskogo gosudarstvennogo universiteta. – 1982. – 223 p.

Старцева Дина Викторовна
кандидат педагогических наук,
профессор кафедры вокально-хорового и музыкально-инструментального искусства
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»
e-mail: di.startzeva@yandex.ru

Startseva Dina V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Vocal-Choral and Musical-Instrumental Art
Orel State Institute of Culture

ИНДИВИДУАЛЬНО-ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ПОДХОД В РАБОТЕ СО СТУДЕНТАМИ-ДИРИЖЁРАМИ В КЛАССЕ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы применения индивидуально-дифференцированного подхода в процессе обучения вокальному искусству с обучающимися направления «Дирижирование». Анализ голосовых данных, специфика деятельности и условий обучения будущих дирижеров академического хора указывает на необходимость особого подхода к вокальному развитию и воспитанию этого контингента. В центре внимания – использование индивидуально-дифференцированного подхода на занятиях «Вокальная подготовка» в выработке необходимых и достаточных показателей певческого голосообразования будущих хормейстеров. Индивидуальный подход – это важнейший психолого-педагогический принцип, согласно которому в воспитательной и образовательной работе с обучающимися должны учитываться все индивидуальные особенности каждого из них. Дифференцированный подход представляет собой учет в воспитательной и образовательной работе типических особенностей, характерных для некоторой группы воспитанников. Индивидуальная работа в классе «Вокальная подготовка» направлена на развитие природы голоса, ее качественных характеристик, которые как раз и обуславливают индивидуальную вокально-педагогическую работу. Они также предполагают создание системы форм и методов обучения и воспитания, которые необходимо учитывать в связи с психологическим портретом и внутренним состоянием учащихся. Особенности дифференцированного подхода в обучении вокалу будущих хормейстеров заключаются в том, что при всем разнообразии индивидуальных особенностей у них наблюдаются и некоторые общие, типичные черты, на которых базируется дифференцированный подход к их воспитанию и обучению.

Ключевые слова: вокальное обучение, индивидуально-дифференцированный подход, вокально-технические умения и навыки, исполнительские умения и навыки, певческий голос, художественный образ.

INDIVIDUALLY DIFFERENTIATED APPROACH TO WORK WITH STUDENTS-CONDUCTORS IN THE CLASS OF VOCAL TRAINING

Abstract. The article deals with the application of an individually differentiated approach in the process of teaching vocal art with students of the "Conducting" direction. The analysis of voice data, the specifics of the activities and conditions of training of future conductors of the academic choir indicate the need for a special approach to the vocal development and education of this contingent. The focus is on the use of an individually differentiated approach in the "Vocal training" classes in developing the necessary and sufficient indicators of the singing

voice formation of future choirmasters. An individual approach is the most important psychological and pedagogical principle, according to which all the individual characteristics of each of them should be taken into account in educational and educational work with students. A differentiated approach is taking into account in the upbringing and educational work the typical features characteristic of a certain group of pupils. Individual work in the "Vocal training" class is aimed at developing the nature of the voice, its qualitative characteristics, which just determine the individual vocal and pedagogical work. They also involve the creation of a system of forms and methods of education and upbringing, which must be taken into account in connection with the psychological portrait and internal state of students. The peculiarities of a differentiated approach in teaching vocals to future choirmasters lie in the fact that, with all the variety of individual characteristics, they also have some common, typical features on which a differentiated approach to their upbringing and training is based.

Keywords: vocal training, individually differentiated approach, vocal and technical skills, performing skills, singing voice, artistic image.

Проблема совершенствования методов обучения вокальному искусству постоянно находится в центре внимания педагогов-практиков и исследователей. Существует достаточно подробно разработанная модель специалиста – дирижера академическим хором. Однако при подготовке хормейстера особенно важно учесть его исходное состояние, то, каким он приходит в учебное заведение. Недостаточно сказать, что полноценные певческие голоса являются здесь редким исключением и что вокальные данные либо отсутствуют, либо очень скромны.

Прежде всего мы определяем исходное состояние голосовых данных контингента с необходимостью первоначальной задачи программы вокального воспитания: выработке необходимых и достаточных (или недостающих) показателей певческого голосообразования.

Критерии качества технологии вокалиста заложены, с одной стороны, в известном (для каждой эпохи) эталоне европейского оперно-концертного оперного смешанно-прикрытого голосообразования, а, с другой стороны, в четком ограничении задач: типом голоса, рамками тесситуры и диапазона, стиля музыки и т. д. существуют средства охраны певческих голосов на уровне законов, например, норма выступлений, декретные дни. В отношении рассматриваемого контингента – дирижеров академического хора и его вокальной деятельности дело обстоит иначе. Критерии дирижерско-хоровой методической литературы относится, в основном, к методической области, а не к вокальной. Но только с нормально функционирующим голосовым аппаратом хормейстер может реализовать свои методические знания и умения.

Для определения критериев качества технологии вокальной работы с обучающимися направления «Дирижирование» профиль «Дирижирование академическим хором» мы выделяем специфические черты этой деятельности.

Специфические черты вокальной деятельности с обучающимися заключаются в диагностике типа голоса, часто сопрано звучит как меццо-сопрано и наоборот, баритоны утрируя голос звучат как басы и т. д.; пение не контролируемое преподавателем, где особенно важно на начальном этапе обучения следить за голосообразованием будущего хормейстера; сюда мы относим и не умение применять традиционные приемы вокального обучения на занятиях хорового класса, так как у обучаемых отсутствуют верные показатели голосообразования; показ голосом мелодии музыкального произведения в тесситуре и диапазоне которые противоречат певческой природе данного голоса. Хормейстерская работа обучающихся предполагает продолжительную вокальную нагрузку на певческий голос.

Перечисление специфических вокальных задач в обучении будущих хормейстеров, приведенный перечень показывает факторы наиболее травмирующие голосовой аппарат при недостаточном их учете в программе вокального воспитания и наиболее ярко выявляющиеся в практике вокальных педагогов, работающих с этим контингентом.

В программе «Вокальная подготовка» для студентов направления «Дирижирование» указаны требования к овладению вокальными умениями и навыками, которые студент демонстрирует в процессе исполнения вокального произведения. Так же указаны произведения и их количество, которые обучающийся должен пройти в определенное время.

Разный уровень музыкальной подготовки студентов первого года обучения является объективной реальностью современного образования. Недостаточный первичный уровень знаний, умений и навыков является одной из причин слабой работоспособности, равнодушного отношения к учебе, низкой успеваемости у некоторых студентов.

Таким образом, современные требования к высшему музыкальному образованию обуславливают необходимость специальной организации обучения вокальному искусству будущего дирижера академического хора с использованием соответствующей технологии.

Практическим решением вопроса воспитания певческого голоса будущих руководителей хора на наш взгляд является применение и осуществление индивидуально дифференцированного подхода в обучении.

По мнению У. Инге, индивидуальный подход: «важнейший психолого-педагогический принцип, согласно которому в воспитательной и образовательной работе с обучающимися должны учитываться все индивидуальные особенности каждого из них» [8. С. 54]. Далее он продолжает: «...проблема индивидуализации обучения многоаспектна как в теоретическом, так и в практическом планах и крайне противоречива в попытках ее разрешения. Индивидуальность человека многогранна. Она включает как качественные, так и количественные характеристики. Индивидуальность – это единое целое, неповторимое, уникальное, внутренне согласованное, направленное на реализацию жизненно важных функций самосохранения, развития и разрушения [8. С. 67].

Акимова М.К., Козлова В.Т. рассматривают индивидуальный подход: «как целенаправленное воздействие на личность с учетом его индивидуальных особенностей, социального окружения, в котором он находится» [1. С. 18-19].

Вопрос дифференциации обучения в классе «Вокальная подготовка» заключается в том, что обучающиеся при всем многообразии индивидуальных специфических личных качеств, показывая общие свойства и особенности характера могут представлять собой своеобразную форму внутригруппового разделения на подгруппы по похожим, типичным характеристикам. Они характеризуются временным характером, динамикой, переходом из группы в группу, при котором осуществляется учет уровня развития обучающегося. Таким образом при развитии вокальных умений и навыков в классе «Вокальная подготовка» в воспитательной и образовательной деятельности мы учитываем типичные характеристики, свойственные для определенной группы обучающихся [6. С. 45-46].

Процесс применения индивидуально-дифференцированного подхода в процессе обучения и воспитания осуществляется постепенно. Первый этап - исследование индивидуальных особенностей студентов; второй этап - конструирование задач педагогической работы; в третьем этапе осуществляется выбор средств и методов воспитательного влияния; четвертый этап представляет собой аналитическую работу за проведенный период и внесение изменений в процесс дальнейшей деятельности [1. С. 46-47].

Процесс обучения в классе «Вокальная подготовка» изначально по своей природе носит характер индивидуального обучения, в котором принимают участие преподаватель и обучающийся. Концертмейстер в данном случае не участвует в образовательном и воспитательном процессе. Для обучающихся направления «Дирижирование» использование индивидуально дифференцированного подхода на занятиях «Вокальная подготовка» предполагает:

- формирование певческих умений и навыков обучающихся, исходя из их индивидуальных, возрастных, психологических, физиологических, интеллектуальных особенностей личности;

- установка на дальнейшее усложнение вокального материала, а также пробуждение интереса познавательной деятельности в области музыкального искусства.

Роль преподавателя в этом учебном, воспитательном процессе полагает:

- формирование групп студентов по теоретическому музыкознанию, музыкальным способностям;

- деление студентов по качеству певческого материала(голоса) и их установке на профессиональную ориентацию.

В индивидуально дифференцированном подходе при обучении вокальному искусству мы можем выделить и применить следующие принципы:

- принцип разноуровневости, который предполагает включение в программу вокального обучения различный уровень сложности вокального материала как в интонационном, так и в художественном плане, который доступен студенту на данном этапе обучения. Неоднородный уровень усвоения и закрепления музыкального материала обучающихся исчерпывается временем, необходимым для его усвоения;

- принцип дифференциации разграничение группы обучающихся по типу внешней или смешанной дифференциации, сюда входят знания, способности, а также категория образовательного учреждения;

- принцип индивидуализации – разделение обучающихся по группам одинаковым по степени успешности занятий, креативности, индивидуальными способностям, социальной или профессиональной направленности [9. С. 34-35].

Наряду с дисциплинами в форме индивидуального обучения, это «Основной музыкальный инструмент», «Дирижирование», «Вокальная подготовка», включены такие дисциплины как: «История музыки», «Хор и практикум работы с хором», «Хоровая аранжировка», «Хороведение» и другие, которые изучаются в форме группового обучения.

Вокальная подготовка – одна из специальных дисциплин, которая обеспечивает профессиональную подготовку дирижера академическим хором. В этом курсе неотделимо друг от друга сочетаются как практические навыки пения, так и теоретические знания в области физиологии голосового аппарата, поскольку дирижерская деятельность предполагает сочетание исполнительского и теоретического аспектов в вокальной работе хором,

Принципиально важным является последовательность вокальной работы с обучающимися направления «Дирижирование», постепенное усложнение вокального репертуара. Первые занятия по развитию певческого голоса должны быть направлены на изучение и понятие технологии звукообразования, которые реализуются в распевании, в пении не сложных вокализов, небольших по объему, тесситуре и диапазону произведениях русских и зарубежных композиторов. Необходимо с первых занятий приучать обучающихся контролировать свои ощущения при звукоизвлечении.

Критерии «поставленного голоса» отличаются звучностью, богатством индивидуального тембра, шириной диапазона, певческим дыханием, четкой дикцией, чистотой интонации, малой утомляемостью.

Методика обучения пению содержит основные принципы и постепенные ступени этой работы: развитие и укрепление дыхания; нахождение и закрепление навыка использования резонаторов; усваивание навыка пения на legato; формирования навыка четкого произношения слов - дикции.

Использование основного положения индивидуального подхода к обучению вокальному искусству определяется множеством индивидуальных различий человека, от психологического портрета личности – темперамента, до индивидуальной окраски его области вокальной методики, техническая и художественно-исполнительская направленность голоса. Прежде всего это тембр и его качественные характеристики. У каждого индивидуума определенный объем его дыхания, его силы голоса, строение гортани и ее положение и т. д. Таким образом в обучении певческому искусству присутствует большое наличие методов, приемов развития и совершенствования певческого голоса.

Как было сказано выше, использование индивидуального подхода в классе «Вокальная подготовка» осуществляется в комплексе учета их индивидуальных различий, их музыкального опыта, общего и интеллектуального образования.

Применение индивидуального подхода протекает в полной связи с певческими данными обучающихся. Поэтому при распевании, где вначале обучения формируются и закладываются основные вокальные понятия (высокая певческая позиция, «зевок» и т. д.) мы применяем различные вокальные упражнения, которые учитывают уровень развития певческого голоса обучающегося, его качественные характеристики.

Индивидуальный план работы студента так же основан на использовании индивидуального подхода и включает в себя вокальные произведения, которые учитывают не только певческую культуру обучающегося, но и его исполнительские навыки.

Индивидуальная работа в классе «Вокальная подготовка» позволяет выстраивать межличностные отношения между преподавателем и студентом. Процесс вокально-исполнительской деятельности обучающихся осуществляется в контексте психологической подготовки, где происходит создание художественно-музыкального образа, т. е. особая переработка актуальных воздействий и их перевод на язык певческого искусства.

Данный процесс выполняется сознанием и интуицией обучающегося, и представляет собой мыслительную, наполненную переживанием вокально – исполнительскую работу. Вокально – исполнительская работа обучающегося протекает три фазы становления: чувственно- целостное восприятие, анализ текста вокального материала, обобщения в единстве противоречивых частей [2. С. 215].

Дабы воплотить в жизнь и зафиксировать процесс воспроизведения вокального произведения, нужно определение певческих способностей и умений. В певческой работе со студентами в первую очередь важна отчетливая классификация певческих способностей, в базе коих лежит выработка и упрочение условно-рефлекторных связей, воспитание систем данных связей – динамических стандартов с отлично торенными переходами от одной системы к иной, то есть поступков, отдельные составляющие которых в итоге повторения стали автоматическими [5. С. 76].

Психологический нюанс в стадии формирования певческих навыков считается одним из наиглавнейших. В психологии навык определяется как автоматизированный способ выполнения действия. Так, С.Л. Рубинштейн навыком называет:

«автоматизированный компонент сознательного действия человека, который вырабатывается в процессе его выполнения. Навык ... возникает как сознательно автоматизированное действие и затем функционирует как автоматизированный способ выполнения действия» [7. С. 553-554].

В.В. Чебышева подчеркивает связь навыка с учебной деятельностью: «... под навыком понимаются способы выполнения действий, сложившиеся в результате упражнений и представляющие собой автоматизированные компоненты сознательной деятельности» [11. С. 43, 47].

Несколько иначе навык определяет Л.Б. Ительсон – как «частичную автоматизированность исполнения и регуляции целесообразных движений у человека» [4. С. 158].

Поэтому первоочередной задачей вокального обучения является овладение правильными приемами певческой деятельности и превращение отдельных ее компонентов в вокальные навыки.

В психологии в зависимости от вида осуществляемых действий различают навыки сенсорные, моторные, интеллектуальные (мыслительные), сенсомоторные.

К главным певческим способностям относятся: вокальное дыхание, чистота интонирования, звукоизвлечение, артикуляция, слуховые способности, дикция, чувственная выразительность выполнения всех нюансов вокального произведения.

Процесс подготовки и выполнения певческого произведения - это поэтапный процесс который подразумевает: эмоциональное восприятие от прослушанного вокального произведения, мелодической линии художественного текста и музыкального сопровождения с целью сотворения собственной исполнительской манеры пения, работа изучению и усвоению певческого материала, накопление певческих умений и способностей, многократные повторения произведения, основанные на закреплении и усовершенствовании певческих умений и навыков. Завершающий период – донесение художественной мысли вокального произведения до слушателей.

Владение техникой пения выделяет вероятность и возможность обучающимся свободно постигать художественный образ, не отвлекаться на техническую сторону исполнения.

Как было сказано выше, в обучении вокальному мастерству в классе «Вокальная подготовка» как правило существует группа студентов не имеющая представление о значении этого предмета, о его роли в становлении хормейстера. Этот контингент имеет музыкальное среднее образование (пианисты, струнники и т. д.). Однако в предыдущей исполнительской деятельности не соприкасался с профессиональным искусством пения. Эта проблема указывает о необходимости искать пути ее решения. Технология использования дифференциального подхода с обучающимися этой группы как никакая другая указывает на факторы наиболее успешного развития их голосовых данных.

К певческой технике относится совокупность научно обоснованных правил и способов их выполнения, сопровождающий процесс пения. Исследование и использование данных правил создает умения, а множественное их повторение разрешает проблему овладения вокальными умениями и навыками [3. С. 174].

Певческие способности вырабатываются в процессе отбора более целесообразных для конкретного ученика способов выполнения. С начало ведется работа над сохранением натурального положения головы, рук, корпуса во время пения, бесшумный вдох при котором не поднимаются плечи, экономный выдох, свободное положение рта, слитное звучание гласных их протяженность.

В последующем происходит работа над усвоением нижнереберного диафрагматического дыхания, трудимся над корректностью звука, расширением

диапазона, подвижностью голоса, убираем недостатки звучания голоса (гнусавость, осиплость и т. д.)

В вокально – педагогической практике обучение начинается с работы на упражнениях. Студенту предлагают спеть упражнение, которое демонстрируют на фортепиано. Воспроизводимые обучающимся звуки оцениваются и корректируются педагогом. И так осуществляется большее или меньшее количество проб и ошибок, пока голос ученика не достигает нужного звучания, т. е. у него образуется регулировочный вокально – музыкальный образ, который затем по мере накопления опыта будет закрепляться и совершенствоваться.

Однако у студентов, не имеющих певческий опыт, описанный способ обучения мало эффективен. Поэтому задачей начального обучения является применение такой методики, которая позволяла бы как можно быстрее (с наименьшим количеством проб и ошибок) сформировать у студентов ориентирующую часть действия.

Самым коротким путем образования у обучающегося представления о профессиональном звуке является восприятие им этого звука, т. е. показ. Этот метод весьма эффективен. Он воздействует на голосовой аппарат в целом. Восприятие звука, как известно, осуществляется через голосовую моторику, что ведет к определенной сонатности вокального аппарата воспринимаемым звукам и важно для последующих попыток обучающегося воспроизвести нужное звучание. При показе используется природная способность человека к подражанию. Но чтобы показ был эффективным, он должен отвечать следующим требованиям: содержать полное вокальное звучание и не иметь отрицательных качеств (зажатый, горловой, носовой призыв). Для показа звучания используется голос преподавателя или магнитофонная запись.

Показ должен обязательно сочетаться с объяснением. При этом показ, являющийся чувственным познанием (первая сигнальная система), объединяется со словом (вторая сигнальная система), благодаря чему восприятие и образующееся на его основе представление становится более осознанным, устойчивым и фиксируется памятью.

Формирование у студентов четкого представления о цели действия (звуковой образ) и ознакомление в общих чертах со способами (приемами) воспроизведения правильного звучания певческого голоса составляет начальный этап формирования вокальных навыков и умений на основе применения дифференцированного подхода.

На последующих этапах формирования певческого голоса у обучающихся происходит дальнейшее совершенствование звуковых представлений. Они будут органически связываться со всеми другими ощущениями, сопровождающими певческий процесс (резонаторными, мышечным, барорецептивными), сохраняя свою первенствующую роль в этом ансамбле, который называется «вокальным слухом».

Необходимо отметить важную составляющую в преподавании вокала, это межличностное общение. На занятиях в классе «Вокальная подготовка» как было сказано выше, участниками процесса обучения являются обучающийся, преподаватель которые вступают во взаимодействие, для которых характерны взаимопределение, совместная рефлексия деятельности, взаимно творческая деятельность. Иной характер взаимоотношений обеспечивается прежде всего ориентацией обеих сторон на взаимодействие, сотрудничество, взаимопомощь, взаимоуважение [9. С. 36].

Знакомство с новым произведением, беседы о вокальном искусстве, слушание в записи великих мастеров академического пения, посещение концертных залов филармонии и т. д., все это поддерживает внимание и заинтересованность обучающихся на занятии.

Художественного образа музыкального произведения плотно связан с техникой его исполнения. Поэтому интерпретирование (исполнение) вокального сочинения должно

опираться на внутренний чувственный резонанс, который ориентируется художественной фантазией, ключевыми элементами творчества (воображением, ассоциациями и т. д.).

Индивидуальное занятие с преподавателем и самостоятельная работа студента являются необходимостью в профессиональном образовании, процессе обучения вокальному пению.

Использование индивидуально-дифференцированного подхода в обучении вокальному мастерству у обучающихся не имеющих ярких природных вокальных данных, помогает усовершенствовать и развивать вокальные умения и навыки достаточные для профессиональной работы с академическим хором.

Взаимодействие преподавателя и обучающегося на занятии, зависит от педагогического таланта педагога, его знаний в области вокального образования, с одной стороны, и от способности обучающегося усвоить, закрепить эти знания с другой.

В заключении хотелось бы отметить, что применение индивидуально дифференцированного подхода в профессиональной подготовке будущего дирижера хора в условиях ВУЗа значительно отличается от традиционной методики обучения пению рассчитанной на вокально одаренных обучающихся.

Особенности вокальных данных контингента, специфики голосовой деятельности и условия обучения хормейстеров указывает на необходимость особого метода вокального обучения и подсказывает целесообразность применения индивидуально дифференцированного подхода, который предполагает реализацию, конкретизацию его принципов, таких как, дифференциация, индивидуализация.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова М.К., Козлова В.Т. Индивидуальность учащегося и индивидуальный подход. – М.: Знание, 2002. – 198 с.
2. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1996. – 368 с.: нот. ил.
3. Емельянов В.В. Развитие голоса: Координация и тренаж: учеб.-метод. пособие для учителей музыки и пения, хормейстеров и вокалистов. – СПб.: Лань, 1997. – 192 с.
4. Ительсон Л.Б. Лекции по общей психологии: Учебное пособие. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Мн.: Харвест, 2002. – 896 с.
5. Макаров С.П. Технология индивидуального обучения. //Педагогический вестник. М.: Педагогика, 1994. – С. 18-19.
6. Менабени А.Г. Вокальные навыки // Вопросы профессиональной подготовки студентов на музыкально-педагогическом факультете. Сборник статей / Ред. Г.П. Стулова. – М.: Изд-во МГПИ, 1985. – С. 74-79.
7. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб.: Изд. Питер, 2002. – 720 с.
8. Степанов Е.Н. Создание системы дифференцированного обучения и воспитания учащихся. – Псков, 1998. – 123 с.
9. Теплов Б.М. Психология и психофизиология индивидуальных различий: избранные психологические труды / Под ред. М.Г. Ярошевского. – 2-е изд. – Москва: Московский психолого-социальный ин-т; Воронеж: НПО «МОДЭК», 2009. – 638 с.
10. Унт Инге. Индивидуализация и дифференциация обучения. – М.: Педагогика, 1990. – 84 с.
11. Чебышева В.В. Психология трудового обучения. – Москва: Высш. шк., 1983. – 239 с.
12. Якиманская И.С. Дифференцированное обучение: внешние и внутренние формулы. – М., 1996. – 98 с.

REFERENCES

1. Akimova M.K., Kozlova V.T. Individual'nost' uchashchegosya i individual'-nyy podkhod. – M.: Znaniye, 2002. – 198 p.
2. Dmitriyev L.B. Osnovy vokal'noy metodiki. – 2-ye izd. – M.: Muzyka, 1996. – 368 p.: not. il.
3. Yemel'yanov V.V. Razvitiye golosa: Koordinatsiya i trenazh: ucheb.-metod. posobiye dlya uchiteley muzyki i peniya, khormeysterov i vokalistov. – SPb.: Lan', 1997. – 192 p.
4. Ite'lon L.B. Lektsii po obshchey psikhologii: Uchebnoye posobiye. – M.: OOO «Izdatel'stvo AST»; Mn.: Kharvest, 2002. – 896 p.
5. Makarov S.P. Tekhnologiya individual'nogo obucheniya. //Pedagogicheskiy vest-nik. M.: Pedagogika, 1994. – Pp. 18-19.
6. Menabeni A.G. Vokal'nyye navyki // Voprosy professional'noy podgotovki studentov na muzykal'no-pedagogicheskom fakul'tete. Sbornik statey / Red. G.P. Stulova. – M.: Izd-vo MGPI, 1985. – Pp. 74-79.
7. Rubinshteyn S.L. Osnovy obshchey psikhologii. – SPb.: Izd. Piter, 2002. – 720 p.
8. Stepanov Ye.N. Sozdaniye sistemy differentsirovannogo obucheniya i vospitaniya uchashchikhsya. – Pskov, 1998. – 123 p.
9. Teplov B.M. Psikhologiya i psikhofiziologiya individual'nykh razlichiy: izbrannyye psikhologicheskiye trudy / Pod red. M.G. Yaroshevskogo. – 2-ye izd. – Moskva: Moskovskiy psikhologo-sotsial'nyy in-t; Voronezh: NPO «MODEK», 2009. – 638 p.
10. Unt Inge. Individualizatsiya i differentsiatsiya obucheniya. – M.: Pedagogika, 1990. – 84 p.
11. Chebysheva V.V. Psikhologiya trudovogo obucheniya. – Moskva: Vyssh. shk., 1983. – 239 p.
12. Yakimanskaya I.S. Differentsirovannoye obucheniye: vneshniye i vnutrenniye formuly. – M., 1996. – 98 p.

Лебедева Екатерина Сергеевна
преподаватель, хореограф-балетмейстер,
руководитель хореографического отделения
ГБУДО «Детская школа искусств «Центр»
e-mail: leekase@mail.ru

Lebedeva Ekaterina S.
teacher, choreographer-choreographer,
head of the choreographic department
Children's Art School "Center"

ВОЗМОЖНОСТИ ВАРИАТИВНОЙ ЧАСТИ В РЕАЛИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО»

Аннотация. В статье рассматривается вариативная часть дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программы «Хореографическое творчество» как возможность расширения и углубления подготовки обучающихся, приобретения дополнительных знаний по иным хореографическим дисциплинам.

Ключевые слова: детская школа искусств, предпрофессиональная программа, хореографическое творчество, учебный план, вариативная часть.

POSSIBILITIES OF THE VARIABLE PART IN THE IMPLEMENTATION OF ADDITIONAL GENERAL EDUCATIONAL PRE-PROFESSIONAL PROGRAM “CHOREOGRAPHIC CREATIVITY”

Annotation. The article examines the variable part of the additional general education pre-professional program “Choreographic Creativity” as an opportunity to expand and deepen the training of students and acquire additional knowledge in other choreographic disciplines.

Keywords: children's art school, pre-professional program, choreographic creativity, curriculum, variable part.

Система дополнительного образования — это широкий спектр образовательных программ по всем видам искусства: хореография, музыка, изобразительное искусство, вокал, театр. В настоящее время учреждения дополнительного образования делятся на три вида: детская музыкальная школа, детская школа искусств, детская художественная школа.

«Педагогическую деятельность часто сравнивают с искусством, а относительно жизнедеятельности ДШИ значимость данного утверждения возрастает многократно». [3, С. 24]

В настоящее время наблюдается стремительное увеличение количества учреждений, которые реализуют программы по дополнительному образованию детей начиная с самых малых лет.

В связи с этим усиливается потребность в оценке качества, составлении новых методических программ, поиском новаторских методов обучения юных дарований.

Дополнительное образование успешно справляется со следующими задачами:

1. Формирование нравственно-эстетических ценностей

2. Расширение кругозора, формирование понятия о мировой художественной культуре
3. Приобщение детей к здоровому и активному образу жизни
4. Развитие творческих способностей

Целью дополнительного образования можно выделить приобщение детей к культуре, искусству, а также выявлению и поддержке новых талантов, для которых обучение в детской школе искусств может открыть путь в профессиональную творческую жизнь.

«Хореографические школы, хореографические отделения музыкальных школ и школ искусств не ставят своей целью подготовку профессиональных артистов балета. Их основная задача – эстетическое воспитание учащихся средствами хореографического искусства. При этом наиболее одаренные дети должны получить возможность продолжить хореографическое образование в хореографических училищах, культпросветучилищах, институтах культуры» [5, С. 591]

На сегодняшний день в детских школах искусств реализуются два типа дополнительных образовательных программ: предпрофессиональные и общеразвивающие. Предпрофессиональные программы делятся на 8-летние (с 7 лет) и 5-летние (с 10 лет). Общеразвивающие программы разрабатываются учреждением самостоятельно, на основе рекомендаций, и должны подразделяться на уровни:

- стартовый
- базовый
- продвинутый

Предпрофессиональные программы регламентируются ФГТ - федеральными государственными требованиями. В них четко перечислены минимум содержания, структура и условия для реализации программы.

Преподавателем хореографии в учреждении дополнительного образования разрабатывается каждая образовательная программа по всем преподаваемым дисциплинам. В нее входит:

- пояснительная записка
- планируемые результаты
- учебный план
- график образовательного процесса
- программы учебных предметов
- система и критерии оценок промежуточной и итоговой аттестации, результатов освоения образовательных программ
- план творческой, культурно-просветительской и методической деятельности.

В учреждениях дополнительного образования проводятся мониторинги образовательного процесса – 2 раза в год (промежуточная аттестация). По окончании обучения на предпрофессиональные программы приглашаются внешние эксперты для проведения итоговой аттестации. По результатам итоговой аттестации выдается диплом/свидетельство государственного образца об освоении данной программы.

| | 1 класс | 2 класс | 3 класс | 4 класс | 5 класс | 6 класс | 7 класс | 8 класс |
|---|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ | | | | | | | | |
| ПО.01 Хореографическое исполнительство | | | | | | | | |
| Танец | 2 | 2 | | | | | | |
| Ритмика | 2 | 2 | | | | | | |
| Гимнастика | 1 | 1 | | | | | | |

| | | | | | | | | |
|--|----------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Классический танец | | | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| Народно-сценический танец | | | | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Подготовка концертных номеров | 2 | 2 | 2 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| ПО.02 Теория и история искусств | | | | | | | | |
| Слушание музыки и музыкальная грамота | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | |
| Музыкальная литература | | | | | 1 | 1 | | |
| История хореографического искусства | | | | | | | 1 | 1 |
| Максимальная нагрузка по двум предметным областям | 8 | 8 | 9 | 10 | 11 | 11 | 11 | 11 |

Рис. 1. Примерный учебный план по дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программе «Хореографическое творчество». ПО. 01 – Предметная область Хореографическое исполнительство. ПО. 02 – Предметная область Теория и история искусств. Срок обучения: 8 лет.

Важно отметить, что в учебном плане предпрофессиональной программы «Хореографическое творчество» предусмотрена почасовая нагрузка на консультации (к промежуточным или итоговой аттестации) и самостоятельную работу учащихся.

Несмотря на многообразие дисциплин в учебном плане, существует потребность в изучении:

- региональных особенностей русского танца для ансамблей народного танца;
- историко-бытового танца для коллективов классического танца;
- различных техник современной хореографии для коллективов эстрадного и современного направлений;
- основы мастерства актера для работы над артистизмом, художественным образом и манерой исполнения;

Именно вариативная часть предпрофессиональной программы дает возможность реализации предметов, которые не входят в обязательную часть.

В приказе Министерства культуры Российской Федерации от 12.03.2012 № 158 отмечено, что «Вариативная часть дает возможность расширения и (или) углубления подготовки обучающихся, определяемой содержанием обязательной части, получения обучающимися дополнительных знаний, умений и навыков. Учебные предметы вариативной части определяются учреждением самостоятельно.

При формировании ОУ вариативной части, а также введении в данный раздел индивидуальных занятий необходимо учитывать исторические, национальные и региональные традиции подготовки кадров в области хореографического искусства, а также имеющиеся финансовые ресурсы, предусмотренные на оплату труда педагогических работников». [2]

Рассмотрим примерные учебные дисциплины для включения в учебный план в раздел вариативной части:

Русский танец – это богатое и разнообразное наследие нашей страны: многообразие плясок, переплясов, хороводов, кадрилией, которые объединяют в себе различные сюжеты – удалые, веселые, игровые и лирические. Изучение региональных особенностей русского танца является первостепенной задачей в сохранении и развитии традиционной танцевальной культуры.

Основы современного танца – это изучение основных и базовых элементов модерна, джаза и различных других техник современной хореографии.

Современный танец – одно из самых популярных танцевальных направлений в хореографическом искусстве. Современные дети хотят «идти в ногу» со временем, и именно поэтому сейчас большая потребность в изучении современных стилей хореографии. Jazz, modern, contemporary dance помогают найти свою индивидуальность в исполнительском мастерства, учат изоляции движений тела, а также узнают историческую справку о каждом направлении как оно появилось, развивалось и кто был его основателем.

Степ – вид танца, где характерной особенностью исполнения является ритмический рисунок, исполняемый в особой профессиональной обуви.

Историко-бытовой танец – это часть мировой хореографической культуры. Учащиеся знакомятся с важными событиями из жизни каждой эпохи, бытом и одеждой определенного времени, и стилевыми особенностями танцев. Важно в предлагаемом материале исходить из возрастных особенностей учащихся и последовательном освоении движений и рисунков танца.

Основы мастерства актёра – формирование определенные актерских исполнительских навыков, развитие выразительности сценического действия, артистизма.

| | 1 класс | 2 класс | 3 класс | 4 класс | 5 класс | 6 класс | 7 класс | 8 класс |
|-------------------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| В.01 ВАРИАТИВНАЯ ЧАСТЬ | | | | | | | | |
| Русский танец | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Основы современного танца | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | |
| Современный танец | | | | | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Степ | | | | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Историко-бытовой танец | | | | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Основы мастерства актёра | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |

Рис. 2. Примерный учебный план по дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программе «Хореографическое творчество». Раздел В.01 – Вариативная часть.

Стоит отметить, что через вариативную часть учащиеся могут познакомиться с образцами хореографии, так называемым «золотым фондом». Например, через учебную дисциплину «русский танец» приобщиться к деятельности государственных ансамблей (ГАРНХ им. М.Е. Пятницкого, ГААНТ им. И.А. Моисеева, Ансамбль имени М.С. Годенко, Северный русский народны хор, а также другие региональные и областные коллективы России), познакомиться с богатейшим наследием репертуара, который сохраняется на протяжении многих лет.

Современный танец также дает возможность побудить интерес к посещению балетных спектаклей современного танца, а затем в балетном классе попробовать какие-либо элементы, разные техники, которые были просмотрены учащимися на концерте.

В ходе занятий, учащимся можно организовать викторины по изученному материалу, продумать занимательное домашнее задание и интересные упражнения на самостоятельную работу.

Учебные дисциплины в вариативной части безусловно выстраиваются деятельности определенного коллектива:

| Направления деятельности хореографических коллективов | Примерные учебные дисциплины |
|---|--|
| Ансамбль народного танца | Русский танец, танцы крайнего Севера, Поволжья и др. |
| Студия классического танца | Историко-бытовой танец |
| Коллектив эстрадного танца | Степ, Современный танец, Основы мастерства актёра |

Рис. 3. Примерные учебные дисциплины входящие в вариативную часть по направлениям деятельности хореографических коллективов.

Таким образом, раздел вариативной части в учебном плане предпрофессиональной программы «Хореографическое творчество» дает возможность в получении учащимися дополнительных знаний, умений и навыков по иным хореографическим дисциплинам, расширяет кругозор, и углубляет подготовку учащихся в исполнительском мастерстве. Ведь у учащихся побуждается еще больший интерес к учебному процессу, повышается мотивация, благодаря которым возрастает возможность в достижении высоких побед ансамбля или коллектива на всероссийских и международных конкурсах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Детская школа искусств: нормативные документы, учебные планы, образовательные программы: Справ. Пособие / Нац. Асс. Учреждений и учеб. Заведений искусств и др. – Москва : Дограф, 1999. – 637 с.
2. Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области хореографического искусства «Хореографическое творчество» приказ Министерства культуры Российской Федерации от 12.03.2012 г. №158
3. Осипова М.Б. Традиции и инновации: что важнее для современной детской школы искусств. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «Инновации и традиции в образовательной практике современной детской школы искусств» Нижняя Салда 18-19 мая 2021 г. / науч. Ред. М.А. Терентьева, - Чебоксары: ИД «Среда», 2021. – 144 с.
4. Рекомендации по разработке программ учебных предметов дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств.
5. Фомин А.С. Танец в системе воспитания и образования. Т. 1: Природа, теория и функции танца: Учебное пособие. – Новосибирск: ОАО «Новосибирский полиграфкомбинат», 2005. – 624 с.
6. Хореография XXI век: проблемы и перспективы реализации дополнительных предпрофессиональных и общеразвивающих программ в области хореографического искусства: сб. материалов IV Всерос. Научн.-прак. Конф., 30-31 января 2017 года, г. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2017. – 142 с.

REFERENCES

1. Detskaja shkola iskusstv: normativnye dokumenty, uchebnye plany, obrazovatel'nye programmy: Sprav. Posobie / Nac. Assoc. Uchrezhdenij i ucheb. Zavedenij iskusstv i dr. – Moskva : Dograf, 1999. – 637 p.
2. Ob utverzhdenii federal'nyh gosudarstvennyh trebovanij k minimumu sodержanija, strukture i uslovijam realizacii dopolnitel'noj predprofessional'noj obshheobrazovatel'noj programmy v oblasti horeograficheskogo iskusstva «Horeograficheskoe tvorchestvo» prikaz Ministerstva kul'tury Rossijskoj Federacii ot 12.03.2012 g. №158
3. Osipova M.B. Tradicii i innovacii: chto vazhnee dlja sovremennoj detskoj shkoly iskusstv. Sbornik materialov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Innovacii i tradicii v obrazovatel'noj praktike sovremennoj detskoj shkoly iskusstv» Nizhnjaja Salda 18-19 maja 2021 g. / nauch. Red. M.A. Terent'eva, - Cheboksary: ID «Sreda», 2021. – 144 p.
4. Rekomendacii po razrabotke programm uchebnyh predmetov dopolnitel'nyh predprofessional'nyh obshheobrazovatel'nyh programm v oblasti iskusstv.
5. Fomin A.S. Tanec v sisteme vospitanija i obrazovanija. T. 1: Priroda, teorija i funkcii tanca: Uchebnoe posobie. – Novosibirsk: OAO «Novosibirskij poligrafkombinat», 2005. – 624 p.
6. Horeografija XXI vek: problemy i perspektivy realizacii dopolnitel'nyh predprofessional'nyh i obshherazvivajushhijh programm v oblasti horeograficheskogo iskusstva: sb. materialov IV Vseros. Nauchn.-prak. Konf., 30-31 janvarja 2017 goda, g. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. Un-ta, 2017. – 142 p.

Жуй Фан

магистрант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: fangrui576@gmail.com

Rui Fang

Master's student at the Department of Musical Education and Training
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВОДСТВА И СБЫТА КЛАРНЕТОВ В КИТАЕ

Аннотация. В данной работе исследуется роль Китая в мировой индустрии музыкальных инструментов с особым фокусом на производство и сбыт кларнетов. Рассматривается значимость Китая в производстве и экспорте музыкальных инструментов, а также представлен обзор известных китайских производителей кларнетов и их специализации. Кроме того, анализируются основные этапы производства кларнетов в Китае, включая использование современных технологий и традиционных ремесленных навыков. Также обсуждается качество и репутация инструментов, включая отзывы музыкантов и профессионалов. Наконец, рассматривается экспорт и продажа китайских кларнетов, участие дистрибьюторов и дилеров в их продаже.

Ключевые слова: Китай, кларнет, производство, сбыт, экспорт, качество, репутация, технологии.

ORGANIZATION OF PRODUCTION AND SALES OF CLARINETS IN CHINA

Abstract. This paper examines the role of China in the global musical instrument industry with a particular focus on the production and marketing of clarinets. The importance of China in the production and export of musical instruments is considered, as well as an overview of the famous Chinese clarinet manufacturers and their specialization. In addition, the main stages of clarinet production in China are analyzed, including the use of modern technology and traditional craft skills. The quality and reputation of the instruments is also discussed, including feedback from musicians and professionals. Finally, the export and sale of Chinese clarinets, the participation of distributors and dealers in their sale are considered.

Keywords: China, clarinets, production, marketing, export, quality, reputation, technology.

Кларнет – это удивительный музыкальный инструмент, который играет важную роль в оркестрах, ансамблях, а также в сольных выступлениях. Красочные мелодии и виртуозные пассажи, которые он способен исполнять, делают его незаменимой частью музыкального мира. Одной из стран, которая играет ключевую роль в организации производства и сбыте кларнетов, является Китай, который прочно утвердился в мировой индустрии музыкальных инструментов благодаря организации экспертизы, высокому качеству производства и успешному сбыту кларнетов. В этой статье мы исследуем роль Поднебесной в их производстве, ознакомимся с их производителями, изучим процесс их изготовления и рассмотрим качество и репутацию этих инструментов. Кроме того, мы обсудим вопросы экспорта и сбыта, а также дадим рекомендации по их приобретению.

Роль Китая в мировой индустрии музыкальных инструментов

КНР стала значительным игроком в мировой индустрии музыкальных инструментов. Влияние страны на мировом рынке неуклонно росло на протяжении многих лет благодаря ее опыту в производстве, экономичности и разнообразному ассортименту инструментов. Несколько известных производителей музыкальных инструментов внесли существенный вклад в эту отрасль.

Одним из ярких примеров является *Pearl River Piano Group*, расположенная в Гуанчжоу. Она признана крупнейшим в мире производителем фортепиано, выпускающим широкий ассортимент фортепиано для внутреннего и международного рынков. Стремление компании к качеству и инновациям завоевало ей прочную репутацию в мировой фортепианной индустрии [5].

Другим заметным игроком является *Yulong Guo*, известный производитель гитар, расположенный в Пекине. Гитары этой фирмы высоко ценятся среди классических гитаристов за их исключительное мастерство и тембральные качества. Стремление компании производить инструменты высочайшего качества помогло ей добиться признания и создать глобальную клиентскую базу [7].

Кроме того, компания *Hsinghai Piano Group* со штаб-квартирой в Шанхае добилась значительных успехов в производстве фортепиано. Благодаря передовым технологиям производства и вниманию к деталям, инструменты *Hsinghai* завоевали популярность среди музыкантов по всему миру [3].

Также компания *Tianjin Jinbao Musical Instruments Co., Ltd.*, известная как *Jinbao*, зарекомендовала себя как ведущий производитель духовых инструментов. Компания предлагает разнообразный ассортимент продукции, включая трубы, саксофоны, флейты и кларнеты, удовлетворяя потребности как начинающих, так и профессиональных музыкантов [6].

Это лишь несколько примеров из множества производителей музыкальных инструментов, завоевавших популярность в мировой индустрии. Их приверженность качеству, конкурентоспособные цены и разнообразные предложения продукции способствовали тому, что Китай занял прочное место на рынке.

Производители кларнетов

Профиль ведущих компаний по производству кларнетов, включая ее историю, репутацию и опыт, таков.

Основанная в 1949 году, компания *Beijing Xinghai Musical Instruments Co., Ltd.* является одним из крупнейших производителей кларнетов в Китае. Компания обладает богатым производственным опытом и технологиями, а также командой высококвалифицированных мастеров. Инструменты *Xinghai* известны своим превосходным качеством, отличным звучанием и стабильной интонацией. Ассортимент продукции компании включает в себя разнообразные модели и серии от начинающих до профессиональных исполнителей [8].

Компания *Tianjin Dawei Musical Instruments Co., Ltd.* была основана в 1993 году как компания, специализирующаяся на производстве кларнетов. Компания имеет репутацию производителя превосходного мастерства, высококачественных материалов и акустически превосходных инструментов. Их продукция широко признана и используется музыкантами как в стране, так и за рубежом [10].

Компания *Guangzhou Zhuoyue Reed Musical Instruments Co., Ltd.* была основана в 1993 году и является профессиональным производителем тростей для кларнета. Их продукция славится высоким качеством ручной работы и отличным качеством звучания. Широкий диапазон марок и моделей тростией, производимый компанией, пользуются доверием и признанием профессиональных музыкантов [9].

Процесс производства кларнетов

Процесс производства кларнетов обычно включает следующие основные этапы [2].

1) Подготовка материала, которая включает в себя выбор подходящих пород дерева, таких как бук или орех, для основной части кларнета. Современные производители также используют пластик или композитные материалы для удовлетворения различных потребностей.

2) На этапе изготовления корпуса древесина обрабатывается и формируется в основные компоненты кларнета, включая верхнее колено, нижнее колено и раструб. Современные производители используют станки с числовым программным управлением и другие высокоточные инструменты для обеспечения точности и согласованности деталей. Однако многие производители по-прежнему полагаются на традиционные ручные ремесленные техники, такие как тонкая резьба и подгонка, для обеспечения акустических свойств кларнета.

3) Изготовление трости кларнета являются ключевой составляющей, определяющей звук и тембр. Для изготовления тростей производители используют высушенные стебли тростника, которые точно вырезаются, сгибаются и обрезаются для достижения нужной формы и гибкости.

4) На этапе сборки отдельные части кларнета собираются вместе. Это включает в себя установку и тестирование тростей, настройку механики и присоединение других аксессуаров (бочонка и раструба). Благодаря точной настройке и калибровке производитель гарантирует, что интонация и рабочие свойства кларнета будут соответствовать стандартам.

Современный процесс производства кларнетов сочетает в себе современные технологии и традиционные ремесленные навыки. Станки с числовым программным управлением и сложное производственное оборудование повысили эффективность производства и улучшили качество продукции. Однако многие производители по-прежнему ценят навыки и опыт ручного ремесла для обеспечения качества и акустических свойств кларнета.

Качество и репутация китайских кларнетов

Китайские кларнеты в последние годы завоевали признание в музыкальном мире благодаря своему качеству и звуковым характеристикам. Многие производители в Китае сделали значительные улучшения в процессе производства кларнетов, стремясь достичь высокого уровня качества.

Многие музыканты и профессионалы высоко их отличную «играбельность» и качество звучания. Они отмечают, что современные китайские кларнеты обладают богатым тембром и ровностью регистров. Китайские кларнеты также получают положительные отзывы за свою надежность и стабильность в настройке.

Некоторые профессиональные музыканты и кларнетисты даже выбирают китайские кларнеты для своих выступлений и записей. Они отмечают, что эти инструменты предлагают отличное соотношение цены и качества, позволяя им получать превосходные результаты без необходимости инвестировать в дорогостоящие инструменты.

Однако, как и в любой индустрии, их качество может варьироваться в зависимости от производителя и модели. Поэтому рекомендуется провести тщательное исследование и проконсультироваться с опытными музыкантами и профессионалами перед приобретением кларнета.

Экспорт и сбыт китайских кларнетов

Китайские кларнеты завоевали значительное присутствие на международном рынке, причем широкий круг стран импортирует и распространяет эти инструменты.

Экспорт китайских кларнетов распространился на различные страны и регионы по всему миру, удовлетворяя спрос музыкантов и энтузиастов.

Одним из заметных рынков для китайских кларнетов являются Соединенные Штаты Америки. Многие производители кларнетов из КНР установили партнерские отношения с авторитетными дистрибьюторами и дилерами в США, которые играют решающую роль в продвижении и продаже инструментов разнообразной клиентской базе, включая студентов, преподавателей и профессиональных музыкантов.

В Европе в таких странах, как Германия, Франция и Великобритания, также наблюдается рост спроса на китайские кларнеты. Известные музыкальные ритейлеры и дилеры в этих странах признали их качество и доступность, включив в свой ассортимент. Это предоставило музыкантам в Европе больше возможностей при выборе инструментов. [4]

Кроме того, китайские кларнеты нашли рынок сбыта в других частях Азии, включая Японию и Южную Корею. Эти страны имеют богатые музыкальные традиции и разборчивую клиентуру, которая ищет высококачественные инструменты. Производители из Поднебесной смогли удовлетворить запросы музыкантов в этих регионах, выпустив кларнеты, которые демонстрируют превосходное мастерство и звуковые характеристики [1].

Важно отметить, что успех китайских кларнетов на экспортных рынках объясняется не только их качеством, но и конкурентоспособной ценой.

Советы при выборе кларнетов

Для музыкантов, которые рассматривают возможность покупки китайских кларнетов, существует несколько важных факторов, которые следует учитывать при принятии решения.

- Оцените общее качество кларнета. Ищите хорошо сконструированные инструменты с вниманием к деталям в плане материалов, отделки и общего качества сборки. Учитывайте репутацию производителя и его стремление производить надежные и хорошо сделанные инструменты.

- Обратите пристальное внимание на звук и тембр кларнета. Каждый инструмент имеет свои уникальные звуковые характеристики, поэтому важно найти тот, который соответствует вашим предпочтениям и стилю игры. Протестируйте несколько кларнетов разных производителей, чтобы найти тот, который резонирует с вами и дает желаемый тембр.

- Проверьте, как реагируют клапаны и механизмы, обеспечивая плавное и легкое движение. Проверьте эргономику инструмента и убедитесь, что он удобно лежит в руках. Удобный и отзывчивый кларнет улучшит ваши впечатления от игры.

- Поищите отзывы и рекомендации опытных кларнетистов и профессионалов, которые не понаслышке знакомы с китайскими кларнетами. Их мнение может дать ценную информацию о производительности инструмента и его надежности.

- Оцените ценовое и ценностное предложение кларнета. Китайские кларнеты часто предлагают конкурентоспособные цены по сравнению с известными брендами, что делает их привлекательным вариантом для музыкантов с разным уровнем бюджета. Рассмотрите общую ценность, которую вы получаете в плане качества, функций и производительности за эту цену.

- Проверьте гарантию и поддержку клиентов, предоставляемые производителем или дистрибьютором. Надежная гарантия гарантирует, что вы защищены от любых потенциальных дефектов или проблем с инструментом. Кроме того, хорошая поддержка

клиентов может оказаться полезной в случае, если вам понадобится помощь или у вас возникнут вопросы относительно вашего кларнета.

- Помните, что всегда рекомендуется попробовать инструмент перед покупкой, если это возможно. Поиграйте на нем в разных регистрах, проверьте его динамический диапазон и оцените его общую продуктивность. В конце концов, выберите китайский кларнет, который отвечает вашим конкретным требованиям и принесет радость в ваше музыкальное путешествие.

Заключение

В заключение следует отметить, что Китай стал ключевым игроком по организации производства и маркетинга кларнетов в мировой индустрии музыкальных инструментов. Производители добились значительных успехов в мастерстве и качестве своих инструментов; сочетая современные технологии и традиционные ремесленные навыки, они смогли создать инструменты, которые отличаются превосходными игровыми качествами, качеством звука и соотношением цены и качества.

Такие компании, как *Buffet Crampon*, *D'Addario Woodwinds* и *Tianjin Jinbao Musical Instruments*, получили признание благодаря своему опыту и специализации в производстве высококачественных кларнетов. Эти компании зарекомендовали себя как авторитетные игроки в отрасли, способствуя росту репутации инструментов китайского производства.

Китайские кларнеты попали на различные рынки мира, включая США, Европу и Азию, благодаря сотрудничеству с дистрибьюторами и дилерами, которые признают их качество и доступность.

Рост роли Поднебесной в мировой индустрии музыкальных инструментов свидетельствует о стремлении этой страны к мастерству, технологическим инновациям и удовлетворению потребностей музыкантов во всем мире. Роль этой страны в этой отрасли подчеркивает его значение как одного из основных факторов, способствующих разнообразию и доступности музыкальных инструментов, позволяющих музыкантам разного происхождения и с разным бюджетом заниматься своим увлечением.

Поскольку китайская индустрия музыкальных инструментов продолжает расти и развиваться, она, вероятно, еще больше укрепит свои позиции на мировом рынке. Постоянное сотрудничество между производителями, музыкантами и дистрибьюторами будет способствовать постоянному совершенствованию и инновациям в производстве и распространении кларнетов и других музыкальных инструментов.

По сути, влияние Китая на мировую индустрию музыкальных инструментов, особенно в сфере кларнетов, невозможно не заметить. Стремление страны к качеству, доступности и инновациям превратило ее в значимого игрока, предлагающего музыкантам всего мира широкий выбор и расширяющего горизонты рынка музыкальных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gao L. Exploring the International Market Development Strategy of Chinese Traditional Musical Instruments: A Case Study of Harmonica Industry. *Management and Engineering Innovation*, 2019. – 1 (1). – 7–12.
2. Lu Y., Zhang, J. Craftsmanship: An Exploration on Chinese Traditional Musical Instruments Making. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 2019. – 376 (4).
3. Hsinghai Piano Group Official Website. Retrieved from <http://www.hsinghai.com/> (дата обращения: 21.03.2023)

4. Morgensterns Diary Service. (2021). Chinese Music Instrument Makers. Retrieved from <https://www.morgensternsdiaryservice.com/artists/makers/chinese-music-instrument-makers> (дата обращения: 15.05.2023)
5. Pearl River Piano Group Official Website. Retrieved from <http://en.pearlriverpiano.com/> (дата обращения: 12.03.2023)
6. Tianjin Jinbao Musical Instruments Co., Ltd. Jinbao Official Website. Retrieved from <http://www.tjjinbao.com/en/index.aspx> (дата обращения: 20.04.2023)
7. Yulong Guo Guitars Official Website. Retrieved from <http://www.guoguitars.com/> (дата обращения: 15.03.2023)
8. Официальный сайт компании Beijing Xinghai Musical Instruments Co. Получено с <http://www.xinghaimusic.com/>. (дата обращения: 25.03.2023)
9. Официальный сайт компании Guangzhou Excellence Reed Instruments Co. Получено с <http://www.zhuoyuereed.com/> (дата обращения: 28.04.2023)
10. Официальный сайт компании Tianjin Dawei Musical Instruments Co. Получено с <http://www.daweiwind.com/> (дата обращения: 19.04.2023)

REFERENCES

1. Gao L. Exploring the International Market Development Strategy of Chinese Traditional Musical Instruments: A Case Study of Harmonica Industry. *Management and Engineering Innovation*, 2019. – 1 (1). – 7–12.
2. Lu Y., Zhang, J. Craftsmanship: An Exploration on Chinese Traditional Musical Instruments Making. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 2019. – 376 (4).
3. Hsinghai Piano Group Official Shhebsite. Retrieved from <http://shhshhshh.hsinghai.com/> (data obrashhenija: 21.03.2023)
4. Morgensterns Diary Service. (2021). Chinese Music Instrument Makers. Retrieved from <https://shhshhshh.morgensternsdiaryservice.com/artists/makers/chinese-music-instrument-makers> (data obrashhenija: 15.05.2023)
5. Pearl River Piano Group Official Shhebsite. Retrieved from <http://en.pearlriverpiano.com/> (data obrashhenija: 12.03.2023)
6. Tianjin Jinbao Musical Instruments Co., Ltd. Jinbao Official Shhebsite. Retrieved from <http://shhshhshh.tjjinbao.com/en/index.aspx> (data obrashhenija: 20.04.2023)
7. Julong Guo Guitars Official Shhebsite. Retrieved from <http://shhshhshh.guoguitars.com/> (data obrashhenija: 15.03.2023)
8. Oficial'nyj sajt kompanii Beijing Hinghai Musical Instruments Co. Polucheno s <http://shhshhshh.hinghaimusic.com/>. (data obrashhenija: 25.03.2023)
9. Oficial'nyj sajt kompanii Guangzhou Ehcellence Reed Instruments Co. Polucheno c <http://shhshhshh.zhuoyuereed.com/> (data obrashhenija: 28.04.2023)
10. Oficial'nyj sajt kompanii Tianjin Dashhei Musical Instruments Co. Polucheno s <http://shhshhshh.dashheishhind.com/> (data obrashhenija: 19.04.2023)

Тиан Дуо

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им А. И. Герцена»

e-mail: 2998499193@qq.com

Tian Duo

Postgraduate

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

СВЯЗЬ МЕЖДУ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКОЙ И НАРОДНЫМ ТАНЦЕМ

Аннотация. С быстрым развитием китайских художественных дисциплин продвигается цивилизация и прогресс человеческого общества. Отношения между народной музыкой и танцем имеют глубокие связи, которые не всегда понимаются людьми, помимо хорошо известных фактов. История развития китайской национальной народной музыки и народного танца богата, и в процессе передачи и развития они постоянно проникаются духом времени. Они являются плодом мудрости китайского народа, и поэтому народная музыка и танец - это древние искусства Китая, которые всегда тесно связаны между собой. С одной стороны, народная музыка способна создавать атмосферу для народного танца; с другой стороны, народный танец усиливает воздействие народной музыки, объединяя музыку и танец и полностью раскрывая художественное очарование традиционной культуры. В данной статье мы в основном сосредотачиваемся на характерных особенностях народной музыки и танца, анализируя их взаимосвязь.

Ключевые слова: Китайская народная музыка, Китайский народный танец, Китайская культура, Китайская история, связь.

RELATIONSHIP BETWEEN CHINESE FOLK MUSIC AND FOLK DANCE

Abstract. With the rapid development of Chinese artistic disciplines, civilization and the progress of human society are advancing. The relationship between folk music and dance has deep connections that are not always understood by people, apart from well-known facts. The history of the development of Chinese national folk music and folk dance is rich, and in the process of transmission and development, they are constantly imbued with the spirit of the times. They are the fruit of the wisdom of the Chinese people, and therefore folk music and dance are the ancient arts of China, which are always closely related. On the one hand, folk music is able to create an atmosphere for folk dance; on the other hand, folk dance enhances the impact of folk music by combining music and dance and fully revealing the artistic charm of traditional culture. In this article, we mainly focus on the characteristic features of folk music and dance, analyzing their relationship.

Keywords: Chinese folk music, Chinese folk dance, Chinese culture, Chinese history, connection.

Искусство берет свое начало из труда, и в древнем Китае оно долгое время развивалось благодаря общественной практике трудовых людей, способствуя происхождению и постоянному развитию народной музыки и народного танца. Первоначальная музыка и танец имели четкую художественную цель - выражение

внутренних ритмов первобытного трудового процесса, что со временем сформировало формы народной музыки. Развитие китайской народной музыки и танца демонстрирует большое художественное обаяние и выразительность чувств. Танец, основанный на языке тела, справедливо называют "матерью всех языков", так как он облегчает понимание для российских ученых, сохраняя академический характер текста [1].

Китайская народная музыка и танец возникли в процессе труда народных людей и способны облегчать усталость, приносить радость и развлечение, обладая уникальным художественным обаянием. Среди множества народных музыкальных и танцевальных исполнений, организация собственной инициативы населения играет ключевую роль, что является важным фактором для долгосрочного существования народной музыки и танца. Например, китайский народно-корейский танец на поле во время земледелия, использующий инструменты, такие как плоский барабан и суона, для импровизации, с преобладанием ударных инструментов, танец меняется вместе с ритмом. Во время этого танцевального выступления исполнители одновременно поют и танцуют, что делает сложно отличить танцоров от музыкантов для зрителей. Если рассмотреть народный китайский танец Шаньдун, также использующий ударные инструменты, символизирующий богатый урожай, это может подчеркнуть смелый, грубый, простой и сильный характер жителей Шаньдун, а красота музыки и простота танца еще больше выделяют оптимистичное отношение людей Шаньдун.

Другой важной характеристикой китайской народной музыки и танца является их уникальный национальный стиль. Китай - страна с многонациональным населением, и национальные обычаи, культурные верования и другие аспекты жизни различных народов существенно различаются, что приводит к наличию ярко выраженного национального характера в народной музыке и танце. Например, танец с фонарями в провинции Юньнань обладает характерными чертами для этого региона. Танец очень изящен и легкий, а музыкальный ритм живой. Основные музыкальные инструменты, используемые в этом танце, включают эрху, юэкин, флейту, пипу и др., что позволяет полностью передать местные особенности Юньнана в исполнении музыки и танца. Дайская танцевальная культура славится танцем павлина, который характеризуется строгой последовательностью действий, разнообразными жестами и изящными позами, позволяющими передать множество различных выражений и сцен в связи с павлином, что придает особую красоту этому танцу. Следовательно, для различных национальностей характерны уникальные стили в выражении музыки и танца [2].

Китайская народная музыка и народный танец имеют общий источник и обладают долгой историей. Они неотделимы друг от друга, поскольку музыка зарождается в танце, а после независимого развития, оказывает определенное побудительное влияние на танец. В контексте культуры народного искусства Китая, народная музыка и танец являются важной частью национального традиционного искусства и способны выражать дух, эмоции, волю, силу и стремления китайской нации. Её музыкальные формы включают дворцовую музыку, литературную музыку, религиозную музыку и народную музыку, а танцевальные формы многообразны в различных народных регионах. Говоря о том, что народная музыка и танец имеют общий источник, мы можем отследить связь и разделение музыки и танца изначально с точки зрения примитивного искусства.

Сначала народная музыка и народный танец были связаны. Во-первых, оба являются формами художественного выражения и требуют материального носителя. Рассматривая множество аспектов, таких как человеческое тело, внешние элементы и трудовая продукция, связь народной музыки и танца имеет определенную материальную основу. Оба искусства исходят из человеческого тела: музыка через горло, танец через конечности, и при благоприятных физиологических условиях оба искусства постепенно

объединяются. Во-вторых, с точки зрения формальных элементов связи народной музыки и народного танца, оба обладают временной характеристикой, принадлежат к движущемуся искусству, их точка соприкосновения - это ритм. Как для музыки, так и для танца, ритм играет важную роль, обеспечивая каркас для музыкальной или танцевальной интерпретации и развития искусства. Таким образом, связь и сосуществование народной музыки и народного танца обусловлены тем, что их художественный материал происходит из человеческого тела и вдохновляется внутренними человеческими эмоциями, что делает их тесно связанными [3].

С развитием китайской народной музыки и народного танца они постепенно разделились, что обусловлено двумя основными аспектами: во-первых, народная музыка обладает разнообразными материальными носителями и может быть оторвана от человеческого тела, в то время как танцевальное искусство зависит от человеческого тела; во-вторых, народные танцы развиваются в контексте объединенного времени и пространства, в то время как музыкальное искусство требует меньше пространства, поэтому оно постепенно разделилось с танцем, чтобы удовлетворить потребности развития музыкального искусства. По сути, разделение народной музыки и народного танца имеет важное значение. С одной стороны, если объединять народные песни и танцы, это обязательно ограничит развитие музыкального и танцевального искусства, в то время как разделение позволит им развиваться независимо друг от друга; с другой стороны, разделение создает более широкое пространство для развития народного музыкального искусства. Несмотря на постепенное разделение народной музыки и народного танца, они все равно продолжают параллельно развиваться, сохраняя свои корни и связь.

Китайская народная музыка и народный танец представляют общее содержание в различных формах, поэтому в процессе выступления музыка и танец могут достичь определенной степени согласования, чтобы создать гармоничный акустический эффект. Обычно народные танцы сопровождаются музыкой, и выбор формы танца осуществляется в соответствии со стилем, скоростью и ритмом народной музыки [4]. Например, шаньдунская региональная культура представляет собой яркий пример Ханской народной песни. В процессе исполнения музыки, мелодия яркая, живая, ритм сильный, эмоции страстные, что может создать впечатление полного взрыва и отразить характер Цзяодуня; Монгольская народная песня, напротив, имеет мягкую, мелодичную и задумчивую атмосферу, она сочетается с изящным и устойчивым танцем, чтобы дать особый эмоциональный опыт. Это свидетельствует о том, что народная музыка определяет стиль народного танца. С самого начала и до конца народная музыка и народный танец существуют в симбиозе, музыка больше акцентируется на внутреннее возбуждение эмоций, а танец более сосредоточен на создании формы и структуры тела. Эти два аспекта являются важными условиями для полного проявления народного пения и танцев. Из-за ограничений стиля народной музыки, народный танец как дополнение к движениям тела зависит от ритма и ритма народной музыки. Таким образом, как говорится, музыка - это душа танца, и по отношению к народному танцу, народная музыка играет более доминирующую роль.

В развитии китайского народного танца, фактор народной музыки, хотя и не является абсолютным и обязательным, тем не менее, играет существенную роль, которую нельзя недооценивать. С точки зрения исходной перспективы песен и танцев, танец и музыка тесно переплетаются, и даже музыка порождается внутри танца. В связи с тем, что развитие музыкального искусства требует большего пространства, два искусства разделились, и развитие музыки достигло своего расцвета за короткий период времени, что оказало толчок к развитию танца. В настоящее время в процессе творчества танца большое внимание уделяется музыке, и необходимо составить и отработать танцевальные

движения в соответствии с типом музыки, чтобы в итоге достичь органичного единства народной музыки и танца [5]. В определенной степени композиторы при создании музыки, хотя и служат для творчества танцев, но их музыкальное творчество формально является независимым, тогда как народный танец должен формироваться в соответствии с музыкой.

В развитии китайского народного танца, хотя фактор народной музыки не является абсолютно необходимым, но его важную роль нельзя недооценивать. С точки зрения исходной перспективы песен и танцев, танец и музыка тесно переплетаются, и даже музыка порождается внутри танца [6]. Однако развитие музыкального искусства требует большего пространства, что привело к разделению двух искусств, и музыкальное искусство достигло своего расцвета за короткий период времени, что способствовало развитию танца. В настоящее время в процессе творчества танца большое внимание уделяется музыке, и необходимо составить и отработать танцевальные движения в соответствии с типом музыки, чтобы в итоге достичь органичного единства народной музыки и танца. В определенной степени композиторы при создании музыки, хотя и служат для творчества танцев, но их музыкальное творчество формально является независимым, тогда как народный танец должен формироваться в соответствии с музыкой.

С точки зрения исполнения танца, народная музыка Китая играет важную роль в его интерпретации. Прежде всего, благодаря народной музыке исполнители танца получают эмоциональную поддержку, возникает чувство сопричастности, что позволяет им вплести свой собственный эмоциональный опыт в танец и придать ему душу. В то же время, понимая музыку, танцоры обретают контроль над временем и пространством, и если музыка делает паузу, это может стимулировать координацию движений исполнителей и пробудить их потенциал. Во-вторых, ритм музыки создает условия для изменения и преобразования движений в танце. Наконец, непрерывность мелодии музыки способствует сцеплению движений в танце.

Китайская народная музыка и народный танец являются взаимосвязанными, они взаимно поддерживают и образуют уникальную и привлекательную художественную культуру [7]. Обычно китайские народные песни и танцы подходят для празднования национальных праздников и торжеств, они организуются спонтанно группами людей и выражают пожелания о счастливой жизни и благополучии. В выступлениях народных песен и танцев можно рассеять усталость, народ развлекается сам, что приносит радость в обыденную жизнь и удовлетворяет духовные потребности людей.

Китайская народная музыка и народный танец выражаются через само тело человека и способны вызвать эмоциональное взаимопонимание у других, что является важным проявлением их взаимосвязи. Во время исполнения народных песен и танцев, один человек может одновременно выполнять работу по музыке и танцу, достигая целей в пении и танце под воздействием эмоциональных сил, что подтверждает их взаимопроникновение. Во-вторых, как музыкальное искусство, так и танцевальное искусство не могут обойтись без внутреннего эмоционального и субъективного сознания человека, которое, будучи их двигателем, позволяет выразить народную музыку и танец с полной насыщенностью и изящностью. В то же время музыка и танец способны разбудить внутреннее стремление проявить эмоциональное состояние человека, осуществив объединение тела и духа, и высвободить внутренние эмоции, что дарует другим глубокое внутреннее впечатление, и в этом заключается их художественное очарование.

Заключение

В китайской трудовой практике народная музыка и народный танец развивались и эволюционировали, и они имеют общее происхождение. По содержанию народной музыки и танца, они в основном выражают песни о жизни, выражают эмоции и т.д., но они также взаимно поддерживают и взаимодействуют, совместно играют важную роль в обогащении

художественного мира. Связь между народной музыкой и народным танцем тесна, они развиваются через взаимное проникновение, причем первое в определенной степени определяет стиль и структуру последнего, выражая характер и региональные особенности различных этнических групп. Через исследования автора можно более глубоко понять и осознать китайскую народную музыку и народный танец, что также способствует сохранению и развитию национального искусства народной музыки и танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Лин. Визуализация формы и структуры народной музыки и танца в Юньнани через зрительные образы [J]. Исследование народного искусства. 2016, № 2. С. 191-201.
2. Фэн Нин. О связи народного танца с национальной культурой [J]. Искусство на море. 2014, № 8. С. 143-145.
3. Чжан Сусу. Взаимосвязь между структурой танцевальной музыки и исполнением танца [J]. Массовое искусство. 2013, № 13. - 176 с.
4. Цао Хуа. Несколько слов о связи народного танца и аккомпанирующей музыки [J]. Массовое искусство. 2013, № 7. - 180 с.
5. Мэн Линлин. Исследование связи между народной музыкой и популярной музыкой [J]. Большая сцена. 2012, № 9. С. 61-62.
6. Хуан Чандан. Сравнительное исследование спортивного танца и народного танца в Китае [J]. Теоретический бюллетень. 2010, № 5. С. 57-58.
7. Чжан Юкси. Культурные функции народной музыки Юньнани и ее взаимодействие с танцем [J]. Народная музыка. 2010, № 2. С. 28-30.

REFERENCES

1. Wang Ling. Visualization of the form and structure of folk music and dance in Yunnan through visual images [J]. Folk Art Research, 2016, (02): Pp. 191-201.
2. Feng Ning. On the connection of folk dance with national culture [J]. Art at sea, 2014, (08): Pp. 143-145.
3. Zhang Susu. Relationship between dance music structure and dance performance [J]. Mass art, 2013, (13): 176 p.
4. Cao Hua. A few words about the connection between folk dance and accompanying music [J]. Mass art, 2013, (07): 180 p.
5. Meng Lingling. Exploring the relationship between folk music and popular music [J]. Big stage, 2012, (09): Pp. 61-62.
6. Huang Chandan. A Comparative Study of Sports Dance and Folk Dance in China [J]. Theoretical Bulletin, 2010, (05): Pp. 57-58.
7. Zhang Yuhsi. Cultural functions of Yunnan folk music and its interaction with dance [J]. Folk music, 2010, (02): Pp. 28-30.

Цинь Цзяцзе

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им А. И. Герцена»

e-mail: liuluyao3263@gmail.com

Qin Jiajie

Postgraduate

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

СЛИЯНИЕ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЧАЙНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Национальная музыкальная культура Китая и чайная культура являются важными составляющими китайской культуры и имеют долгую историю развития. Национальная музыкальная культура воплощает в себе музыкальную эстетику и духовные поиски китайцев в разные периоды, а чайная культура может воплощать историю и культуру китайского чаепития и этикет чайной церемонии. Благодаря углубленному наблюдению можно обнаружить, что китайская национальная музыкальная культура и чайная культура тесно связаны, и в процессе развития существует тенденция слияния. В данной статье рассматривается связь между китайской национальной музыкальной культурой и чайной культурой, а также раскрываются особенности развития нового периода слияния китайской национальной музыкальной культуры и чайной культуры.

Ключевые слова: китайская музыкальная культура, чайная культура, развитие, слияние, китайская культура, история Китая.

THE FUSION OF CHINESE NATIONAL MUSIC CULTURE AND TEA CULTURE

Abstract. China's national music culture and tea culture are important components of Chinese culture and have a long history of development. National musical culture embodies the musical aesthetics and spiritual quest of the Chinese in different periods, and tea culture can embody the history and culture of Chinese tea drinking and the etiquette of the tea ceremony. Through in-depth observation, it can be found that the Chinese national music culture and tea culture are closely related, and there is a tendency to merge in the development process. This article discusses the relationship between the Chinese national musical culture and tea culture, and also reveals the features of the development of a new period of merger of Chinese national musical culture and tea culture.

Keywords: Chinese musical culture, tea culture, development, fusion, Chinese culture, Chinese history.

Китайская национальная музыка и чайная культура имеют более тысячелетнюю историю развития, в процессе которой они постоянно совершенствовались в соответствии с эстетическими и когнитивными представлениями людей. До сих пор обе культуры остаются важными составляющими жизни китайцев и играют ключевую роль в направлении человеческого духовного стремления, эстетики и мыслительного сознания.

Китайская национальная музыка включает разнообразные жанры, такие как народное пение, народные театральные представления, народные танцы и т. д. Уже семь тысяч лет назад китайские предки создавали духовые инструменты из птичьих костей и

глины. К периоду Царь-Цзя уже были изобретены такие музыкальные инструменты, как гуцы и сы. Во времена императоров были разработаны теории музыкального строя. Все эти достижения являются проявлением эстетических и творческих способностей китайских предков и заложили прочные основы для развития национальной музыки. Периоды Тан и Сун являются золотым временем развития китайской национальной музыки, и с развитием международной торговли она стала постепенно распространяться за пределы страны. В этот период китайская национальная музыка оказала влияние на развитие мировой музыки. В период Юань возник новый формат музыки - куплеты, что обогатило этническую музыку и приносило не только слуховое удовольствие, но и хороший визуальный опыт [1].

Историю развития чайной культуры, она началась примерно в то же время, что и национальная музыка. Шень-нун, пробуя различные травы, обнаружил, что чай способен облегчить отравление и имеет свежий вкус, с тех пор чайная культура стала постепенно распространяться среди людей и завоевывать многочисленных поклонников.

Китайская национальная музыкальная культура обладает естественностью и региональностью, стремится к гармонии и художественной атмосфере, что позволяет проникать гармоничную и художественную красоту через произведения этнической музыки [2]. Гармония проявляется в особенностях китайской национальной музыки, а художественная атмосфера - в использовании сочетания реальности и вымысла, стремлении к выразительности и пониманию истины.

Произведения китайской национальной музыки отражают личное художественное образование, когнитивные способности и уровень мастерства создателей и исполнителей. Зрители, через представление, способны уловить глубинный смысл произведений, созерцать жизненные философии и рассматривать "постижение пути" как сущность и высшую форму китайской национальной музыкальной культуры [3].

Как и национальная музыкальная культура, стремящаяся к гармонии и красоте, так и чайная культура стала привычкой и обычаем для жителей Китая. Люди часто говорят "принимать гостей с чаем" и "встречаться с друзьями с чашкой чая". Во время чаепития можно достичь двойного спокойствия - внешнего и внутреннего, а чайная церемония подчеркивает принципы "гармонии", "спокойствия", "истинности" и "удовольствия". Слово "гармония" здесь означает согласие, сочетание с красотой национальной музыкальной культуры. "Спокойствие" - это работа над самосовершенствованием, погружение в чайную культуру в тихой обстановке. "Истинность" - это высшее духовное стремление чаепития, выражающее искренность и подлинность, проявление своей природы во время чаепития [4]. "Удовольствие" здесь означает радость, указывает на то, что во время чаепития можно стремиться к природе и быть свободным и естественным.

В национальных музыкальных выступлениях ритм, мелодия и исполнение способны подарить зрителям приятные впечатления. Выступающий может раскрыть свой талант и подлинность, создать активную и гармоничную атмосферу. Зрители в такой обстановке могут почувствовать скрытый смысл музыкальных произведений и воздействие на их душу.

В современных условиях национальная музыкальная область тесно переплетается с культурой чая, развивая музыкальные формы, такие как "чайные мелодии" и "чайные песни" [5]. В прошлом распространение чайной культуры было довольно ограничено, что затрудняло повышение ее общественной известности. В условиях развития множества культур западная культура оказывает негативное влияние на чайную культуру. Если не уточнить место чайной культуры на родной почве, это обязательно скажется на долгосрочном развитии системы чайной культуры. В современном обществе культура чая проникает в различные области и, оказывая положительное влияние на развитие этих

областей, предоставляет возможности для своего собственного развития. Слияние с национальной музыкальной культурой позволяет динамически распространять и передавать чайную культуру, позволяя представить статичное содержание чайной культуры в динамической форме. Это позволяет знакомить людей с новыми формами чайной культуры, рассматривая ее с точки зрения национальной музыкальной культуры, что способствует повышению ее очарования и влияния. Например, большинство чайных песен вдохновлены чайными плантациями и сценами трудовой деятельности чайных фермеров, и совмещаются с национальными музыкальными инструментами, что создает идеальное сочетание чайной культуры и национальной музыки.

В XXI веке происходят изменения в восприятии аудиторией, и для развития национальной музыки возникают новые требования. Аудитория больше не удовлетворяется только зрительным и слуховым восприятием, а уделяет больше внимания возвышенным духовным и мыслительным аспектам. Исходя из этого, формы и содержание национальной музыки должны постоянно инновироваться, чтобы удовлетворить потребности различных групп людей. Включение элементов чайной культуры в национальную музыку позволяет достичь этой цели [6]. После слияния обеих культур можно обогатить национальную музыку новыми элементами, а также проникнуть чайные идеи и ценности в музыку, что дает основание для создания музыкальных произведений, базирующихся на родной культуре.

Чайная культура обладает образовательным потенциалом, содержащим множество идей, которые способны очищать душу и вдохновлять мысли людей. Её включение в творчество национальной музыки придает произведениям глубокий смысл, позволяя национальной музыке не ограничиваться простыми выражениями текста и мелодии. Авторы могут включить в произведения идеи чайной культуры, а также свои собственные взгляды на жизнь. В результате музыкальные произведения с богатым содержанием могут привлечь любителей музыки и эффективно связать национальную музыкальную культуру с людьми, тем самым повышая её жизнеспособность и наполняя развитие музыки энергией.

Чайная культура имеет долгую историю и содержит богатое содержание, ожидающее открытия. Национальная музыка обладает прочной культурной структурой, включая музыкальные инструменты, песни, танцы, теорию музыки, человеческие эмоции и другие аспекты. Чтобы способствовать взаимному развитию и взаимному влиянию этих двух аспектов, необходимо более глубоко исследовать множество элементов.

Здесь под элементами понимаются факторы чайной культуры и культуры музыки. Это включает как извлечение элементов национальной музыки из культуры чая, так и обнаружение более скрытых культурных факторов в национальной музыке. Сначала следует исходить из текущего состояния культуры чая и исследовать элементы музыки с помощью её теории, а затем, на основе потребностей национальной музыкальной культуры, отбирать элементы культуры чая для интеграции в музыку, чтобы обеспечить высокую степень оригинальности при их взаимосвязи. Важно всесторонне изучить смысл чайной культуры и использовать её эстетические элементы для поддержки развития системы музыкальной культуры.

Такой подход позволяет сочетать чайную культуру с национальной музыкальной культурой в новой форме, создавая больше возможностей для их взаимного развития. Во-вторых, при исследовании культурных факторов в музыкальной системе можно определить общие черты между национальной музыкой и чайной культурой. В современном творчестве национальной музыки следует обращать внимание на различные регионы, а не ограничиваться несколькими местами. Различные регионы имеют свою уникальную чайную культуру, и только расширив область национальной музыкальной

культуры, можно получить вдохновение и условия для создания музыкальных произведений, связанных с чайной культурой. Такой подход позволяет зрителям увидеть разнообразные и оригинальные стили национальной музыки и дает возможность настоящего органического взаимодействия между чайной культурой и национальной музыкальной культурой.

При содействии совместному развитию чайной культуры и национальной музыкальной культуры необходимо найти общие точки, так как это является предпосылкой для достижения объединенного развития. При создании национальных музыкальных произведений необходимо уделять внимание чайной культуре и проникать элементы чайной культуры в музыкальные произведения как идеи и элементы. В этом процессе стоит обратить внимание на то, что авторы должны выбирать соответствующее содержание чайной культуры в зависимости от стиля и темы музыкального произведения. Некоторые авторы считают, что внедрение чайной культуры достаточно просто объединить связанные культурные элементы с музыкой, не учитывая, подходят ли суть и содержание чайной культуры музыкальным потребностям, что приводит к неэффективному слиянию и, в конечном счете, влияет на совместное развитие обеих сторон. Поэтому при применении чайной культуры следует тщательно анализировать, существует ли связь между ними, чтобы интеграция чайной культуры могла дополнить музыку, повысить содержание национальной музыкальной культуры и укрепить национальные особенности обеих сторон. Посредством музыки строить взаимодействующий мост между культурой чая и национальной музыкой, полностью раскрывая роль чайной культуры в музыкальных выступлениях для передачи множества культурных идей.

Слияние и развитие национальной музыкальной культуры и чайной культуры оказывают взаимное влияние, и анализ текущей ситуации показывает, что национальная музыкальная культура Китая в настоящее время подвергается воздействию иностранных музыкальных культур. Чтобы обеспечить развитие местной музыкальной культуры, можно внести некоторые популярные элементы в инновационную форму национальной музыки, чтобы привлечь больше молодежи. При внесении популярных элементов необходимо глубоко понимать сущность инноваций, не затрагивая при этом сущность и уникальные особенности национальной музыкальной культуры.

Музыка, связанная с чайной культурой, отражает привычки и поведение людей в труде и является не только формой музыки, но и символом духовности и мышления. Путем внесения некоторых популярных элементов можно разумно переосмыслить традиционную музыку. Например, можно внедрить элементы рэпа, хип-хопа и других популярных жанров, которые пользуются популярностью среди людей, чтобы перенести музыку, связанную с чайной культурой, на большие экраны и познакомить более широкую аудиторию с музыкой, связанной с чаем. Такой подход позволит сохранить ключевые концепции чайной культуры и национальной музыкальной культуры, одновременно предоставляя новые возможности для их развития и современного восприятия музыки.

Этот метод не только способен сохранить основное содержание чайной культуры и национальной музыкальной культуры, но и обеспечивает новые идеи для их развития, используя современный подход к музыке, стимулируя их постоянное обновление и развитие.

Заключение

Слияние и развитие национальной музыкальной культуры и чайной культуры оказывают взаимное влияние, и анализ текущей ситуации показывает, что национальная музыкальная культура Китая в настоящее время подвергается воздействию иностранных музыкальных культур. Чтобы обеспечить развитие местной музыкальной культуры, можно

внести некоторые популярные элементы в инновационную форму национальной музыки, чтобы привлечь больше молодежи. При внесении популярных элементов необходимо глубоко понимать сущность инноваций, не затрагивая при этом сущность и уникальные особенности национальной музыкальной культуры.

Музыка, связанная с чайной культурой, отражает привычки и поведение людей в труде и является не только формой музыки, но и символом духовности и мышления. Путем внесения некоторых популярных элементов можно разумно переосмыслить традиционную музыку. Например, можно внедрить элементы рэпа, хип-хопа и других популярных жанров, которые пользуются популярностью среди людей, чтобы перенести музыку, связанную с чайной культурой, на большие экраны и познакомить более широкую аудиторию с музыкой, связанной с чаем. Такой подход позволит сохранить ключевые концепции чайной культуры и национальной музыкальной культуры, одновременно предоставляя новые возможности для их развития и современного восприятия музыки.

Этот метод не только способен сохранить основное содержание чайной культуры и национальной музыкальной культуры, но и обеспечивает новые идеи для их развития, используя современный подход к музыке, стимулируя их постоянное обновление и развитие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фу Юэ. Исследование взаимодействия между национальной музыкальной культурой и чайной культурой [J]. Чай Фуцзяня, 2018(10): 381 с.
2. Ван Минхуэй. Исследуя сходство между национальной музыкальной культурой и чайной культурой [J], Чай Фуцзяня, 2018(3): 297 с.
3. Чжан Сянь, Чжу Гуйинь, Исследование совместных инноваций китайской народной музыки и традиционной чайной культуры [J], Чай Фуцзяня, 2017 (04): С. 336-337.
4. Сюй Цзюй. Роль чайной культуры в наследии национальной музыкальной культуры [J], Чай Фуцзяня, 2018(05): 344 с.
5. Ма Хуэй. Наследие чайной культуры в национальном музыкальном образовании в эпоху новых медиа [J], Чай Фуцзяня, 2020 (10): С. 304-305.
6. Лу Лу. Наследование и интеграция чайной культуры в национальное музыкальное образование в эпоху новых медиа [J], Чай Фуцзяня, 2021 (08): С. 147-148.

REFERENCES

1. Fu Yue. Study of the interaction between national musical culture and tea culture [J]. Fujian tea, 2018(10): 381 p.
2. Wang Minghui. Exploring the similarities between national music culture and tea culture [J], Fujian Tea, 2018(3): 297 p.
3. Zhang Xian, Zhu Guiyin, Research on the Co-Innovation of Chinese Folk Music and Traditional Tea Culture [J], Fujian Tea, 2017 (04): Pp. 336-337.
4. Xu Jieyu. The Role of Tea Culture in the Heritage of National Musical Culture [J], Fujian Tea, 2018(05): 344 p.
5. Ma Hui. The Heritage of Tea Culture in National Music Education in the Age of New Media [J], Fujian Tea, 2020 (10): Pp. 304-305.
6. Lu Lu. The Inheritance and Integration of Tea Culture into National Music Education in the New Media Era [J], Fujian Chai, 2021 (08): Pp. 147-148.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Калимуллина Ольга Анатольевна
Член-корреспондент РАО,
доктор педагогических наук, профессор,
заведующая кафедрой педагогики и психологии
ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова»,
заместитель директора - руководитель Казанского филиала
Федерального научного центра психологических
и междисциплинарных исследований
e-mail: olca.1970@mail.ru

Kalimullina Olga A.
Corresponding Member of RAO,
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Department of Pedagogy and Psychology
of the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov,
Deputy Director - Head of the Kazan branch
Federal Scientific Center for Psychological and Interdisciplinary Research

ТЕХНОЛОГИИ РЕАЛИЗАЦИИ СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ФОРМИРОВАНИЮ ТВОРЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ЛИЧНОСТИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИЙ ПРОФЕССОРА ЖАРКОВА А.Д.

Аннотация. Целью данной статьи мы ставили всестороннее изучение технологий реализации синергетического подхода к формированию творческой направленности личности в учреждениях культуры в контексте концепций профессора Жаркова А.Д. В связи с современной ситуацией аномии, в которую попало все наше общество, возник вопрос о необходимости популяризации процессов формирования творческой направленности современной молодежной аудитории.

В связи с этим автор предлагает рассмотреть технологии синергетического подхода к данному процессу через изучение смысловых концептов профессора А.Д. Жаркова, который предлагает для внедрения в социально-культурную сферу, в теорию и практику социально-культурной деятельности свои концептуальные идеи.

Ключевые слова: технология, социально-культурная деятельность, социально-культурную сфера, синергетический подход, Жарков А.Д.

TECHNOLOGIES FOR IMPLEMENTING A SYNERGETIC APPROACH TOWARDS THE FORMATION OF THE CREATIVE ORIENTATION OF THE INDIVIDUAL IN CULTURAL INSTITUTIONS IN THE CONTEXT OF THE CONCEPTS OF PROFESSOR ZHARKOV A.D.

Annotation. The purpose of this article was a comprehensive study of the technologies for implementing a synergetic approach to the formation of a creative orientation of a person in cultural institutions in the context of the concepts of Professor Zharkov A.D. In connection with

the current situation of anomie in which our whole society has fallen, the question arose about the need to popularize the processes of formation of a creative orientation of modern youth audience.

In this regard, the author proposes to consider the technologies of a synergetic approach to this process through the study of semantic concepts of Professor A.D. Zharkov, who offers his conceptual ideas for introduction into the socio-cultural sphere, into the theory and practice of socio-cultural activities.

Keywords: technology, socio-cultural activity, socio-cultural sphere, synergetic approach, Zharkov A.D.

Термин «технология» заимствован из области технических наук, при этом введение данного понятия в терминологический аппарат культурно-досуговой деятельности представляется, по мнению профессора А.Д. Жаркова, целесообразным, поскольку он отражает интеграцию оснований профессиональной, информационной, социально-педагогической и инициативной систем. Именно сложные системы, охватывающие разные области научного знания и изучает синергетика и именно такие системы разбирает в своих трудах профессор Жарков А.Д. Эта совокупность сложных систем находится в зависимости не только от целей, которые поставлены перед культурно-досуговой деятельностью, но и от качества знаний, умений, способов достижения поставленных целей. «Понятие,- пишет В. С. Библер,- не «кирпичик» мысли, а ее «здание», ее тотальность. Чтобы уловить творческое движение мысли (речь, обращенная к самому себе) в тексте, к примеру теоретических работ, необходимо представить (идеализировать) теорию как «понятие», книгу как «понятие», философскую систему как «понятие»[2, с.160]. Понятие «технология культурно-досуговой деятельности» идентично понятию «педагогическая технология», имеющему длительную историю. В.П. Беспалько считает, что «процесс этот растянулся у нас примерно на четыре десятка лет, и от первоначального представления о педагогической технологии как об обучении с помощью технических средств, наконец, появилось представление о педагогической технологии как о систематическом и последовательном воплощении на практике заранее спроектированного учебно-воспитательного процесса»[1, с.5].

По концепции профессора А.Д. Жаркова, технология культурно-досуговой деятельности является гарантом обеспечения по своей линии «внутренней» жизнедеятельности учреждений культуры и в то же время концентрирует начало их внешних взаимодействий с определенными компонентами системы, вписанные в нее. Важность разработки понятия «технология культурно-досуговой деятельности» продиктована современной потребностью в обобщающей логически выстроенной конструкции инновационного управленческого подхода, который способен отразить основные принципы, формы, методы профессионально грамотного взаимоотношений внутренних и внешних процессов, которые присущи учреждениям культуры и досуга.

Анализируя основные составляющие технологий культурно-досуговой деятельности позиции: «организация» и «методика»,- профессор А.Д. Жарков показывает, что они характеризуются как понятия производные от профессиональной деятельности, которая направлена на конкретный объект (посетителя учреждения культуры и досуга) и обусловлена внешним влиянием социально-экономических и культурных факторов, т.е. по своей сути само понятие «технология» является открытой и нелинейной методикой. Поэтому интеграция организации и методики в процессе культурно-досуговой деятельности и их сущностное взаимное проникновение, высокий уровень этой связи и является важным фактором, определяющим основной облик каждого учреждения культуры и досуга, которые напрямую отвечают за процесс

формирования творческой направленности личности, которая соприкасается с эффективным функционированием технологий в культурно-досуговой сфере. Опираясь на мнение А.Д. Жаркова, можно с уверенностью заключить, что именно синергетический подход с его принципами: эмерджентности, гомеостатичности, нелинейности в реализации досуговых технологий играют одну из ведущих ролей. И это доказывает, что процессы флуктуации, аттракторов и бифуркаций, которые положены в основу предложенного нами синергетического подхода к формированию творческой направленности личности в условиях досуга, полно соответствуют концепции профессора Жаркова А.Д.

1. Целость системы технологического процесса, по мнению А.Д. Жаркова, предполагает активное взаимодействие всех компонентов, включенных в процесс достижения цели, соответственно содержанию и структуре, которые работают на конечный результат. А. Левинсон, чьи позиции в своих научных трудах комментирует профессор Жарков А.Д., считает, что «под технологией в данном случае следует понимать набор приемов труда культпросвет работника, организацию этого труда, использование инструментов и приспособлений. Как и везде, здесь мы можем увидеть труд ручной, кустарный, индивидуальный, кооперативный, труд технически оснащенный и т.д.». [8., с.29].

Как следует из данных рассуждений, А. Левинсон понимает технологию учреждений культуры и досуга как технологию производства.

Мы согласны с позицией ученого Левинсона А., и считаем, что она является одной из начальных стадий понимания синергетического подхода, как одного из базовых в досуговой сфере.

Технология культурно-досуговой деятельности как синергетическая система, в контексте концепции А.Д. Жаркова, состоит из нескольких взаимосвязанных эмерджентных подсистем, взаимосвязанных и представляющих интеграцию идеальных и предметных компонентов. Эти подсистемы рассмотрены профессором следующим образом:

- организационная подсистема, предполагающая наличие штатного расписания, должностных инструкций, отделов, участков работы и т.д.;
- подсистема методической деятельности, предполагающая наличие сценарных разработок, методических рекомендаций, описаний опыта и т.д.;
- психологическая подсистема предполагающая в своем наличии формальную и неформальную структуры, коммуникации в коллективе, профессиональные отношения.

Все три подсистемы, считает А.Д. Жарков, составляют систему технологий, которые являют собой основные механизмы процесса функционирования учреждений культуры и досуга. Как некий структурный сегмент – подсистема является частью целой системы (технологии) учреждений культуры, «вписанной» в свою очередь в систему культурно-досуговой деятельности региона [3, с. 269]. Тем самым находит подтверждение синергетический принцип эмерджентности, доказывающий, что поле досуговой деятельности с применением синергетического подхода к ее изучению становится более наукообразной и вносит вклад в изучение теории, методики и практики социокультурной деятельности.

В целостной системе технологии культурно-досуговой деятельности работают не механические, а синергетические причинно-следственные связи находясь в тесной зависимости. Мы согласны с А.Д. Жарковым. Данная связь с позиции синергетического подхода может называться эмерджентно-иерархической. Целостная система технологий культурно-досуговой деятельности движется к определенным аттракторам посредством флуктуативных колебаний. Аттракторы выступают в нелинейном технологическом

процессе культурно-досуговой деятельности как ее важнейшие системообразующие и синтезирующие «провокаторы», выводящие систему на конечную цель. Появление аттракторов является закономерным продолжением задействованных в системе средств, форм и методов, операций, действий, которые являются оптимальными на конкретном этапе развития и функционирования сложной культурно-досуговой системы.

А.Д. Жарков в своих досуговых концепциях отмечает, главным элементом системы технологий культурно-досуговой деятельности является творческое действие. Ученый констатирует, что в процессе творческого действия, которое выделяется, как важнейший элемент системы технологии культурно-досуговой деятельности, всегда предполагает иерархически выстроенную цепочку действий, которые находятся в эмерджентной связи и характеризуются жесткой последовательностью. Деятельность специалистов, работающих в культурно-досуговой сфере, можно представить как целенаправленный системный процесс, включающий в себя совокупность действий, которые подчиняются частным целям, выделяющимся из главной цели. В этой системе общей ролью цели является осознанный мотив, который превращается в процессе осознания в мотив - цель. Но от мотивации деятельности специалистов, работающих в области культурно-досуговой деятельности, профессионалов, зависит в основном зона объективно адекватных целей. Анализируя данное утверждение профессора А.Д. Жаркова можно сказать, что с позиции синергетического подхода данное научное утверждение можно назвать аттрактором, т.е. провоцирующим фактором к какому-либо действию. Субъективное выделение цели, считает А.Д. Жарков, т.е. виртуальное предопределение, умение увидеть ближайший результат, достигая которого возможно осуществить данную деятельность, которая способна удовлетворять культурные потребности, деятельность, которая опредмечена в ее мотиве, представляет собой особый, открытый творческий процесс.

В связи с вышесказанным, в технологическом процессе учреждений культуры и досуга, считает А.Д. Жарков, возрастает значение информации – это все содержательные аспекты мышления, определенные знания об окружающих процессах, которые используются работником культурно-досуговой сферы в своей деятельности, т.е. в данном случае мы сталкиваемся с синергетическим принципом наблюдательности, который мы подробно рассматривали в первой главе нашего исследования.

Главенствующее место отдается не тому, что передается в сообщении, не его содержанию, а тому, что воспринимается аудиторией - содержанию, действительно осваиваемому слушателем или зрителем, т.е. реальной актуальной информации. Информация в этом смысле, отмечает в своей концепции профессор Жарков, не рассматривается вне процессов организации и методики культурно-досуговой деятельности, являясь общим основанием для них[4, с. 278].

На основе собранной и зафиксированной информации, считает Жарков, разрабатываются различные планы работы в учреждениях культуры и программа технологического процесса. Следующий этап посвящен сбору материалов, которые будут содействовать в осуществлении намеченных планов. Далее собранные материалы, поступают в сценарную группу, где преобразуются, по словам Жаркова, в художественную группу. Такая технологическая цепочка предшествует процессу, в который включается как группа работников культурно-досуговой сферы, так и личности, извне привлекаемые в качестве творчески включенной аудитории.

Далее технология подготовки досуговой программы предполагает наличие такого качества у участников как настойчивость в достижении результатов и чувство коллективизма, способствующее сплочению и формированию творческой направленности в процессе совместной творческой деятельности.

Последний этап технологии – проведение программы – представляет собой сложную и ответственную работу для всех участников культурно-досугового процесса. И завершающий этап работы, пишет Жарков в своей монографии «Теоретико-методологические основы культурно-досуговой деятельности» [5, с.280] - анализ проведения, направленный на воспитание у участников процесса творческой направленности личности. С позиции предложенного нами синергетического подхода к формированию творческой направленности личности мы можем говорить, опираясь на основные позиции концепции А.Д. Жаркова о принципе наблюдательности. Это подтверждает, что синергетический подход базируется на основных концепциях ведущих ученых в области социально-культурной науки.

Проведя анализ основных компонентов системы технологического процесса и его этапов, стало очевидным, что организаторские и методические виды деятельности имеют единые цели и конечные аттракторы. «Их рассогласование, утверждает профессор Жарков А.Д., заключается в способах, методах, средствах рационального и эмоционального воздействия на актив и аудиторию для достижения единой цели» [3, с. 281].

Оптимальный технологический процесс как научно-обоснованная система культурно-досуговой деятельности, утверждает А.Д. Жарков, являет собой процесс глубокого осмысления действительности и «высвечивания» личности в процессе всеобщей взаимосвязи явлений мира, общества, микро- и макросред. Следовательно, по словам профессора, можно говорить о том, что технологии культурно-досуговой деятельности оптимально профессионально могут функционировать, опираясь не на частные, случайные, зачастую произвольные мотивы, которые движут отдельных специалистов при ее осуществлении в конкретной ситуации, а исходя из возникающих смысловых аттракторов, характеризующихся определенной внутренней целеустремленностью и формированию творческой направленности личности в условиях досуговой деятельности.

По мнению ведущего российского ученого А.Д. Жаркова, исходным положением выявления сущности культурно-досуговой деятельности является понимание основных сущностных характеристик личности.

Ведущие отечественные психологи в своих теоретико-методологических работах выделяют три сущностные характеристики личности: Направленность, совокупность видов деятельности и общественных отношений [7, с. 326].

Б.Ф. Ломов, анализируя совокупность внутренних условий, определяющих направленность личности, и подчеркивая, что направленность является системообразующим свойством личности, что «...в разных концепциях эта характеристики раскрывается по-разному: «динамическая тенденция» (Рубинштейн), «смыслообразующий мотив» (Леонтьев), «доминирующее отношение» (Мясищев), «основная жизненная направленность» (Ананьев), «динамическая организация сущностных сил человека» (Прангишвили).

2. И все-таки важнейшей характеристикой личности является деятельность, а точнее, совокупность, иерархия видов деятельности. «В основании личности, - писал А.Н. Леонтьев, - лежат отношения соподчиненности человеческих деятельностей, порожденных ходом их развития» [9, с.185].

По мнению А.Д. Жаркова, важнейшей целью воспитательного воздействия культурно-досуговой деятельности является организация и осуществление постепенного, осознанного перехода личностью путь от воспитания к самовоспитанию. Задача специалистов культурно-досуговой деятельности состоит в том, чтобы сформировать личность в качестве социально активного субъекта, способного к анализу, оценке

событий, выбору нравственного поступка, ответственности, творческой самодеятельности. Культурно-досуговой деятельностью создается педагогические условия для развития личности в условиях диалога прежде всего на основе рефлексивного сознания. Это значит, - считает ученый – стремление к самовоспитанию, самообразованию, самообучению, самосовершенствованию, самоконтролю, самообладанию, самоубеждению, самонаказанию, самопоощрению. Следовательно, культурно-досуговая деятельность закладывает в личность основы духовного развития, саморегулирования, неуклонного следования убеждениям и претворения в жизнь идеалов. Обеспечение возможности внутреннего самоуправления снимает необходимость систематических внешних воспитательных – развивающих и формирующих воздействий [3, с. 332]. Мы полностью согласны с мнением А.Д. Жаркова, действительно личность в современном досуговом пространстве – является собой определенный многоплановый феномен. С позиции синергетического подхода - личность в досуге - многокомпонентный эмерджентный сегмент, который при попадании в любую диссипативную систему раскрывает свой многоплановый творческий потенциал.

Одна из молодых российских ученых А. А. Жаркова разработала теорию парадигмального подхода к развитию личности в условиях социально-культурной деятельности. «Парадигмальный подход» к развитию личности в условиях социально-культурной деятельности, считает, А.А. Жаркова является необходимостью поиска ее дальнейшего развития, которая будет затрагивать пути решения глобальных проблем человечества» [6, с. 33]. С точки зрения парадигмы педагогической регуляции социально-культурной деятельности, разработанной А.А. Жарковой, рефлексия – это циклы действий по сбору информации, оцениванию ситуации, отбору критериев оптимальности и ограничений, принятие решения о выборе способов деятельности и коррекции самоконтроля деятельности в условиях досуга [83, с.23]. Данные утверждения А.А. Жарковой полностью подтверждают верность синергетического подхода к процессу творческой направленности личности, так как в позиции Жарковой А.А. подчеркивается важность таких синергетических принципов как гомеостатичность, нелинейность выбора личности в условиях досуга.

3. Методологические основы парадигмального подхода к развитию личности в условиях социально-культурной деятельности обусловлены необходимостью поиска ее дальнейшего развития, которая будет затрагивать пути решения глобальных проблем человечества, где нынешней кризис, связанный со всеобщей глобализацией, включающий весь комплекс элементов системы современного социума, оказались в неуравновешенном состоянии относительно друг друга, что является показателем неспособности человека подняться до уровня, соответствующего его новой могущественной роли в мире, осознать свои новые обязанности и ответственность в нем [11, с.44-45]. Мнение А. Печчеи полностью подтверждают нашу концепцию о том, что синергетический подход к процессу формирования личности является правильным и своевременным по своему решению.

Профессор Жарков А.Д. считает и мы согласны с его мнением, что культурно-досуговая деятельность является одним из важнейших средств реализации сущностных сил личности и оптимизации культурной среды, окружающей его. В культурно-досуговой деятельности, как правило, слитно присутствуют механизмы преобразования, познания и оценки. Следовательно, сущность культурно-досуговой деятельности актуально рассматривать как единый семиотический механизм субъекта и объекта интеллектуального типа с высокоразвитой эмоционально-чувственной сферой. Поэтому, считает ученый, культурно-досуговая деятельность как сущность обладает особым способом коллективной памяти и механизмами выработки принципиально новых идей,

смыслов. Совокупность этих качеств, по мнению автора, позволяет рассматривать культурно-досуговую деятельность как коллективный интеллект, обеспечивающий личности процесс смысловотворчества и жизнотворчества.[5, с. 335].

Целью данного параграфа мы ставили всестороннее изучение технологий реализации синергетического подхода к формированию творческой направленности личности в учреждениях досуга в контексте концепций профессора Жаркова А.Д., так как именно этот ученый всестороннее рассматривает и дает глубокую оценку сегодняшней досуговой ситуации и поведения в ней личности как компонента современной культурно-досуговой ситуации.

4. Научная концепция (в педагогике) - система взглядов, определяющих понимание явлений и процессов, объединенных фундаментальным замыслом, ведущей идеей. Концепция указывает способ построения системы средств обучения и воспитания на основе целостного понимания сущности этих процессов. В концепции особое внимание уделяется принципам как ориентирам для разработки стратегии педагогической деятельности. Концептуальные принципы определяют разработку соответствующих теорий [10, с.254].

Среди научных концепций в социально-культурной деятельности признанной и наиболее часто используемой в современных диссертационных исследованиях является научная концепция профессора А.Д. Жаркова «О ценностно-ориентированном, активно-деятельностном подходе к целостному технологическому процессу в учреждениях культуры и образования» [5, с.156].

Концепция профессора А.Д. Жаркова, включает следующие сущностные характеристики:

- иерархичность: потребности, цели, ценности всегда выстраиваются (могут быть выстроены) в определенную иерархию, имеют устойчивый (пусть в определенных временных границах) порядок предпочтений;

- последовательность; на смену удовлетворенной потребности или достигнутой цели приходит другая; более «высокие» потребности возникают на базе удовлетворения более «низких» и т.п.;

- дискретность: всегда можно объективно зафиксировать границы определенных этапов в процессе удовлетворения потребностей или достижения целей и ценностей;

- логичность: предыдущий этап удовлетворения или достижения не противоречат настоящему;

- сравнимость как сложнейший процесс потребностей (целей, мотивов, интересов, психологических установок и т.п.) [4, с. 24]. Положения концепции А.Д. Жаркова подтверждают синергетическую природу формирования творческой направленности личности.

Очень важным для нашего исследования является та часть концепции профессора А.Д. Жаркова, где он подробно рассматривает понятие социокультурной среды, как фактора формирования личностных качеств в условиях досуга. Культурно-досуговая среда притягивает большинство людей, ибо, будучи местом общения, досуга, рекреации, повышения уровня культуры, она несет в себе неуловимый дух времени. В происходящих в ней действиях, утверждает А.Д. Жарков, всегда присутствуют нетривиальные культурно-досуговые смыслы. В физическом смысле культурно-досуговая среда предстает как часть обширной среды жизни человека, обозначенной как домашняя среда, бытовая среда, производственная среда. Сосредоточивая в себе наиболее емкие объекты искусства, культуры, дизайна, культурно-досуговая среда репрезентирует культурную сущность бытия, утверждает профессор, как бы портретирует образ жизни ее уровень и качество [7, с.116]. Опираясь на концептуальные позиции А.Д. Жаркова, можно говорить о том, что

среда досуга представляет собой сложную иерархичную систему, что не противоречит нашей концепции о том, что именно синергетические принципы лежат в основе современного досуга.

Понятие «культурно-досуговая среда» иногда используется для обозначения элементов культуры в различных средовых образованиях: в производственной среде, бытовой среде, городской среде и т.д. Культурно-досуговая среда в этом случае становится сопутствующей какому-либо процессу, далеко не связанному с культуротворческой деятельностью.

Культурно-досуговая среда представляет собой не набор художественно-ценностных элементов, способствующих средообразованию и функционированию иных предметно-пространственных систем, а самостоятельную открытую, нелинейную культурно-досуговую систему, которая имеет свои: базу, цели, задачи и формы деятельности. Данное положение соответствует нашей концептуальной позиции и подтверждает верность нашего процесса моделирования творческой направленности личности в условиях досуга с позиции синергетического подхода.

Культурно-досуговая среда является пространственным оружием, вводящим личность в мир культурно-эстетических и художественных ценностей, которые обеспечивают и формируют культурные и образовательные условия развития человека [4, с.118].

Предметно - пространственная среда, по мнению Жаркова, характеризуется целостностью включенных в нее художественно-эстетических произведений, предметностью и пространственностью материальных аспектов культурно-досуговой среды. Все вышеперечисленное в своей совокупности являют собой характеристику важнейших специфических признаков предметно-пространственной среды.

Опираясь на концептуальные позиции своей научной парадигмы, профессор Жарков А.Д. делает следующие выводы относительно культурно-досуговой среды, которую мы рассматриваем в нашем исследовании как основную платформу формирования творческой направленности студенческой молодежи следующим образом:

«- культурно-досуговая среда как явление со своей внутренней структурой позволяет моделировать общественные процессы и тем самым утверждать собственный культурный статус;

- превращение культурно-досуговой среды учреждений культуры в самоценное явление культуры не ограничивается художественно-эстетическим предметным наполнением пространства, а достигается сознанием в нем ситуации деятельности;

- культурная среда по своей природе носит двойной характер: она осознается и как внешняя неопознанная противопоставленная внутреннему пространству собственного дома и как знакома, освоенная личностью домашняя среда» [7, с.125].

Также крайне важно в нашем исследовании рассмотреть позицию профессора А.Д. Жаркова в рамках его научной концепции, которая посвящена организационно-управленческим принципам в культурно – досуговой системе.

Управление в социально-культурной деятельности – это особый вид деятельности как процесс, как целенаправленное воздействие, как создание стимулирующих условий и др. Досуг, как одна из форм социально-культурной деятельности представляет своеобразный тип общественных связей, обусловленных действием объективных законов, в процессе реализации которых, считает профессор, согласовываются интересы и удовлетворяются потребности различных субъектов деятельности на основе их взаимодействия и саморегулирования в условиях рыночных отношений.) [5, с. 283-284].

Основные позиции, которые, по мнению Жаркова, являются основополагающими в управлении культурно-досуговой деятельностью являются:

«- наличие руководящей мысли для определения конечных целей;
- анализ окружающей среды и сбор количественный и качественных данных относительно различных факторов, которые оказывают или окажут существенное влияние;
- определение целей, которые необходимо достигнуть;
- выбор определенной структуры средств, направленных на достижение поставленных целей;
- действие средств, с целью получения результатов;
- открытие количественных и качественных отклонений и их использование для проверки и уточнения на различных уровнях» [4, с.285-286]. Данные утверждения профессора подтверждают нашу концепцию о верности синергетического подхода к процессу управленческой деятельности в досуге. Первостепенное значение в современных условиях приобретает, по мнению Жаркова, инновационная деятельность руководителя учреждения культурно-досугового типа, предполагающая целенаправленный поиск новшеств, постоянную на них нацеленность, подчеркивает Жарков, настойчивости в их внедрении, способность к эксперименту и риску. [4, с.287].

Итак, мы пришли к выводу, что научная концепция ведущего российского ученого, профессора А.Д. Жаркова «О ценностно ориентированном, активно-деятельностном подходе к целостному технологическому процессу в учреждениях культуры и образования» является одним из базовых в процессе реализации синергетического подхода к формированию творческой направленности личности в учреждениях досуга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалько В.П. Слагаемые педагогической технологии / В.П. Беспалько. – М.: Педагогика, 1989. – 192 с.
2. Библер В.С. Мышление и творчество. – М., 1975. - С. 160.
3. Жарков А.Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности / А. Д. Жарков. – М.: МГУКИ, 2007. – 480 с.
4. Жарков А.Д. Теоретико-методологические основы культурно-досуговой деятельности. Монография. – М., 2012. – 479 с.
5. Жарков А.Д. Теоретико-методологические основы социально-культурной деятельности. Монография. – М., 2013. – 453 с.
6. Жаркова А.А. Методические основы парадигмального подхода к развитию личности. Монография. – М., 2009. – 163 с.
7. Жарков А.Д., Чижиков В.М. Культурно-досуговая деятельность: уч.пос. / Жарков А.Д., Чижиков В.М. – М., 1998. – 340 с.
8. Левинсон А.А. Интенсивную технологию – клубу // Культурно-просветительная работа. 1986. № 2. – 29 с.
9. Леонтьев А.Н. Формирование личности / А. Н. Леонтьев // Психология личности в трудах отечественных психологов. – СПб: Питер, 2000. – С. 166-178.
10. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – Минск: Изд. В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
11. Печчеи А. Человеческие качества. – М., 1980. – С. 44-45.

REFERENCES

1. Bepal'ko V.P. Slagaemye pedagogicheskoi tekhnologii / V.P. Bepal'ko. – М.: Pedagogika, 1989. – 192 p.
2. Bibler V.S. Myshlenie i tvorchestvo. – М., 1975. - P. 160.
3. Zharkov A.D. Teoriya i tekhnologiya kul'turno-dosugovoi deyatel'nosti / A. D. Zharkov.

- М.: MGUKI, 2007. – 480 p.
4. Zharkov A.D. Teoretiko-metodologicheskie osnovy kul'turno–dosugovoi deyatel'nosti. Monografiya. – M., 2012. – 479 p.
 5. Zharkov A.D. Teoretiko-metodologicheskie osnovy sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti. Monografiya. – M., 2013. – 453 p.
 6. Zharkova A.A. Metodicheskie osnovy paradigmal'nogo podkhoda k razvitiyu lichnosti. Monografiya. – M., 2009. – 163 p.
 7. Zharkov A.D., Chizhikov V.M. Kul'turno-dosugovaya deyatel'nost': uch.pos. / Zharkov A.D., Chizhikov V.M. – M., 1998. – 340 p.
 8. Levinson A.A. Intensivnuyu tekhnologiyu – klubu // Kul'turno-prosvetitel'naya rabota. 1986. № 2. – 29 p.
 9. Leont'ev A.N. Formirovanie lichnosti / A. N. Leont'ev // Psikhologiya lichnosti v trudakh otechestvennykh psikhologov. – SPb: Piter, 2000. – Pp. 166-178.
 10. Noveishii filosofskii slovar' / sost. A. A. Gritsanov. – Minsk: Izd. V. M. Skakun, 1998. – 896 p.
 11. Pechchei A. Chelovecheskie kachestva. – M., 1980. – Pp. 44-45.

Ши Сюэци

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И.Герцена»

e-mail: 594502449@qq.com

Мозгот Валерий Георгиевич

доктор педагогических наук, профессор,

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»,

e-mail: artnauka2009@yandex.ru

Shi Xueqi

postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Mozgot Valery G.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАМКАХ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА САКСОФОНЕ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Аннотация. Данная статья рассматривает место саксофона в музыкальном искусстве на протяжении разных исторических эпох, что позволило представить сложность своеобразия данного музыкального феномена. Были рассмотрены возможности изучения теоретического материала при помощи информационно-коммуникационных технологий (например, электронные учебники, онлайн-платформы LearningApps и Kahoot!), а также представлены методы формирования и отработки практических навыков игры на саксофоне, направленные на повышение эффективности учебной деятельности за счет использования современных достижений в области педагогических технологий.

Сделаны выводы о том, что в рамках музыкальных занятий студенты принимают непосредственное участие в демонстрации и реализации содержания образовательного процесса с использованием различных цифровых средств. Именно различные онлайн-ресурсы поощряют обучающихся к развитию критического мышления, которое может быть применено в различных учебных и реальных жизненных ситуациях.

Ключевые слова: саксофон, музыкальная педагогика, электронные технологии, интерактивное обучение, музыкальное образование.

THE USE OF ELECTRONIC TECHNOLOGIES IN SAXOPHONE INSTRUCTION IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

Annotation. This article examines the place of the saxophone in the musical art throughout different historical eras, which allowed to present the complexity of the originality of this musical phenomenon. The possibilities of studying theoretical material with the help of information and communication technologies (for example, electronic textbooks, online platforms LearningApps and Kahoot!) were considered, and methods of forming and practicing

the practical skills of playing saxophone, which are aimed at increasing the effectiveness of educational activities by using modern advances in pedagogical technologies, were presented.

It was concluded that in these music classes students are directly involved in the demonstration and implementation of the content of the educational process using various digital tools. It is the various online resources that encourage students to continuous critical thinking that can be applied in various learning and real life situations.

Keywords: saxophone, music pedagogy, electronic technology, interactive learning, music education.

Развитие постмодернистского общества ознаменовано появлением информационно-коммуникационных технологий, без которых многие виды деятельности современного человека практически невыполнимы. То же самое касается и музыкальной образовательной практики. Применение учебных материалов и вспомогательных средств в сочетании с соответствующими дидактическими решениями дает множество преимуществ: распространение новых способов взаимодействия между студентами и преподавателями, возможность получения полного объема учебного материала в любом месте и в любое время, становление новых видов подачи учебного материала [6, с. 80].

В последние десятилетия развитию использования ИКТ в музыкальном образовании способствовали три основных фактора:

- 1) практические потребности в производстве музыки (нотная запись, звукозапись и воспроизведение);
- 2) определенные технические достижения в области аппаратного обеспечения (более быстрые, компактные и дешевые процессоры, технология лазерных дисков);
- 3) интернет как средство коммуникации в интернет-пространстве.

Соответственно, двигателем развития информационно-коммуникационных технологий является не только научно-технический прогресс, но и различные социальные события. Недавний пример тому - глобальная пандемия COVID-19, изменившая повседневную жизнь многих людей, ограничив их свободное передвижение в общественных местах и функционирование различных учреждений (в том числе образовательных)[3].

Появление инструмента саксофон для группы духовых стало знаковым событием, так как он представляет собой один из самых уникальных и универсальных духовых инструментов всех времен. Официальной датой его создания является 1842 год, когда бельгийский мастер Адольф Сакс представил широкой публике собственное изобретение, о чем было упомянуто в еженедельнике «Journal des Débats Politiques et Littéraires». Вскоре после успешной публикации статьи Гектора Берлиоза он смог организовать выступление в Парижской консерватории, на котором рассказал о своем новом музыкальном инструменте и продемонстрировал его знаменитым деятелям искусства того времени: Г. Доницетти, Г. Спонтини, Ф.А. Абенек и др. Данное мероприятие позволило заработать А. Саксу деньги, потраченные на основание собственной фабрики в доме № 10 по улице Сан-Жорж [1, с. 40]. Это привело к позитивным результатам «академизации» саксофона. Так, например, в 1847 году впервые был создан класс саксофона в одной из военно-музыкальных школ Парижа, а первыми преподавателями были кларнетисты.

К 1940 году уже написано около 150 сочинений для саксофона. Например, «Квартет для четырех саксофонов» был сочинен А.К. Глазуновым в 1932 году. Ряд оркестровых произведений и шедевров оперы, в которых звучит исполнение саксофона: «Гамлет», Амбруаз Тома, 1868 г.; «Арлезианка», Жорж Бизе, 1872 г.; «Иродиада», Жюль

Массне, 1881 г. и др. Сольные концерты для саксофона были написаны П. Жильсоном в 1902 г.; Ф. Шмиттом в 1918 г.; К. Дебюсси в 1904-1919 гг.

В то же время интересной композицией, сочетающей в себе звучание классического и джазового исполнительства, является концерт «Черное дерево» И.Ф. Стравинского. В 1945 году он посвятил ее кларнетисту и руководителю оркестра, Вуди Герману, который впервые исполнил на сцене со своим биг-бэндом в Нью-Йорке. Огромную роль в становлении саксофонного искусства этого периода сыграло также открытие консерваторий в разных уголках мира [5, с. 23].

В виду многообразия феномена саксофона в музыкальном искусстве теоретический материал может быть подан при помощи онлайн-платформы Kahoot!, которая предполагает использование любого устройства с доступом в Интернет: компьютера, мобильного телефона или планшета. Одновременно к обсуждению могут присоединиться до 50 студентов. Это происходит следующим образом.

В основу учебной деятельности кладется тема, связанная с историей развития саксофона или с определенным аспектом теории музыки, например, гаммы и тональности. Для проверки полученных знаний преподаватель запускает викторину, в рамках которой игроки выбирают правильный ответ среди нескольких вариантов, причем, чем раньше они сделают это, тем больше призовых очков заработают. В конце музыкального занятия показывается рейтинг с индивидуальными баллами обучающихся, большое внимание уделяется достижениям трех наиболее успешных учеников.

Российские вузы используют и веб-приложение Learning Apps, в рамках которого преподаватели могут создавать интерактивные и мультимедийные задания, например, кроссворды, головоломки. Упражнения являются мультимедийными, их наполнение составляет текст, изображения, видео и аудио материалы. Ответы предполагают перемещение объектов или введение текста. Такие возможности позволяют раскрыть учебное содержание в необходимом аспекте и на заданном уровне сложности (воспроизведение, поиск, классификация и др.) [2, с. 80].

Большая часть современных российских образовательных учреждений прибегают к использованию дистанционных технологий. Например, Google Classroom предлагает простой способ взаимодействия между преподавателем и студентами [4]. Зачастую используются такие онлайн-платформы, как Kahoot! (создание викторин и игр), Google Meets (осуществление видеозвонков и организация видеоконференций), Google Docs (обмен учебными материалами, которые позволяют редактировать и обеспечивают большой объем хранилища), Dropbox (простой обмен документами), OneDrive (общий доступ к файлам), Viber (совместное выполнение заданий), Skype (организация групповых звонков), Zoom (проведение видеоконференций), Classflow (возможность создавать собственные занятия, делиться онлайн-доской и т.д.). Меньше всего используются такие приложения, как Discord (организация онлайн-дискуссий и проведение голосования с помощью опросов), CollBoard (пользователи могут совместно использовать виртуальную доску). Соответственно, они используют различные аудио-, видеосредства, графические материалы, онлайн-ресурсы, графические материалы и др.

К аудиосредствам относятся радиопередачи, магнитофонные записи, грампластинки, кассеты, компакт-диски, записи музыкальных выступлений знаменитых исполнителей и т.д.

Музыкальные выступления знаменитых исполнителей являются хорошим инструментом обогащения учебного процесса. В рамках своей образовательной программы преподаватель может предложить послушать композиции, взятые из плейлиста «Sax4Love» на Яндекс музыке, или подкасты, посвященные анализу, как личностных качеств, так и музыкального языка знаменитых саксофонистов, что

значительно усиливает процесс понимания их творчества целевой аудиторией, для которой они были предназначены.

Ярким примером является подкаст «Нотивный подкаст. История музыки», на одном из которых присутствовал Артём Никоноров – лауреат международных конкурсов и амбассадор классического саксофона. Данная передача задумана по принципу мозаики: она развивается в качестве способа коммуникации диктора (автора передачи) и гостя, соединяя рассказанный материал в логическое целое, понятное слушателям, за ним следуют отчеты экспертов (музыковедов) в декларативной форме и музыкальные иллюстрации выбранного исторического периода. Например, данный подкаст информирует слушателей о моментах эпохи развития джаза и его общих характеристиках (поэзия, архитектура, искусство), а также затрагивает социальные нормы того времени, способы донесения музыки до аудитории, статус музыкантов в обществе того времени.

Такие программы помогают студентам получить более глубокие знания о музыке эпохи и характеристиках периода, в который жили музыканты того времени, а также поместить отдельных композиторов в их стилистический контекст и лучше понять музыкальные характеристики их творчества.

Аудиовизуальные средства массовой информации – кинопроекторы, видеомэгафоны и DVD-плееры – сочетают визуальный и аудиовизуальный контент. Являясь динамичными учебными материалами, они предоставляют множество возможностей для применения в обучении. Фрагменты документальных фильмов могут быть использованы при разработке учебного пособия. Они служат введением в обсуждаемую эпоху, объяснением определенных типов и жанров, характерных для эпохи, прояснением социального контекста того времени, а также для обсуждения отдельных композиторов и их творчества. Именно динамика фильма способствует усилению концентрации внимания учащихся к учебному материалу и оказывает положительное влияние на их интерес и мотивацию к игре на саксофоне.

Ярким примером является «Джазист» – полнометражный документальный фильм режиссёра Андрея Айрапетова, повествующий об истории становления русского саксофониста Алексея Козлова. В нем уделено большое внимание месту его рождения, городам, в которых он выступал и особенностям творческого становления музыканта. Благодаря визуальному представлению инструмента и эмоциональной составляющей внутреннего мира саксофониста данный фильм может оказать большое влияние на обогащение музыкального тезауруса студентов.

Мы можем сделать вывод, что аудиовизуальные материалы способствуют развитию умения критически анализировать конкретные музыкальные явления, развивают навыки распознавания и оценки музыкальных жанров, эпох и стилей. Наиболее положительным ресурсом в данном отношении являются видеоклипы с YouTube, популярного интернет-сервиса для обмена видеоконтентом, где пользователи загружают, просматривают, оценивают и скачивают видеоклипы.

Мультимедийные технологии включает в себя средства, объединяющие текст, изображение, звук, анимацию и видеозаписи, ранее воспроизведенные с использованием нескольких различных средств. Внимание получателей привлекается путем представления и получения информации способом, сочетающим текст, звук и изображение, по нескольким каналам связи. Их опыт углубляется, и им предлагается создавать свои собственные ассоциации, для получения новой информации и расширения своих ранее приобретенных знаний и опыта. Такие технологии обеспечивают более высокий уровень ясности учебного материала и позволяют студентам лучше запоминать содержание и расширять возможности применения полученных знаний.

Хорошим примером мультимедийного приложения является презентация PowerPoint, которая сочетает в себе текст, графику и видеоклипы. Например, она может быть посвящена творчеству Игоря Бутмана, знаменитого отечественного саксофониста. Помимо аудиозаписей, посвященных выступлениям данного исполнителя, такая презентация должна содержать выжимку из его краткой биографии и музыкальный анализ, относящийся к архитектонике произведений (арии, дуэты, речитативы, оркестровые интермеццо, хоровое пение). Презентации подобного формата позволяют развить навыки идентификации и анализа этого типа музыки и наблюдения за характеристиками композиции (мелодия, гармония, ритм, особенности композиционной техники).

Для отработки практических навыков могут быть использованы цифровые версии саксофона и мобильные приложения, которые занимаются отработкой определенных музыкальных композиций.

Электронные инструменты в руках компетентного педагога становятся очень важным элементом в установлении взаимосвязи между педагогом и студентами и побуждают их к более активному участию в процессе урока. Использование данных инструментов направлено не на то, чтобы отстранить студента от музыкального анализа и дать ему знания в облегченной форме, без его активности, а на то, чтобы стимулировать его воображение и умственную деятельность. Вышеперечисленные факторы также влияют на расширение и развитие как музыкальных способностей, так и музыкальной восприимчивости учеников. Ярким примером является Yamaha YDS-150, цифровой саксофон, позволяющий каждому испытать радость от игры любимых композиций в любое время и в любом месте.

Если говорить о мобильных приложениях, то их на рынке представлено большое количество. Например, «Тонестро», популярность последней заключается в простоте, выучивания игры на саксофоне благодаря различным обучающим модулям разной степени сложности. Его интерфейс интуитивно понятен и имеет несколько функций, таких как возможность выбирать партитуры самых популярных песен и собирать их в разделе избранного, а также просмотр лекций, записанных профессионалами в формате видео.

Другим примером является приложение «Идеальный слух», направленное на развитие теоретических знаний студента в области теории музыки, а также тренировку слуха и ритма. Приложение поддерживает как устройства Android, так и Ios, и состоит из тренировки аудирования (интервалы, гаммы, аккорды) и ритмических упражнений. Каждый обучающийся имеет возможность создания личного профиля для просмотра достижений и полученных оценок в отдельных разделах. Упражнения можно выполнять с помощью виртуальной клавиатуры, имитирующей пианино или гитару. Большинство упражнений не ограничены по времени, есть возможность повторного воспроизведения упражнений. Преимуществом является вспомогательная активная клавиатура или лады на гитаре во время любого упражнения. После нескольких упражнений следует экзамен, проверяющий знания и навыки, приобретенные студентом к настоящему времени.

Все технологические достижения в области цифровых технологий могут быть творчески использованы в музыкальном образовании при условии, что определенное образовательное учреждение располагает соответствующим оборудованием и что преподаватель имеет необходимые цифровые компетенции для такой работы.

К сожалению, многие педагоги сталкиваются с проблемой, как и в какой степени использовать музыкальное программное обеспечение и материалы из Интернета, смартфоны, iPad и другое технологическое оборудование. Часто они могут

проконсультироваться со студентами или даже пригласить их продемонстрировать возможности использования современных технологий.

Другой важной причиной является острая нехватка финансовых средств в рамках образовательной системы, из-за чего новые технологии приобретаются в небольших количествах и с задержкой. Помимо проблем, связанных с обеспечением вузов современным технологическим оборудованием, аппаратными средствами и программным обеспечением, следует отметить, что во многих странах также нет постоянной экспертной группы, специализирующейся на планировании и производстве учебных материалов и других учебных пособий для различных уровней общего музыкального образования.

Также существует проблема лингвистического характера – большинство учебных материалов, свободно доступных в Интернете, написаны на английском языке, а между двумя языками (русский и английский) существуют различия в использовании определенных музыкальных терминов, а также в развитии музыкальной терминологии.

Подведем итоги. С одной стороны, внедрение информационно-коммуникационных технологий радикально меняет структуру образовательного процесса: методы обучения и формы учебной деятельности становятся все более разнообразными, сами музыкальные занятия – более интересными, динамичными и живыми. При этом должны выполняться требования к структуре учебного процесса, основанные на важности сообщения предварительных знаний, непосредственном переживании действительности, целостности опыта студентов и наличия обратной связи в процессе обучения.

С другой стороны, их использование способствует активности и проявлению творческого мышления студентов. Соответственно, тщательно продуманное и последовательное включение информационно-коммуникационных технологий может и должно способствовать рационализации учебного процесса и повышению эффективности преподавания музыкальных дисциплин в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, Боцзянь. «Академизация» саксофона: генезис, основные вехи и актуальные тенденции / Боцзянь Ван // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2021. – №6. – С.39-50.
2. Дудко, В.В. Исследование вовлеченности студентов бакалавриата в обучение по курсу педагогики с использованием веб-приложения Learningapps / В.В. Дудко // *Компьютерные инструменты в образовании*. – 2022. – №2. – С. 76-96.
3. Мозгот, В.Г. Диалог «человек – музыка» в пространстве культуры в условиях цифровизации / В.Г. Мозгот // *Мир психологии*. 2021. № 1-2 (105). С. 60-67
4. Морева, А.Ю., Величко, А.И. Применение дистанционных технологий и их эффективность в процессе обучения / А.Ю. Морева, А.И. Величко // *Современные инновации*. – 2022. – №1. – С. 73-75.
5. Понькина, А. М. Феномен саксофона в музыкальном искусстве второй половины XIX века / А. М. Понькина // *Культурная жизнь Юга России*. – 2017. – №4. – С. 21-27.
6. Сойкина, Г.Н. Информационные технологии в музыкальной педагогике / Г.Н. Сойкина // *Гаудеамус*. – 2012. – Т.2. – №20. – С. 79-81.

REFERENCES

1. Van, Boczjan'. «Akademizacija» saksofona: genезis, osnovnye vehi i aktual'nye tendencii / Boczjan' Van // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2021. – №6. – Pp.39-50.

2. Dudko, V.V. Issledovanie вовlechenosti studentov bakalavriata v obuchenie po kursu pedagogiki s ispol'zovaniem veb-prilozhenija Learningapps / V.V. Dudko // Komp'juternye instrumenty v obrazovanii. – 2022. – №2. – Pp. 76-96.
3. Mozgot, V.G. Dialog «chelovek – muzyka» v prostranstve kul'tury v uslovijah cifrovizacii / V.G. Mozgot // Mir psihologii. 2021. № 1-2 (105). Pp. 60-67
4. Moreva, A.Ju., Velichko, A.I. Primenenie distancionnyh tehnologij i ih jeffektivnost' v processe obuchenija / A.Ju. Moreva, A.I. Velichko // Sovremennye innovacii. – 2022. – №1. – Pp. 73-75.
5. Pon'kina, A. M. Fenomen saksofona v muzykal'nom iskusstve vtoroj poloviny XIX veka / A. M. Pon'kina // Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii. – 2017. – №4. – Pp. 21-27.
6. Sojkina, G.N. Informacionnye tehnologii v muzykal'noj pedagogike / G.N. Sojkina // Gaudeamus. – 2012. – T.2. – №20. – Pp. 79-81.

Алиев Дилшод Сангинович

преподаватель АУ «Сургутский политехнический колледж»
e-mail: energetic-86@mail.ru

Фахрутдиннова Анастасия Викторовна

доктор педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой иностранных языков в сфере международных отношений
ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»
e-mail: avfach@mail.ru

Непрокина Ирина Васильевна

доктор педагогических наук, профессор кафедры «Педагогика и психология»,
ФГБОУ ВО «Тольяттинский государственный университет»
e-mail: ivneprokina@rambler.ru

Денисова Оксана Петровна

доктор педагогических наук, профессор кафедры «Педагогика и психология»
ФГБОУ ВО «Тольяттинский государственный университет»
e-mail: kseniya101@mail.ru

Aliyev Dilshod S.

Surgut Polytechnic College

Fakhrutdinnova Anastasia V.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Department of Foreign Languages in the Field of International Relations
Kazan (Volga Region) Federal University

Neprokina Irina V.

Professor of the Department of Pedagogy and Psychology, Doctor of Pedagogical Sciences
Togliatti State University

Denisova Oksana P.

Professor of the Department of Pedagogy and Psychology, Doctor of Pedagogical Sciences
Togliatti State University

АКТУАЛИЗАЦИЯ ЦИФРОВЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ В РАМКАХ НОВЫХ ФОРМ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В работе раскрывается значимость новых форм, организации учебного процесса в учреждениях СПО с использованием цифровых технологий (на примере колледжей технического профиля) и приводятся примеры внедрения в образовательный процесс учебного электронного сайта и кейсов по «Электротехнике и электронике». Целью исследования является поиск механизма актуализации цифровых компетенций обучающихся. Цель достигается за счет создания актуального интерактивного междисциплинарного пространства и как одного из его элементов информационно-тренировочного сайта, включающего кейс технологий по отдельным предметам, мобильные формы обучения и т.д. в учебном процессе, что способствует развитию творческого потенциала у обучающихся, самостоятельности при решении производственных задач. Применение смешанных форм организации учебного процесса способствует демократизации учебного процесса, формированию у обучающейся прогрессивного мышления, повышает мотивацию.

Ключевые слова: учебный электронный сайт, цифровая компетенция, обучающиеся, среднее профессиональное образование, учебная деятельность.

ACTUALIZATION OF DIGITAL COMPETENCIES OF STUDENTS AND NEW FORMS OF ORGANIZATION OF EDUCATIONAL ACTIVITIES

Abstract. The paper reveals the importance of new organizational forms of the educational process in vocational education institutions by using digital technologies (electro technical college experience). It provides examples of the introduction of an educational electronic institutional website and case on "Electrical Engineering and Electronics" into the educational process. The purpose of the study is to find a mechanism for updating students digital competencies. The goal is achieved by creating an up-to-date interactive interdisciplinary space and, as one of its elements, an informational- training site, including a case of technologies in subjects, mobile forms of learning, etc. Such educational process, contributes to the students' creative potential development, independence in solving production tasks. The use of mixed forms of organization of the educational process leads to the democratization of the educational process, the formation of progressive thinking in the student, increases motivation.

Keywords: educational electronic website, digital competence, students, secondary vocational education, educational activity.

Введение

Современный специалист должен уметь самостоятельно ставить и решать профессиональные задачи, связанные с информационным поиском, и использованием информационных ресурсов, информационных и коммуникативных технологий как для моделирования собственной образовательной, социальной, профессиональной траектории, что связано с перманентными нововведениями в профессиональной сфере. Именно к такой трансформации обязаны готовить выпускников педагоги, усиливая информационно-цифровую составляющую образовательного процесса, которая ведет к личностно-профессиональному саморазвития.

Говоря о значении формирования цифровой компетентности у обучающихся в организациях профессионального образования, М.А. Горюнова, М.Б. Лебедева и В.П. Топоровский подчеркивают значимость этого процесса для «подготовки к жизни в социальной и производственной сферах в условиях цифровых технологий и цифровой экономики» [16].

Так Н.М. Тимофеева считает, что для наиболее эффективного применения цифровых технологий и функциональных возможностей интернета каждый человек должен обладать цифровой грамотностью как набора соответствующих знаний и умений [15]. Как отмечают Фахрутдинова А.В. и Мухаметзянова Ф.Г. «Ключевыми характеристиками современной цифровой образовательной среды становятся плюралистичность и высокая технологичность» [17].

Проблема формирования цифровых компетенций у обучающихся в системе СПО тесно связана с важными научными и практическими задачами, с которыми сталкивается производство. В настоящее время, как отмечается многими исследователями (И.О. Ваганова [8], Т.А. Иваницева [9], Замятина, М.С., Рассказов, Ф.Д., Лоренц В.В. [10, 12, 13] и др.), для этого все актуальнее становится применение учебного электронного сайта в учебном процессе.

Для достижения соответствующего уровня возможно создание и внедрение в образовательный процесс актуального интерактивного междисциплинарного пространства – информационно-тренировочного сайта и организации виртуального научно-образовательного пространства колледжа, направленного на изучение дисциплин, связанных с направлением подготовки.

При подготовке специалистов среднего звена ряд существующих и применяемых долгое время форм, методов и технологий утрачивают свою былую эффективность. Необходим поиск, разработка и введение в актив образовательного учреждения современных форм, методов и технологий профессионального обучения. Их разработка и внедрение в учебный процесс должна способствовать повышению уровня сформированности современных, определяемых профессиональным стандартом профессионально-значимых компетенций обучающихся. К наиболее эффективным технологиям обучения в подготовке компетентного специалиста среднего звена, кроме использования в учебном процессе обозначенного нами ранее, актуального интерактивного междисциплинарного пространства - информационно-тренировочного сайта можно также отнести кейс технологии, мобильные формы обучения и т.д.

Цель статьи: актуализировать акцент на понятиях цифровая грамотность на уровне базового вовлечения населения в мировое информационно-цифровое пространство, и цифровая компетентность будущего специалиста и оценить влияние на уровень сформированности цифровых компетенций обучающихся новых форм организации учебной деятельности.

Материалы и методы. Исследование строится на методах теоретического анализа научных источников по теме исследования с опорой на положения компетентностного и технологического подходов при конструировании учебного процесса на основе упорядочения целей обучения.

Ведущими принципами построения актуального интерактивного междисциплинарного пространства являются принципы модульности, систематичности и последовательности, которые определили предположение об эффективности предложенных форм, методов и способов реализации при организации учебно-познавательной деятельности обучающихся (при опоре на исследования В.И. Байденко [1], Э.Ф. Зеера [4], И.А. Зимней [4], А.Р. Камалеевой, [6], В.В. Лоренц [10], А.М. Новикова [11], А.В.Фахрутдиновой[17], А.В. Хуторского [18] и др.); и при организации обучения, когда цели обучения достигаются через конкретные последовательные этапы (*принципы сочетания традиционных, информационных и цифровых форм, методов и средств обучения*)

Результаты исследования. Формированием цифровых компетенций у обучающихся в организациях профессионального образования занимаются В.П. Топоровский, М.А. Горюнова, М.Б. Лебедева, которые подчеркивают значимость этого процесса для «подготовки к жизни в социальной и производственной сферах в условиях цифровых технологий и цифровой экономики» [16].

Некоторые ученые полагают, что цифровая грамотность, как базовая грамотность населения состоит из ряда определенных видов грамотности. Так М.Б. Лебедева и авторы Исследовательского спецпроекта НАФИ «Цифровая грамотность для экономики будущего» выделяют в составе цифровой грамотности информационную, компьютерную, медиаграмотность, коммуникативную и технологическую грамотность. В.И. Токтарова и О.В. Ребко в состав компонентов также ввели медийную грамотность, информационную грамотность, коммуникативную грамотность, вычислительную грамотность, компьютерную грамотность.

В нашем случае цифровая компетенция обучающегося характеризует переход от цифровой грамотности к более высокому, продвинутому уровню владения цифровыми технологиями, а именно к развитию компетенций, которые позволят использовать преимущества цифровых технологий в процессе профессиональной подготовки в колледже и в дальнейшей профессиональной деятельности [17].

Особую роль при формировании цифровых компетенций обретают интерактивные формы передачи и контроля знания в обозначенном выше пространстве, в том числе использование информационно-тренировочных сайтов по различным дисциплинам или по блокам дисциплин (ИТС). Данная форма организации учебной деятельности позволяет формировать у обучающихся, не только конкретные профессиональные компетенции, но и комплекс общих компетенций, включая цифровые, необходимые современному специалисту среднего звена.

Актуальное интерактивное междисциплинарное пространство учебного заведения подразумевает наличие информационно-тренировочных электронных сайтов по блокам дисциплин включающий в себя электронный кейс по одной конкретной дисциплине. Как правило, в рамках одного блока он может подразделяться на тематические и конкретно дисциплинарные, содержит электронные виртуальные программы, актуальный информационный портал по общим тенденциям, нововведениям и разработкам в профессиональной сфере.

Особое внимание следует уделить описанию информационно-тренировочных электронных сайтов, которые состоят из следующих блоков: **информационный портал**: конспекты лекций, основные формулы и законы по электротехнике; основные термины и определения по электротехнике, виртуальные электронные программы, условно-графические обозначение элементов электрической цепи, модели решения определенных задач (основные формулы), видео-презентации учебного и сопутствующего материала, учебно-методические пособия, книги в электронном виде, рабочие программы; **практико-ориентированный тренировочный портал**: тестовые задания; перечень ситуационных задач; перечень экзаменационных вопросов; **опционально-практический портал**, включающий в себя лабораторные работы с соответствующими пояснениями, систему обратной связи с преподавателем, рефлексивные отзывы.

Ключевым достоинством такого учебного информационно-тренировочного электронного сайта является то, что у студентов всегда есть доступ ко всем конспектам лекций, новым и выполненным обучающимся практическим работам, лабораторным работам, тестовым заданиям, видео урокам, электронным книгам, которые загружены в информационно-образовательную среду со смартфонов, планшетов или с компьютеров

Уже на первом занятии обучающиеся получают подробную инструкцию по работе с учебным информационно-тренировочным электронным сайтом. В соответствии с необходимостью повышения эффективности смешанного обучения помимо материала, который обучающиеся проходят на занятиях, они обращаются к материалам электронного кейса по конкретной дисциплине для самостоятельного продолжения изучения курса и для углубления и закрепления полученных на актуальных занятиях знаний [11]. Электронный учебный кейс особенно удобно использовать для проведения дистанционных занятий, так как в учебном кейсе загружены все учебные материалы в соответствии с рабочей программой.

После изучения учебной дисциплины ОП, студенты могут проходить самостоятельно тестирование для проверки, полученной знаний на учебном электронном сайте.

Если у студентов возникают вопросы (например, по выполнению практических или лабораторных работ), они могут обратиться к преподавателю, нажав на кнопку - обратная связь с преподавателем.

Обсуждение. Учебный информационно-тренировочный электронный сайт является цифровой площадкой передачи четко подобранных новых знаний по дисциплинам, связанным с конкретным блоком (в нашем случае «Электротехника и электроника»), т.е.

студентам доступны все учебные материалы, которые необходимы для быстрого и качественного освоения учебной дисциплины.

Таким образом, дидактические возможности каждого учебного электронного кейса, как базового элемента учебного информационно-тренировочного электронного сайта при осуществлении профессиональной подготовки студентов среднего звена любой специальности технического профиля, проявляются в том, что:

– во-первых, предлагаемый кейс представляет собой современную интерактивную технологию обучения организации группового анализа возникающих проблемных профессионально-ориентированных учебных ситуаций с целью дальнейшего совместного их решения;

– во-вторых, в рамках смешанной технологии обучения, внедряемые в учебно-познавательный процесс колледжа учебные электронные кейсы направлены, как на приобретение студентами профессиональных знаний, умений и навыков на обобщенном уровне, так и на активное использование формируемых у них цифровых компетенций.

Одновременно, использование учебного электронного сайта по «Электротехнике и электронике» в учебном процессе, позволило констатировать значительное развитие творческого потенциала у обучающихся, стремление самостоятельно изучать дополнительные материалы, решать производственные задачи и действовать оптимально эффективно при решении производственных задач. Применение учебных электронных сайтов способствует демократизации учебного процесса, формированию у обучающейся прогрессивного, самостоятельного, творческого, поискового мышления, повышает мотивацию. При этом уровень сформированности профессиональных компетенций обучающейся, при обучении которых применялось использование актуального интерактивного междисциплинарного пространства – информационно-тренировочного сайта оказывается выше, по сравнению с теми обучающимися учебный процесс которых был построен лишь с применением традиционных технологий обучения. Также у обучающихся с использованием в учебном процессе новых форм, методов и технологий повышается уровень общей вовлеченности и учебной активности.

Эффективной формой формирования цифровых компетенций обучающихся колледжей является «мобильное обучение». В ГОСТ Р 52653–2006 «Термины в области электронного обучения» написано, что «мобильное обучение: обучение с помощью мобильных устройств, не ограниченное местоположением или изменением местоположения учащегося» [3].

Учебный электронный сайт позволяет развивать когнитивные, аналитические, исследовательские, коммуникативные способности, вырабатывает умение самостоятельности в процессе изучения учебного материала способствует развитию алгоритма решения поставленных задач.

Заключение. Проведя теоретический анализ научных источников по теме исследования и анализ результатов анкетирования, мы можем сделать вывод о том, что результатом научного исследования является технология, которая может служить основой совершенствования процесса формирования цифровых компетенций, обучающихся и представляет собой новую форму организации смешанного формата учебной деятельности.

В результате, можно констатировать, что разработанная цифровая образовательная среда колледжа технического профиля обеспечивает решение ряда задач:

– эффективное взаимодействие всех субъектов учебно-познавательного процесса и всех заинтересованных лиц;

- разработку и накопление оцифрованного образовательного контента по программам среднего профессионального образования с ориентацией на соответствующий Профессиональный стандарт;
- организацию удаленного доступа субъектам образовательного процесса к учебным, учебно-методическим, справочным и иным материалам;
- персонализацию и повышение качества учебно-познавательного и квазипрофессионального процессов в колледже;
- формированию и совершенствованию общих и профессиональных компетенций, а также цифровых навыков и компетенций у преподавателей и студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байденко В.И. Компетентный подход к проектированию государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования (методологические и методические вопросы): Методическое пособие / В.И. Байденко. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2005. – 114 с.
2. Ваганова, О.И. Метод кейсов в профессиональном обучении: учеб.-метод. пособие / Ваганова О.И. – Н. Новгород: ВГИПУ, 2011. – 215 с.
3. Горюнова, М.А. Цифровая грамотность и цифровая компетентность педагога в системе среднего профессионального образования / М.А. Горюнова, М.Б. Лебедева, В.П. Топоровский // Человек и образование. – 2019. -№ 4 (61). – С. 83–89.
4. ГОСТ Р 52653-2006 Информационно-коммуникационные технологии в образовании. Термины и определения. – М.: Стандартинформ, 2007. – 11 с.
5. Зимняя И. А., Компетентный подход. Каково его место в системе современных подходов к проблемам образования? (теоретико-методологический аспект) / И. А. Зимняя // Высшее образование сегодня. – 2006. – № 8. – С. 20–26.
6. Зеер Э. Ф. Модернизация профессионального образования: компетентный подход: учеб. пособие / Э.Ф. Зеер, А.М. Павлова, Э.Э. Сыманюк. - М.: Московский психолого-социальный институт, 2005. – 216 с.
7. Иванова Т.Н., Козлова А.Ю., Чекина Л.Ф., Ширококов С.Н. Социокультурные основания подготовки конкурентоспособных кадров // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2022. Т. 11. № 4(41). С. 41–43.
8. Ивановичева Т.А., Ю.С. Киселева, М.К. Костоломова, Теория и практика кейс-технологий для преподавателей общепрофессиональных дисциплин, Методические разработки. Тюмень, ТОГИРРО, 2016. – 47 с.
9. Камалеева А.Р., Научно-методическая система формирования основных естественнонаучных компетенций учащейся молодежи: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02 / Камалеева Алсу Рауфовна. – Москва, 2012. – 452 с.
10. Лоренц В.В., Психолого-педагогическое сопровождение профессионального становления студентов педагогического вуза / Вестник педагогических наук. 2022. №3. С. 51–54.
11. Новиков А.М., Образовательный проект (методология образовательной деятельности) / А.М. Новиков, Д.А. Новиков. – М.: Эгвес, 2004. – 120 с.
12. Рассказов Ф.Д., Замятина, М.С., Формирование проектной компетенции в педагогической практике [Текст] / М.С. Замятина, Ф.Д. Рассказов // Казанская наука. 2016. № 6. С. 73–75.
13. Рассказов В.Д., Алиев Д.С. Формирование информационной компетенции студентов энергетических специальностей политехнического колледжа –

- [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://studconf.com/conference/2-2020/pedagogy/sub-185/1269/> (дата обращения: 10.12.2020).
14. Руководящие принципы политики ЮНЕСКО в области мобильного обучения <https://iite.unesco.org/publications/3214738/> (дата обращения: 18.02.2023).
 15. Тимофеева, Н.М. Цифровая грамотность как компонент жизненных навыков / Н.М. Тимофеева // Психология, социология и педагогика. – 2015. – № 7(46). – С.26–27.
 16. Топоровский, В.П., Горюнова, М.А., Цифровая грамотность и цифровая компетентность педагога в системе среднего профессионального образования / М.А. Горюнова, М.Б. Лебедева, // Человек и образование. – 2019. – № 4 (61). – С. 83–89.
 17. Фахрутдинова, А. В., Мухаметзянова Ф. Г. Человек в цифровом информационном и образовательном пространстве: истоки и реалии// Материалы X Всероссийской научно-практической конференции Субъектно-ориентированный образовательный процесс: история, теория, инновационная практика. Педагогические чтения памяти И. Я. Лернера – Владимир: Изд-во: ВлГУ, 2021. – С.124–129.
 18. Хуторской А. В., Ключевые компетенции и образовательные стандарты [Электронный ресурс] / А.В. Хуторской // Интернет-журнал «Эйдос». – Режим доступа: <http://www.eidos.ru>

REFERENCES

1. Bidenko V.I. Competence-based approach to the design of state educational standards of higher professional education (methodological and methodological issues): Methodological manual / V.I. Bidenko. – М.: Research Center for Problems of Quality of Training of Specialists, 2005. – 114 p.
2. Vaganova, O.I. Case method in vocational training: educational method. allowance / Vaganova O.I. – N. Novgorod: VGIPU, 2011. – 215 p.
3. Goryunova, M.A. Digital literacy and digital competence of a teacher in the system of secondary vocational education / M.A. Goryunova, M.B. Lebedeva, V.P. Toporovsky // Man and education. – 2019. -No. 4 (61). – pp. 83–89.
4. GOST R 52653-2006 Information and communication technologies in education. Terms and Definitions. – М.: Standartinform, 2007. – 11 p.
5. Zimnyaya I.A., Competence-based approach. What is its place in the system of modern approaches to educational problems? (theoretical and methodological aspect) / I. A. Zimnyaya // Higher education today. – 2006. – No. 8. – P. 20–26.
6. Zeer E.F. Modernization of vocational education: a competency-based approach: textbook. allowance / E.F. Zeer, A.M. Pavlova, E.E. Symanyuk. М.: Moscow Psychological and Social Institute, 2005. – 216 p.
7. Ivanova T.N., Kozlova A.Yu., Chekina L.F., Shirobokov S.N. Sociocultural foundations for training competitive personnel // Azimuth of scientific research: pedagogy and psychology. 2022. T. 11. No. 4(41). pp. 41–43.
8. Ivanycheva T.A., Yu.S. Kiseleva, M.K. Kostolomova, Theory and practice of case technologies for teachers of general professional disciplines, Methodological developments. Tyumen, TOGIRRO, 2016. – 47 p.
9. Kamaleeva A.R., Scientific and methodological system for the formation of basic natural science competencies of students: dis. ... Dr. ped. Sciences: 13.00.02 / Kamaleeva Alsu Raufovna. – Moscow, 2012. – 452 p.

10. Lorenz V.V., Psychological and pedagogical support for the professional development of students at a pedagogical university / Bulletin of Pedagogical Sciences. 2022. No. 3. pp. 51–54.
11. Novikov A.M., Educational project (methodology of educational activities) / A.M. Novikov, D.A. Novikov. – M.: Egves, 2004. – 120 p.
12. Rasskazov F.D., Zamyatina, M.S., Formation of project competence in pedagogical practice [Text] / M.S. Zamyatina, F.D. Stories // Kazan Science. 2016. No. 6. pp. 73–75.
13. Rasskazov V.D., Aliev D.S. Formation of information competence of students of energy specialties of a polytechnic college – [Electronic resource] – Access mode. – URL: <https://studconf.com/conference/2-2020/pedagogy/sub-185/1269/> (access date: 12/10/2020).
14. UNESCO Policy Guidelines on Mobile Learning <https://iite.unesco.org/publications/3214738/> (accessed 18.02.2023).
15. Timofeeva, N.M. Digital literacy as a component of life skills / N.M. Timofeeva // Psychology, sociology and pedagogy. – 2015. – No. 7(46). – P.26–27.
16. Toporovsky, V.P., Goryunova, M.A., Digital literacy and digital competence of a teacher in the system of secondary vocational education / M.A. Goryunova, M.B. Lebedeva, // Man and education. – 2019. – No. 4 (61). – pp. 83–89.
17. Fakhrutdinova, A. V., Mukhametzyanova F. G. Man in the digital information and educational space: origins and realities // Materials of the X All-Russian scientific and practical conference Subject-oriented educational process: history, theory, innovative practice. Pedagogical readings in memory of I. Ya. Lerner - Vladimir: Publishing house: VIGU, 2021. - P.124–129.
18. Khutorskoy A.V., Key competencies and educational standards [Electronic resource] / A.V. Khutorskoy // Internet magazine “Eidos”. – Access mode: <http://www.eidos.ru>

Спиридонова Анастасия Александровна

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры дошкольного и начального общего образования
ФГБОУ ВО «Ульяновский государственный педагогический университет
им. И.Н. Ульянова»
e-mail: nasta-1690@mail.ru

Арябкина Ирина Валентиновна

доктор педагогических наук,
профессор кафедры дошкольного и начального общего образования
ФГБОУ ВО «Ульяновский государственный педагогический университет
им. И.Н. Ульянова»
e-mail: aryabkina68@mail.ru

Тимошина Ирина Назимовна

доктор педагогических наук, профессор, проректор по научной работе
ФГБОУ ВО «Ульяновский государственный педагогический университет
им. И.Н. Ульянова»
e-mail: tin443051@mail.ru

Spiridonova Anastasia A.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department
of Preschool and Primary General Education
Ulyanovsk State Pedagogical University

Aryabkina Irina V.

Doctor of Pedagogy, Associate Professor, Professor of the Department
of Preschool and Primary General Education
Ulyanovsk State Pedagogical University

Timoshina Irina N.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Research
Ulyanovsk State Pedagogical University

**ИНТЕЛЛЕКТ-КАРТА КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ
САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ
(на примере деятельности младших школьников
по изобразительному искусству)**

Аннотация. В статье предпринята попытка охарактеризовать специфику применения интеллект-карт в работе с обучающимися на примере самостоятельной деятельности младших школьников по изобразительному искусству. Авторами даны характеристики интеллект-карты как средства обучения, основанного на овладении учениками мнемотехникой; выделены такие помогающие организовать самостоятельную деятельность детей особенности интеллект-карт, как многоаспектность, многоплановость, ассоциативность, многоцветность, комбинация слов и изображений. Предложен пример интеллект-карты по изобразительному искусству для младших школьников.

Ключевые слова: интеллект-карта, самостоятельная работа, обучающиеся, младшие школьники.

INTELLIGENCE MAP AS A MEANS OF ORGANIZING STUDENTS' INDEPENDENT WORK

(on the example of the activities of younger students in the visual arts)

Abstract. The article attempts to characterize the specifics of the use of mind maps in working with students on the example of independent activity of junior schoolchildren in fine arts. The authors give the characteristics of the mind map as a learning tool based on the mastery of mnemonics by schoolchildren; such features of mind maps that help organize independent activities of children, such as multidimensionality, versatility, associativity, multicolor, a combination of words and images, are highlighted. An example of a mind map in fine arts for junior schoolchildren is proposed.

Keywords: mind map, independent work, students, junior schoolchildren.

В настоящее время обучение младших школьников не может быть сведено лишь к формированию у них исключительно фиксированной единицы знания. Напротив, приобретенное учеником на уроке знание непременно должно им интегрироваться в развернутую систему имеющихся знаний, став метапредметным и «закрепиться» как лично значимое. К тому же в ходе регулятивной деятельности, включающей рефлексивный анализ, осуществляемый учеником на уроках, объединенных какой-либо определенной темой, обучающийся из ситуации «успеха» (приобретенные знания помогают справиться с учебной задачей; знаний достаточно, решение происходит на основе выработанных ранее способов) постепенно оказывается в ситуации «разрыва» (имеющихся знаний недостаточно для решения учебной задачи; необходимо укрупнение имеющейся единицы знания, овладение новым способом решения и т.д.). Далее обучающийся «моделирует» новый способ выхода из сложившейся учебной ситуации на основе «открытия нового знания» и апробирует его в действии. Таким образом, выстраивается процесс развивающего обучения, целевой ориентир, которого направлен на выработку у школьников умения находить правильное решение специально смоделированной учителем проблемной ситуации, которое возможно на основе прочного предметного и метапредметного знания, общекультурной эрудиции и интеллектуальных способностей ученика.

Готовность школьника к разрешению Ситуации «недостаточности ОТКРЫТОГО знания» (т.е. готовность к расширению и углублению ОТКРЫТОГО ранее знания) может свидетельствовать об умении ученика уверенно и оправдано в той или иной учебной и/или жизненной ситуации применять ранее приобретенные знания независимо от типа отношений, сфер деятельности, разнообразия вариантов и форм передачи информации (текстовой, числовой, графической). Особого внимания в этом случае, на наш взгляд, заслуживает формирование у обучающихся способности к фиксации своих мыслей (в нашем случае знаний, полученных из разных источников) в форме определенного рода информационно-графических форм с целью прочного запоминания на основе систематизации, анализа, установления причинно-следственных связей, поиска возможных аналогов, моделирования. Активное использование школьником знаково-символических средств в значительной степени влияет на память (кратковременную и долговременную), «запускает» воображение как средство восприятия и фиксации вербально и письменно представленной текстовой информации, мотивируя к проявлению креативности как характеристике творчества.

Таким образом, становится очевидной необходимость обучения современных школьников приемам мнемотехники, благодаря которым процесс запоминания станет проще и интереснее. В основу мнемонического приема положены ассоциативные связи,

возникающие между подлежащими запоминанию фактами, событиями, т.е. блоками информации. Взаимосвязь запоминаемого материала имеет свою логику и позволяет работать «расширением», т.е. собственно укрупнением знаниевой единицы, что естественным образом способствует увеличению объема памяти ученика. Начинать этот процесс необходимо как можно раньше, уже в младшем школьном возрасте.

Одной из проблем в обучении младших школьников является преодоление негативного отношения к необходимости приобретения и освоения общекультурного знания, проявляющегося в избирательно-сортирующей позиции учеников и их родителей: *«математика мне нужна, чтобы суметь сосчитать сдачу в магазине – этот предмет я буду учить, т.к. в жизни это пригодится, а искусство / мировая художественная культура как учебный предмет мне не нужен, зачем мне знать, кто такой Н.П. Богданов-Бельский... и что такое «марина» – учить не буду, где мне может это пригодиться?»*.

Бесспорно, определенные знания не служат ученику как жизненно важные ежедневно, однако, это совсем не свидетельствует о том, что эти знания вовсе не нужны, напротив, они оказываются главными в формировании как функциональной грамотности ученика как универсальной способности, так и личностного становления ученика как Человека Культуры. Умение находить связи и понимать их на метапредметном уровне поможет ученику в значительной степени качественно изменить осуществляемую им самостоятельную работу (это и выполнение домашнего задания, и задания повышенной трудности) на личной рефлексивной ступени понимания – осознания – принятия. Таким образом, мы подходим к вопросу о том, какое средство может помочь ученику получить эту «автономию»?

Наглядные способы предъявления информации давно зарекомендовали себя как наиболее эффективные как с целью предъявления информации, так и с целью ее закрепления. Картинки, схемы, таблицы, составленные авторами учебно-методических пособий, в значительной степени помогают в этом учителям и родителям, но, что важно для нас, не в полной мере позволяют ученику увидеть связь, осознать и предвидеть ее усложнение. Современным аналогом визуально-графического средства представления материала выступает интеллект-карта, создание которой есть сложный процесс визуального моделирования как демонстрации усвоенного учеником знания, требующий: прочного системного знания, критического мышления, эстетического вкуса и дизайнерского чутья и др.

Британский психолог Тони Бьюзен предложил использовать «интеллект-карты» («карты ума», «карты мыслей») с целью расширения возможностей человека при запоминании и организации мышления. Понятие «интеллект-карта» имеет английский аналог-вариант – «mind map», слово «mind» с английского языка переводится как «разум, ум; память, воспоминание; мнение, мысль, взгляд; внимание; намерение» и др. [2, с.457], слово «map» - «карта (географическая или звездного неба)», «план» и др. [2, с. 443]. В своей книге «Интеллект-карты. Полное руководство по мощному инструменту мышления» Тони Бьюзен подчеркивает универсальное использование подобных карт, называя их «аналитическим инструментом». Психолог отмечает: «Благодаря ассоциативной логике интеллект-карта переходит сразу к сути вопроса. Она позволяет видеть масштабную картину. С одной стороны, она дает возможность сосредоточиться на деталях, а с другой – обеспечивает перспективу» [1]. На наш взгляд, кажутся убедительными и значимыми называемые Т. Бьюзеном особенности интеллект-карт по сравнению с классическим, чаще всего используемым традиционным конспектированием. Позволим себе дать некоторые комментарии выделенным психологом особенностям интеллект-карт [1]:

Многоаспектность. На наш взгляд, это самая важная характеристика, поскольку, задаваясь вопросами «Где еще может быть применено знание?», «Как оно может пригодиться в жизни?», мозг вынужден найти все возможные варианты (от нелепых и забавных до серьезных и значимых). Именно поиск ответа на данные вопросы заставляет «всмотреться» и «вдуматься» в изучаемое, т.е. взглянуть на него с разных сторон, т.е. допустить «гипотетическое предположение» (А что, если...?..). Таким образом, происходит в своем роде отрыв от единственной линейной плоскости, и начинается происходить модельная трансформация понятия, объединяющая в себе сразу несколько аспектов новых информационных пластов (в том числе изложенных когда-то линейно и вне всякой связи).

Многоплановость. Не менее важная характеристика, которая дополняет многоаспектность и, что очень значимо в процессе обучения, наталкивает человека на «выстраивание дальнейших прогнозов», на формулирование вопросов, ответом на которые, возможно, будут новые качества/характеристики изучаемого или смежная (родственная) тема. Осмелимся сделать вывод о том, что при составлении интеллект-карт нам удастся не прибегать исключительно к последовательности вида «новое понятие – его особенности (логический конец в изучении темы)», а видеть и фиксировать точки пересечения сразу нескольких последовательностей.

Перечисленные нами два аспекта свидетельствуют об осуществлении постоянного анализа, результатом которого, несомненно, выступает определенная система. Таким образом, интеллект-карта, по мнению Т. Бьюзена есть карта «аналитическая». Решая головоломку (а создание собственной интеллект-карты вполне может быть таковой), очень важно четко представлять и аргументировано доказать себе, почему так важно развить именно эту идею (связь). Так, человек вспоминает, подбирает, доказывает, отсеивает, и это может повторяться вновь и вновь.

Ассоциативность. Сами объекты наталкивают человека на ассоциации, возможные на основе сходства с ранее увиденным или услышанным. Метапредметность становится возможной именно на основе этого умения ученика соединить, объединить связью.

Следующие особенности, выделенные Тони Бьюзеном, в нашем понимании относятся больше к эстетическим и дизайнерским, и имеют не менее важное значение:

Многоцветность. Разные цвета, несомненно, влияют на мышление и память человека, способствуют интенсивности его концентрации на изучаемом, воздействуют на поведение. При этом нельзя исключать возможной ассоциативной связи с предметом изучения и цветом, чаще всего которым он бывает и т.д., что также оказывает в особой степени влияние на процесс запоминания.

Комбинация слов и изображений. Точное слово – ключ к формулированию фразы, изображение – графическая опора образа на основе понятия; образ, описанный словами, выражен картинкой.

Интеллект-карту, вне сомнения, можно назвать дающей волю воображению. Это несомненно так, поскольку, когда мозг натренирован, и у человека имеется некоторый опыт подобной интеллектуально-творческой работы, он уже не испытывает страх: напротив, он пробует свои силы в создании нового. Однако, в то же время эта характеристика позволяет сделать вывод о том, что никогда не оказывающийся в этой ситуации ранее человек оказывается растерянным и не знает, с чего начать.

Процесс создания интеллект-карт – это сложная интеллектуально-творческая работа.

Р.Г. Хусаинова предлагает следующий перечень вопросов, которые помогут выделить основные идеи интеллект-карты: «Какие знания я хотел бы приобрести?», «В чем состоят мои конкретные цели?», «Каковы семь важнейших категорий информации по

рассматриваемому вопросу?», «На какие основные вопросы необходимо ответить?», «К какой более обширной категории можно отнести те или иные категории по рассматриваемому вопросу?» [4, с.60-61]. Мы солидарны с автором и считаем, что «Вопросы типа «почему?», «что?», «где?», «кто?», «как?», «который?» и «когда?» могут помочь обучающемуся определить «главные ветви» своей будущей интеллект-карты.

Интеллект-карта всегда имеет центральный образ (главное изучаемое понятие), от которого отходят ветви-линии (4-7) – представители категорий, с позиций которых можно рассматривать данное понятие; при этом между категориями имеются связи. К основным рекомендациям по составлению интеллект-карты можно отнести: выделение главного (цветом, шрифтом, размером и т.д.); использование ассоциаций (наличие стрелок, символов / кодов); ясное выражение мысли; наличие собственного стиля; соблюдение иерархии при изложении мыслей; использование номерной последовательности при изложении мыслей и т.д. [4].

Педагогический словарь под редакцией В.И. Загвязинского, А.Ф. Закировой дает следующую справку: «Самостоятельная работа обучающихся – работа по заданиям педагога (или по заданиям, помещенным в учебных пособиях, обучающих программах) без непосредственного участия педагога (Б.П. Есипов). Характер заданий и уровень активности, требуемой для их исполнения, могут быть различными – от репродуктивных работ до творческих, от полусамостоятельных до полностью самостоятельных (П.И. Пидкасистый, Р.А. Низамов). В последнем случае под самостоятельной работой понимается целенаправленная, внутренне мотивированная, структурированная самим субъектом и регулируемая им по процессу и результатам деятельность (И.А. Зимняя)» [3, с. 72].

Опираясь на данные трактовки, нам бы хотелось привести примеры использования интеллект-карт в самостоятельной деятельности младших школьников по изобразительному искусству. Для этого считаем необходимым уточнить понятие «самостоятельная работа по изобразительному искусству». Рассматривая потенциальные возможности учебного предмета «Изобразительное искусство», уместным, на наш взгляд, будет намеренный выход за пределы исключительно творческой деятельности (выполнение учеником практической работы – рисунка и др.). Изобразительное искусство как учебная дисциплина развивает младшего школьника культурно-эстетически, формируя у него эстетическое сознание, эстетическое чувство, эстетический вкус и т.д. Знакомясь с произведениями искусства, ученик становится эмпатичнее и восприимчивее, у него начинает формироваться мировоззренческая картина мира через систему базовых ценностей. Однако отметим следующее, а именно роль учебной информации в этом процессе.

Исходя из потребности младших школьников – «открывать новое» – особую ценность представляет возможность поисковой деятельности, совместной работы с представителями музеев, архивов, общения с родителями и сверстниками. Таким образом, интеллект-карта может несколько видоизмениться и представлять собой:

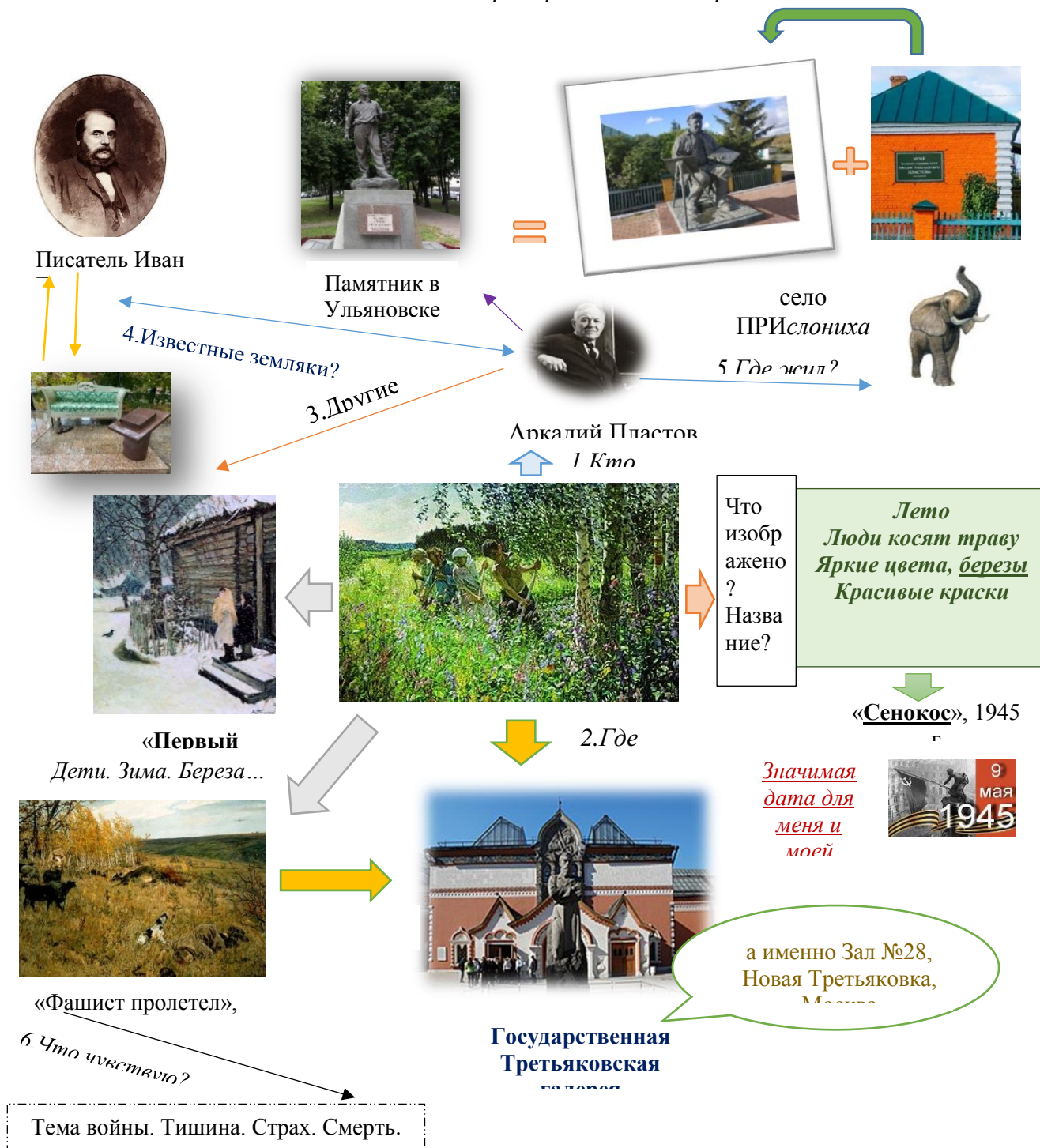
а) мнемоническое средство, помогающее запомнить материал (работа с печатными текстами учебника, словарей, справочников и т.д.), при этом она может быть составлена как самим учеником, так и учителем;

б) карту-маршрут (в этом случае возможны вариации в оформлении – указаны главное понятие, ветви-вопросы, окошки-пропуски для внесения ответов детьми (слово, число, картинка / фотография));

в) дидактическое задание для проведения контроля («посмотри на интеллект-карту и расскажи, какая информация в ней содержится» – ребенок может выполнять это задания без опорных вопросов или же с их помощью).

Предложенный нами вариант интеллект-карты не исчерпывает всех возможностей использования подобного средства в практике начального образования. Он может послужить примером включения регионального компонента в работу учителя на уроке по предмету «Изобразительное искусство» (тема «Творчество А.А. Пластова»). Карта может предъявляться фрагментарно ученикам и требовать от них доработки – возможно добавление новых ветвей: ветвь «чем еще славится родина А.А. Пластова (г. Ульяновск и Ульяновская область)?»; ветвь «какой музей хранит память об А. А. Платове и его потомках?» и т.д.

Пример интеллект-карты



В заключение необходимо отметить следующее: интеллект-карта – это универсальное средство, обладающее адаптивной способностью «подстраиваться» под ученика, помогая учителю реализовать индивидуально-дифференцированный подход и моделировать образовательный маршрут с учетом познавательных возможностей и интересов обучающихся и их родителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бьюзен Т. Интеллект-карты. Полное руководство по мощному инструменту мышления. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. 190 с.
2. Мюллер В.К. Новый англо-русский словарь / Издательство «Русский язык», В.К Мюллер, В.Л. Дашевская, В.А. Каплан и др. 7-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 2000. 800 с.
3. Педагогический словарь: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / [В. И. Загвязинский, А. Ф. Закирова, Т.А. Строкова и др.]; под ред. В.И. Загвязинского, А.Ф. Закировой. М.: Издательский центр «Академия», 2008. 352 с.
4. Хусаинова, Г. Р. Творческие игры для делового общения: учебное пособие: [16+] / Г. Р. Хусаинова; Министерство образования и науки России, Казанский национальный исследовательский технологический университет. Казань: Казанский национальный исследовательский технологический университет (КНИТУ), 2017. 80 с.: ил. Режим доступа: по подписке. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=500968> (дата обращения: 18.04.2023). Библиогр.: с. 78. – ISBN 978-5-7882-2083-3. Текст: электронный.

REFERENCES

1. B'juzen T. Intellect-karty. Polnoe rukovodstvo po moshhnomu instrumentu myshlenija. M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2019. 190 p.
2. Mjuller V.K. Novyj anglo-russkij slovar' / Izdatel'stvo «Russkij jazyk», V.K Mjuller, V.L. Dashevskaja, V.A. Kaplan i dr. 7-e izd., stereotip. M.: Rus. jaz., 2000. 800 p.
3. Pedagogicheskij slovar': ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij / [V. I. Zagvjazinskij, A. F. Zakirova, T.A. Stroкова i dr.]; pod red. V.I. Zagvjazinskogo, A.F. Zakirovoj. M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 2008. 352 p.
4. Husainova, G. R. Tvorcheskie igry dlja delovogo obshhenija: uchebnoe posobie: [16+] / G. R. Husainova; Ministerstvo obrazovanija i nauki Rossii, Kazanskij nacional'nyj issledovatel'skij tehnologicheskij universitet. Kazan': Kazanskij nacional'nyj issledovatel'skij tehnologicheskij universitet (KNITU), 2017. 80 p.: il. Rezhim dostupa: po podpiske. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=500968> (data obrashhenija: 18.04.2023). Bibliogr.: 78 p. – ISBN 978-5-7882-2083-3. Tekst: jelektronnyj.

Пивнева Светлана Валентиновна

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры информационных технологий,
искусственного интеллекта и общественно-социальных технологий
цифрового общества
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: tlt-swetlana@yandex.ru

Вольхин Сергей Николаевич

доктор педагогических наук,
профессор кафедры информационных технологий,
искусственного интеллекта и общественно-социальных технологий
цифрового общества
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: volhin_inupb@mail.ru

Хайруллина Эльмира Робертовна

доктор педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой сервисных технологий
ФГБОУ ВО «Казанский национальный исследовательский технический университет»
e-mail: elm.khair@list.ru

Володин Александр Анатольевич

доктор педагогических наук,
профессор кафедры общей психологии и педагогики
ОЧУ ВО «Московский университет им. А.С. Грибоедова»
e-mail: voalan@rambler.ru

Pivneva Svetlana V.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Information Technologies,
artificial intelligence and socio-social
digital society technologies
Russian State Social University

Volkhin Sergey N.

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Information Technologies,
artificial intelligence and socio-social
digital society technologies
Russian State Social University

Khairullina Elmira R.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Department of Service Technologies
Kazan National Research Technical University

Volodin Alexander A

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of General Psychology and Pedagogy
Moscow University named after A.S. Griboedova

**СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К УПРАВЛЕНИЮ
КАЧЕСТВОМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ
ПОМОГАЮЩИХ ПРОФЕССИЙ В СИСТЕМЕ «КОЛЛЕДЖ – ВУЗ – ДПО»**

Аннотация. Современные методологические подходы к управлению качеством непрерывной профессиональной подготовки специалистов помогающих профессий в системе «колледж – вуз – дополнительное профессиональное образование (ДПО)» играют важную роль в обеспечении высокого уровня профессиональной подготовленности и профессионально-личностного развития таких специалистов. В статье рассмотрены некоторые факторы, которые определяют в современных условиях объективную необходимость повышения качества профессиональной подготовленности специалистов помогающих профессий в системе их непрерывного профессионального образования; раскрыта сущность методологического подхода в педагогике профессионального образования; определено содержательное наполнение понятия «качество непрерывного профессионального образования специалистов социномического профиля». Авторы статьи констатируют, что применение современных методологических подходов (онтодидактического, ситуационного, компетентностного, синергетического, квалиметрического) к управлению качеством непрерывного профессионального образования специалистов помогающих профессий в системе «колледж – вуз – ДПО» способствует обеспечению высокого уровня профессиональной подготовленности выпускника, сформированности у него необходимых компетенций, практических навыков, профессионально-личностной готовности к успешной работе в социномической сфере, а также обеспечению соответствия уровня профессионализма молодого специалиста требованиям рынка труда, ожиданиям клиентов, актуальным потребностям общества и профессионального сообщества. Особое внимание в статье уделено характеристике реализации онтодидактического и ситуационного подходов в непрерывном профессиональном образовании специалистов социномического профиля.

Ключевые слова: непрерывная профессиональная подготовка, методологические подходы, управление качеством профессионального образования, специалисты помогающих профессий, дополнительное профессиональное образование.

MODERN METHODOLOGICAL APPROACHES TO MANAGING THE QUALITY OF PROFESSIONAL TRAINING OF SPECIALISTS IN HELPING PROFESSIONS IN THE “COLLEGE – UNIVERSITY – FURTHER EDUCATION” SYSTEM

Annotation. Modern methodological approaches to managing the quality of continuous professional training of specialists in helping professions in the “college – university – additional vocational education (CPE)” system play an important role in ensuring a high level of professional preparedness and professional and personal development of such specialists. The article discusses some factors that determine in modern conditions the objective need to improve the quality of professional preparedness of specialists in helping professions in the system of their continuous professional education; the essence of the methodological approach in the pedagogy of vocational education is revealed; the content of the concept “quality of continuous professional education of socionomic specialists” has been determined. The authors of the article state that the application of modern methodological approaches (ontodidactic, situational, competency-based, synergetic, qualimetric) to managing the quality of continuous professional education of specialists in helping professions in the “college-university-additional professional education” system helps ensure a high level of quality of the graduate’s professional preparedness and formation necessary competencies, practical skills, professional and personal readiness for successful work in the socionomic sphere, as well as ensuring that the level of professionalism of a young specialist meets the requirements of the labor market, client expectations, and the current needs of society and the professional community. Particular attention in the article is paid to the characteristics of the implementation of ontodidactic and situational approaches in the continuous professional education of socionomic specialists.

Keywords: continuous professional training, methodological approaches, quality management of vocational education, specialists in helping professions, additional vocational education.

Введение

Управление качеством непрерывной профессиональной подготовки специалистов помогающих профессий в системе «колледж – вуз – дополнительное профессиональное образование (ДПО)» играет ключевую роль в обеспечении высокого уровня профессиональной подготовленности кадров в социоэкономической сфере.

Специалисты социоэкономического профиля (например, социальные работники, психологи, педагоги, медицинские работники, реабилитологи и др.) выполняют важные функции по оказанию профессиональной помощи и специализированной поддержки людям, испытывающим трудности или проблемы со здоровьем, образованием, интеграцией в социум, и другими аспектами жизнедеятельности. В связи с этим, непрерывная профессиональная подготовка специалистов помогающих профессий должна отвечать высоким стандартам качества.

В современных условиях жизнедеятельности российского общества повышение качества профессиональной подготовки специалистов помогающих профессий в системе их непрерывного профессионального образования является объективной необходимостью. Это обусловлено рядом факторов, которые кратко охарактеризованы ниже.

В настоящее время происходит быстрое изменение социальной реальности: современное общество сталкивается с динамичными геополитическими, социальными, экономическими, технологическими, информационно-коммуникационными, социокультурными, общественно-политическими изменениями, влияющими на качество жизни граждан, обуславливающими вызовы, с которыми сталкиваются специалисты помогающих профессий. Для эффективной работы в такой динамичной среде специалисты социоэкономического профиля должны обладать актуальными знаниями, умениями и компетенциями, что требует непрерывного обучения и обновления профессиональных навыков.

В современном мире активно трансформируются (изменяются) ожидания общества в отношении профессиональной компетентности специалистов помогающих профессий. Сегодня от кадров социоэкономического профиля требуется больше гибкости, креативности, инновационности в решении разнообразных проблем клиентов, в оказании им различного рода помощи и поддержки. Специалисты социоэкономического профиля должны быть готовы к взаимодействию с разнообразными клиентами, уметь решать сложные этические дилеммы, поддерживать высокие профессиональные стандарты. Для этого необходимо в рамках непрерывного профессионального образования данных специалистов формировать глубокое понимание требований профессиональных кодексов, этических принципов социоэкономической работы.

Современные научные исследования в области обновления технологий профессиональной деятельности специалистов социоэкономического профиля приводят к созданию новых подходов, развитию новых методов и приемов трудовой деятельности. Специалисты должны быть ознакомлены с новыми разработками, уметь применять их в своей работе, чтобы достичь оптимальных результатов профессиональной деятельности.

Методологический подход в педагогике профессионального образования основывается на определенных базовых понятиях, дидактических принципах, позволяет совокупно рассматривать различные аспекты профессионального образования, такие как цели и задачи, контекст и среда, содержание и методы, организация и оценка процесса обучения. Методологический подход предполагает рассмотрение процесса

профессионального образования как сложной системы, которая включает разные составляющие и функциональные взаимосвязи между ними. В процессе профобразования все элементы взаимодействуют друг с другом и влияют на итоговый результат. Любой методологический подход стремится к достижению целостности профессионально-образовательного процесса. Это означает, что все элементы профобразования должны быть связаны друг с другом и сориентированы на достижение общих образовательных целей. Реализация любого методологического подхода в профессиональной педагогике включает системный анализ образовательного процесса в целом, что предполагает изучение его структуры, функций, динамики и взаимосвязей между различными компонентами профобразования. Любой методологический подход в педагогике профессионального образования базируется на гуманистических принципах, которые ставят человека обучающегося в центр образовательного процесса, акцентируют внимание на его личностном развитии и потребностях. Современные методологические подходы к непрерывной профессиональной подготовке кадров помогающих профессий обязательно учитывают вариативные контексты их трудовой деятельности и особенности профессионального функционала данных специалистов [4; 10].

Качество непрерывного профессионального образования кадров помогающего профиля в системе «колледж – вуз – ДПО» означает наличие у выпускников каждого уровня профессиональной подготовки определенных профессионально-личностных характеристик, которые гарантируют, что специалисты в данной области обладают необходимыми знаниями, навыками и компетенциями для оказания высококвалифицированной специализированной помощи и поддержки клиентам [2; 17].

Сущность понятия «качество профессионального образования специалистов помогающего профиля» заключается в обеспечении высокого уровня профессиональной подготовленности данных специалистов, которые занимаются помогающей деятельностью, такой как социальная работа, психология, медицина и другие. Качество непрерывного профессионального образования определяется не только реализуемыми программами (они должны основываться на последних научных исследованиях, отражать современные практические достижения в соответствующих областях, соответствовать требованиям рынка труда и потребностям клиентов), используемыми методами и технологиями обучения, но также компетентностью, профессионализмом преподавателей, учебно-методическими ресурсами, доступными студентам для получения профессионально-ориентированного практического опыта, развития необходимых навыков, компетенций [11; 12; 13]. Для обеспечения качества непрерывного профобразования необходимо проводить систематическую оценку знаний, умений, навыков обучающихся, а также предоставлять им обратную связь о их успехах, а также тех областях, которые требуют улучшения [8; 9].

Современные методологические подходы к управлению качеством непрерывной профессиональной подготовки специалистов помогающих профессий в системе «колледж – вуз – ДПО» включают в себя следующие аспекты:

1. Вовлечение заинтересованных сторон: важно создать механизмы взаимодействия и обратной связи с работодателями, высококвалифицированными практикующими специалистами, выпускниками и студентами, а также с представителями общественных организаций и профессионального сообщества. Это помогает обеспечить соответствие программ профессиональной подготовки требованиям рынка труда, а также учитывать актуальные потребности и ожидания самих студентов (будущих молодых специалистов).

2. Современные подходы к профессиональной подготовке основаны на развитии компетенций, которые необходимы для эффективной работы в профессии социномического профиля. Программы подготовки должны быть спроектированы таким

образом, чтобы обеспечить развитие соответствующих компетенций, включая теоретические знания, практические навыки и умения в сфере профессиональных отношений.

3. Интерактивное и практико-ориентированное (профессионально-прикладное) обучение: решение реальных задач профессиональной деятельности и кейсов, тренинги, интерактивные методы обучения и другие активные формы работы помогают студентам овладеть необходимыми навыками и применить их на практике [1; 15; 16].

Основная часть

Одним из основных подходов к управлению качеством непрерывной профессиональной подготовки специалистов помогающих профессий в системе «колледж – вуз – ДПО» является компетентностный подход. Этот подход предполагает, что специалист должен обладать не только теоретическими знаниями, но и практическими навыками, которые позволят ему успешно выполнять свою профессиональную деятельность. Компетентностный подход также учитывает потребности и ожидания работодателей и рынка труда, что делает выпускников колледжей, вуза по специальностям социоэкономического профиля более востребованными и конкурентоспособными [3].

Онтодидактический подход в непрерывном профессиональном образовании кадров социоэкономического профиля основан на интеграции онтологии и дидактики для эффективного, практико-ориентированного, профессионально-прикладного, целостного обучения будущих специалистов. Данный подход учитывает важность развития индивидуальности студента, его личностных и профессионально важных качеств, способностей, интересов. Онтодидактический подход основывается на предположении, что понимание мира, социальной действительности, реалий трудовой деятельности формируется через взаимодействие студента с окружающей средой, с профессиональной практикой. Поэтому при использовании онтодидактического подхода акцент делается на профессионально-личностном развитии студента через практическую деятельность, рефлексию, самостоятельную работу и индивидуальные исследования.

Ключевой особенностью онтодидактического подхода является активная роль самого студента в процессе обучения. Преподаватель выступает в качестве тьютора (сопровождающего, наставника), который организует и структурирует учебную (профессионально-образовательную) деятельность, создает условия для самостоятельного поиска знаний, их применения в практической деятельности. Важно, чтобы студент участвовал в планировании образовательного процесса, определял свои цели и осуществлял самооценку своих достижений. Онтодидактический подход также акцентирует внимание на формировании у студентов ключевых компетенций, необходимых для успешной профессиональной деятельности в социоэкономической сфере. Это включает развитие навыков системного профессионального мышления, аналитического и критического мышления, коммуникационных, творческих навыков, развитие профессиональной эмпатии, толерантности. При этом важно, чтобы обучение было организовано таким образом, чтобы студенты могли применять и развивать эти компетенции на практике, через решение реальных профессиональных проблем, а также через реализацию практико-ориентированных, профессионально-прикладных, социально-значимых проектов. Онтодидактический подход также подчеркивает значение межпредметной интеграции в процессе обучения. Специалисты социоэкономического профиля должны иметь не только глубокие знания в своей специализации, но и понимание связей с другими областями различных научных отраслей. Поэтому важно, чтобы учебные курсы были связаны между собой и интегрировали различные научные дисциплины, позволяя студентам видеть целостную картину мира и событий в социально-экономической, социокультурной, общественно-политической, психолого-педагогической

и других сферах [7]. В целом, онтодидактический подход в непрерывном профессиональном образовании кадров социономического профиля способствует комплексному формированию необходимых профессиональных компетенций, развитию личностного и профессионального потенциала молодого специалиста.

В рамках реализации онтодидактического подхода в системе непрерывного профессионального образования специалистов социономического профиля используются ниже следующие приемы.

А). Рефлексивное осмысление обучающимися профессионального опыта (студенты изучают свой первоначальный профессиональный опыт и особенности взаимодействия с клиентами через онтологическую призму. Они задаются вопросами о смысле своей профессиональной (или волонтерской) деятельности, исследуют свои ценностные (профессионально-личностные) установки, анализируют свои профессиональные цели).

Б). Формирование онтологического сознания (студенты в процессе выполнения специализированных заданий учатся видеть, понимать глубинные структурные динамики и функциональные взаимосвязи в профессиональной деятельности. Они учатся выявлять основные принципы, ценности и нормы, лежащие в основе социономической профессии, сознательно применять их в своей практической работе, трудовой деятельности).

В). Проектирование ситуаций рефлексии (студенты активно участвуют в рефлексивных практиках, которые способствуют развитию онтологической осознанности. Они анализируют свой профессиональный опыт, выявляют смысловые связи и выработанные модели поведения, а также исследуют свои убеждения и предположения).

Г). Использование онтологических инструментов и методов (студентам предоставляются инструменты и методы для обнаружения и исследования онтологических аспектов социономической профессии. Это может включать онтологическое моделирование, исследование жизненных историй клиентов, групповые дискуссии и другие инструменты, способствующие расширению онтологического сознания).

Д). Коллаборативное обучение (в рамках реализации онтодидактического подхода специалисты социономического профиля активно взаимодействуют друг с другом и с преподавателями, сотрудничая в учебных проектах, при обмене знаниями, опытом. Это стимулирует взаимное обучение и совместное исследование онтологических аспектов их профессии).

Онтодидактический подход в непрерывном профессиональном образовании специалистов социономического профиля способствует развитию их интеллектуального, эмоционально-волевого, рефлексивного, деонтологического, профессионального потенциалов. Он помогает обучающимся развить глубокое понимание своей профессиональной роли и проявлять онтологическую осознанность в своей работе с клиентами. Этот подход способствует развитию гибкости мышления, творческого подхода к решению проблем и высокой мотивации для постоянного профессионально-личностного совершенствования.

Ситуационный подход в непрерывном профессиональном образовании специалистов помогающего профиля предполагает анализ и применение знаний, умений, навыков в конкретных рабочих ситуациях, с которыми специалисты сталкиваются в своей профессиональной практике [14].

Ситуационный подход включает в себя три основных компонента:

1. Анализ реальных ситуаций трудовой практики: специалисты помогающих профессий нередко сталкиваются с разнообразными ситуациями, которые требуют анализа, понимания и принятия решений. В рамках ситуационного подхода делается

акцент на исследовательское (причинно-следственное) изучение ситуаций, разбор их основных аспектов и факторов, а также осознание возможных вариантов решения.

2. Развитие контекстуальных знаний и навыков: ситуационный подход направлен на развитие адекватного понимания и целесообразного применения знаний, навыков обучающихся в контексте проблематики конкретной ситуации. Это включает в себя изучение специфических профессиональных технологий, методик и подходов, а также развитие межличностных и коммуникативных навыков, необходимых для работы с клиентами.

3. Интеграция теории и практики: ситуационный подход активно поддерживает связь между теоретическими знаниями и их применением на практике. Специалисты помогающих профессий черпают знания из актуальных научных исследований, но важно, чтобы эти знания были применимы в реальных ситуациях взаимодействия с клиентами. Интеграция теоретического и практического материала позволяет обучающимся лучше понимать и оценивать конкретные ситуации профессиональной деятельности, а также принимать релевантные и обоснованные решения.

Основными принципами реализации ситуационного подхода в непрерывном профессиональном образовании специалистов помогающего профиля являются:

1. Контекстуальность: учебные программы и курсы разрабатываются с учетом реальных ситуаций и задач, с которыми специалисты могут столкнуться в своей работе. Участники обучения должны быть подготовлены к решению конкретных профессиональных проблем, применению специализированных навыков и принятию решений в рамках определенных трудовых контекстов.

2. Профессиональное самоопределение: специалисты помогающего профиля должны быть активными участниками своего профессионального развития и принимать участие в анализе реальных профессиональных ситуаций. Они должны определять свои сильные и слабые стороны, устанавливать профессиональные цели и разрабатывать планы для их достижения.

3. Коллективное обучение: ситуационный подход предполагает активное взаимодействие и коллективное обучение. Специалисты помогающего профиля могут обмениваться опытом, анализировать проблемы и разрабатывать решения совместно. Групповые обсуждения, кейс-стади, ролевые игры и другие методы могут применяться для развития коллективного профессионального мышления и навыков командной работы.

4. Проблемно-ориентированное обучение: ситуационный подход предполагает акцент на решении конкретных профессиональных проблем и задач. Обучение должно быть ориентировано на развитие практических навыков и применение их в реальной трудовой деятельности. Обучающиеся могут работать над реальными практико-ориентированными, профессионально-прикладными проектами, кейсами, совместно находя оптимальные решения.

В целом же, ситуационный подход в непрерывном профессиональном образовании специалистов помогающего профиля способствует развитию практических навыков и их применению в реальных рабочих ситуациях. Он способствует сосредоточению на конкретных проблемах и задачах трудовой деятельности, реалиях социэкономической практики, что помогает непосредственно применить полученные знания, умения в профессиональной деятельности и повысить эффективность работы специалистов помогающего профиля.

Синергетический подход в повышении качества непрерывного образования специалистов помогающего профиля основан на принципах и методологии синергетики, которая изучает сложные системы и их взаимодействие. В контексте образования,

синергетический подход учитывает взаимодействие различных компонентов образовательной среды и их воздействие на повышение качества образования [6].

Основные идеи и принципы синергетического подхода в повышении качества непрерывного образования специалистов помогающего профиля:

1. Взаимодействие и сотрудничество: синергетический подход подчеркивает значимость взаимодействия между различными участниками образовательного процесса, такими как студенты, преподаватели, специалисты-профессионалы баз практики, стажировки и работодатели. Сотрудничество позволяет объединить разные ресурсы и знания для достижения синергетического эффекта в профессиональном развитии специалистов.

2. Адаптивность и гибкость: синергетический подход способствует адаптации профессионально-образовательной системы к изменяющимся требованиям и вызовам реальной практики специалистов помогающего профиля. Гибкость позволяет образованию быстро реагировать на изменения социокультурной, нормативно-правовой, научно-исследовательской, профессионально-демографической и других ситуаций, интегрировать новые знания, технологии и методы в учебные программы.

3. Принцип автокомпетентности (развития самоорганизации и самоуправления): синергетический подход основывается на принципе развития у специалистов самостоятельности и самоорганизации (автокомпетентности). Специалисты должны развивать свою способность к самоанализу, самооценке и самоуправлению в процессе обучения, в сфере профессионального и личностного саморазвития.

4. Интеграция и системность: синергетический подход способствует интеграции различных аспектов профессионального образования (в частности, фундаментального, прикладного, воспитательного, развивающего и др.) и созданию системных связей между ними. Это позволяет студентам видеть целостную картину профессиональной деятельности и применять интердисциплинарные подходы в своей работе.

5. Открытость для новых идей, инновации и творчество: синергетический подход поощряет инновационные и творческие решения в образовательном процессе, включает использование новых технологий, методов и подходов, а также поощрение самостоятельного и креативного мышления. Синергетический подход способствует развитию творческого мышления и готовности к изменениям. Он стимулирует специалистов к поиску новых идей, методов и подходов для решения проблем в помогающей профессии, а также к применению инновационных методов и технологий.

6. Учет контекста: синергетический подход подразумевает учет особенностей и вариативного (многоаспектного, полифакторного) контекста работы специалистов помогающего профиля. Образовательные программы должны быть адаптированы к конкретным условиям и требованиям профессиональной деятельности данных специалистов, учитывая культурные, социальные, экономические, этические, конфессиональные и другие аспекты.

В целом же, синергетический подход в повышении качества непрерывного образования специалистов помогающего профиля позволяет объединить усилия различных участников образовательного процесса, создавая совместную динамическую профессионально-образовательную систему, которая обеспечивает более эффективное и качественное обучение, профессионально-личностное развитие специалистов.

Квалиметрический подход в повышении качества непрерывного образования специалистов помогающего профиля означает использование квалиметрических методов и инструментов для оценки и улучшения качества процессов обучения, профессионального воспитания, профессионально-личностного развития обучающихся и достижения образовательных целей. Данный подход предполагает проактивное и

системное рассмотрение качества профессионального образования, то есть качество рассматривается в связи с целями и задачами образования с учетом конкретного общественно-политического (историко-цивилизационного), социокультурного, профессионально-экономического и др. контекстов, а также в рамках широкой системы взаимосвязей и взаимодействий между различными компонентами профессионально-образовательного процесса [5].

Основными принципами реализации квалиметрического подхода являются.

1. Установление качественных конкретных профессиональных (и профессионально-образовательных) стандартов, которым должны соответствовать выпускники учреждения профессиональной подготовки, специалисты помогающего профиля.

2. Использование методов измерения, которые позволяют объективно оценивать качество реализации профессионально-образовательных программ, качество сформированности знаний, умений, навыков, компетенций специалистов.

3. Систематический мониторинг и оценка качества процессов обучения, профессионального воспитания, а также достижения образовательных целей. Это позволяет выявлять проблемные области и осуществлять коррекцию профессионально-образовательных программ, методик и технологий их реализации.

4. Обратная связь от участников процесса реализации профессионально-образовательной программы и непрерывное улучшение процесса обучения на основе обратной связи.

5. Учет в процессе оценки качества профессионального образования различных видов контекста и специфики профессиональной деятельности специалиста помогающего профиля.

Одним из основных трендов в современных подходах к управлению качеством профессиональной подготовки специалистов социально-экономического профиля является реализация индивидуального подхода, который предполагает психолого-педагогическое сопровождение индивидуального развития, профессионально-личностного саморазвития обучающегося. Это может быть достигнуто путем создания индивидуальных образовательных программ, адаптированных под потребности студентов, а также путем организации различных форм обучения, таких как мастер-классы, тренинги и семинары.

Специалисты помогающих профессий в процессе непрерывной профессиональной подготовки должны иметь возможность получать (нарабатывать) опыт взаимодействия с клиентами, решения практических задач в рамках функционала их трудовой деятельности. Поэтому важно, чтобы непрерывное обучение было организовано с учетом практических аспектов профессиональной деятельности, включало в свой состав различные виды практикумов, стажировки, учебную и производственную практику, разнообразные типы профессионально-ориентированной проектной деятельности.

Заключение

Повышение качества профессиональной подготовки специалистов помогающих профессий в системе их непрерывного профессионального образования способствует развитию их профессиональных навыков, улучшению качества оказываемых услуг и повышению уровня удовлетворенности клиентов. Это также создает условия для стабильного профессионального роста, карьерного развития и повышения социального признания специалистов помогающих профессий.

Современные методологические подходы к непрерывной профессиональной подготовке специалистов помогающих профессий обязательно учитывают различные контексты их трудовой деятельности, особенности профессионального функционала данных специалистов.

Качество непрерывного профессионального образования специалистов социономического профиля связано с достижением определенных целей и ожиданий, таких как подготовка компетентных и этически ответственных специалистов, способных эффективно работать с клиентами и решать их проблемы.

Онтодидактический подход в непрерывном профессиональном образовании специалистов социономического профиля предполагает интеграцию онтологических и дидактических аспектов в ходе реализации содержательно-методического базиса учебного процесса. Данный подход основан на предположении, что развитие профессиональных компетенций происходит через внутреннюю трансформацию познавательных структур и формирование онтологического сознания обучающихся.

Ситуационный подход в непрерывном профессиональном образовании специалистов помогающего профиля основан на осознании, что эффективное обучение происходит через анализ и решение реальных ситуаций, с которыми специалисты сталкиваются в своей профессиональной практике. Данный подход помогает развивать аналитическое мышление, способности к решению проблем, а также улучшает качество практической подготовки обучающихся.

Синергетический подход в повышении качества непрерывного образования специалистов помогающего профиля означает применение принципов синергии, взаимодействия и взаимодополняемости для достижения оптимальных результатов в образовательном процессе.

Квалиметрический подход в повышении качества непрерывного образования специалистов помогающего профиля способствует установлению качественных стандартов, оценке и улучшению процесса обучения и достижения образовательных целей на основе количественных методов измерения и систематической обратной связи. Он помогает обеспечить высокое качество образования и удовлетворение потребностей специалистов социономического профиля и их клиентов.

Современные методологические подходы к управлению качеством профессиональной подготовки специалистов помогающих профессий в системе «колледж – вуз – ДПО» направлены на создание устойчивой и эффективной системы непрерывного профессионального образования, которая удовлетворяет потребности и работодателей, и обучающихся, и профессионального социономического сообщества, и клиентов, а также способствует развитию профессиональных компетенций, профессиональной культуры и карьерному росту данных специалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аавиксоо Я. Обеспечение качества: неортодоксальный взгляд на проблему / Я. Аавиксоо // *Alma Mater* (Вестник высшей школы). – 2002. – № 6. – С.3-8.
2. Апакаев П. А., Мерлина Н. И., Матвеева О. А. Системно-функциональный анализ подходов к понятию «качество образования» // *Современные проблемы науки и образования*. 2012. – № 3. – URL: www.science-education.ru/103-6444 (дата обращения 13.09.2023).
3. Байденко В.И. Компетенции в профессиональном образовании (К освоению компетентностного подхода) // *Высшее образование в России*. – 2004. – № 11. – С. 5-13.
4. Вольхин С.Н., Васильева Т.В., Гребенникова В.М., Никитина Н.И., Пивнева С.В. и др. Совершенствование качества непрерывной профессиональной подготовки специалистов социономического профиля: коллективная монография. – М.: Изд-во «Перспектива», 2022. – 323 с.

5. Гребенникова В.М., Никитина Н.И., Комарова Е.В. К вопросу об оценке качества дополнительного профобразования специалистов социального профиля на основе квалиметрического подхода // *Фундаментальные исследования*. – 2014. – № 11-3. – С. 605-611.
6. Гордеева Д.С. Синергетический подход как общенаучная основа эколого-экономической подготовки будущих менеджеров // *Инновации в образовании*. – 2020. – № 2. – С. 24–31.
7. Дмитриев С. В., Загrevская А. И. Историко-психологический анализ онтодидактики как философской основы современного образования // *Вестник Томского государственного университета*. 2017. № 424. С. 179-186.
8. Лебедев О. Е. Управление качеством образования / О. Е. Лебедев. – СПб., 2004. – 136 с.
9. Мотова Г. Н. Экспертиза качества образования: европейский подход / Г. Н.Мотова, В. Г. Наводнов. – М.: Национальное аккредитационное агентство в сфере образования, 2008. – 100 с.
10. Никитина Н.И., Романова Е.Ю., Гребенникова В.М. Квалиметрия и эдукология непрерывной профессиональной подготовки специалистов "помогающих" профессий: полидисциплинарный подход // *Непрерывное образование: XXI век*. 2016. № 4 (16). С. 2-17.
11. Пивнева С. В. Интеллектуальный анализ больших данных в информационной системе управления вузом // *Информатизация образования и науки*. 2021. № 2 (50). С. 93-101.
12. Пивнева С. В., Вольхин С. Н., Гребенникова В. М. Управление качеством профессионального образования на основе стохастическое моделирования и интерпретации неопределенных данных // *Проблемы современного педагогического образования*. – 2022. – № 77-4. – С. 303-307.
13. Поташник М. М. Управление качеством образования / М. М. Поташник. – М.: Педагог. общество России, 2000. – 448 с.
14. Ходосова Е. В. Применение ситуационных подходов в образовании / Е. В. Ходосова // *Молодой ученый*. – 2020. – № 3 (293). – С. 376-377.
15. Frazer M. Assuring Quality in Higher Education: A Blueprint for Future. Higher Education Supplement Quality Debate Conference, 1993. – 43 p.
16. Harvey L. and Green D. Defining quality, Assessment and Evaluation in Higher Education, 1993. – Vol 18. – № 1. – Pp. 9-34.
17. Nikitina N. I., Romanova E. Yu., Komarova E. V., Tolstikova S. N., Grebennikova V. M. Qualimetric methods in the evaluation of the quality of professional training of specialists in social work // *Review of European Studies*. – 2015. – Т. 7. – № 3. – С. 66-79.

REFERENCES

1. Aaviksoo Ja. Obespechenie kachestva: neortodoksal'nyj vzgljad na problemu / Ja. Aaviksoo // *Alma Mater (Vestnik vysshej shkoly)*. – 2002. – № 6. – Pp.3-8.
2. Apakaev P. A., Merlina N. I., Matveeva O. A. Sistemno-funkcional'nyj analiz podhodov k ponjatiju «kachestvo obrazovanija» // *Sovremennye problemy nauki i obrazovanija*. 2012. – № 3. – URL: www.science-education.ru/103-6444 (data obrashhenija 13.09.2023).
3. Bajdenko V.I. Kompetencii v professional'nom obrazovanii (K osvoeniju kompetentnostnogo podhoda) // *Vysshee obrazovanie v Rossii*. – 2004. – № 11. – Pp. 5-13.

4. Vol'hin S.N., Vasil'eva T.V., Grebennikova V.M., Nikitina N.I., Pivneva S.V. i dr. Sovershenstvovanie kachestva nepreryvnoj professional'noj podgotovki specialistov socionomicheskogo profilja: kollektivnaja monografija. – M.: Izd-vo «Perspektiva», 2022. – 323 p.
5. Grebennikova V.M., Nikitina N.I., Komarova E.V. K voprosu ob ocenke kachestva dopolnitel'nogo profobrazovanija specialistov social'nogo profilja na osnove kvalimetriceskogo podhoda // Fundamental'nye issledovanija. – 2014. – № 11-3. – Pp. 605-611.
6. Gordeeva D.S. Sinergeticheskij podhod kak obshhenauchnaja osnova jekologo-jekonomicheskoy podgotovki budushhih menezherov // Innovacii v obrazovanii. – 2020. – № 2. – Pp. 24–31.
7. Dmitriev S. V., Zagrevskaja A. I. Istoriko-psihologicheskij analiz ontodidaktiki kak filosofskoj osnovy sovremennogo obrazovanija // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2017. № 424. Pp. 179-186.
8. Lebedev O. E. Upravlenie kachestvom obrazovanija / O. E. Lebedev. – SPb., 2004. – 136 p.
9. Motova G. N. Jekspertiza kachestva obrazovanija: evropejskij podhod / G. N. Motova, V. G. Navodnov. – M.: Nacional'noe akkreditacionnoe agentstvo v sfere obrazovanija, 2008. – 100 p.
10. Nikitina N.I., Romanova E. Ju., Grebennikova V.M. Kvalimetrija i jekologija nepreryvnoj professional'noj podgotovki specialistov "pomogajushhih" professij: polidisciplinarnyj podhod // Nepreryvnoe obrazovanie: XXI vek. 2016. № 4 (16). Pp. 2-17.
11. Pivneva S. V. Intellektual'nyj analiz bol'shih dannyh v informacionnoj sisteme upravlenija vuzom // Informatizacija obrazovanija i nauki. 2021. № 2 (50). Pp. 93-101.
12. Pivneva S. V., Vol'hin S. N., Grebennikova V. M. Upravlenie kachestvom professional'nogo obrazovanija na osnove stohasticheskoe modelirovanija i interpretacii neopredelennyh dannyh // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovanija. – 2022. – № 77-4. – Pp. 303-307.
13. Potashnik M. M. Upravlenie kachestvom obrazovanija / M. M. Potashnik. – M.: Pedagog. obshhestvo Rossii, 2000. – 448 p.
14. Hodosova E. V. Primenenie situacionnyh podhodov v obrazovanii / E. V. Hodosova // Molodoj uchenyj. – 2020. – № 3 (293). – Pp. 376-377.
15. Frazer M. Assuring Quality in Higher Education: A Blueprint for Future. Higher Education Supplement Quality Debate Conference, 1993. – 43 p.
16. Harvey L. and Green D. Defining quality, Assessment and Evaluation in Higher Education, 1993. – Vol 18. – № 1. – Pp. 9-34.
17. Nikitina N. I., Romanova E. Yu., Komarova E. V., Tolstikova S. N., Grebennikova V. M. Qualimetric methods in the evaluation of the quality of professional training of specialists in social work // Review of European Studies. – 2015. – T. 7. – № 3. – Pp. 66-79.

Чен Яо

аспирант, доцент

Чанчуньский университет науки и технологии

e-mail: 1342545214@qq.com

Chen Yao

Postgraduate, docent

Changchun University of Science and Technology

ТЕКУЩЕЕ СОСТОЯНИЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ МОНГОЛЬСКОЙ МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ ЧАОЭР

Аннотация. В статье рассматривается вопрос преемственности музыкального наследия монгольского народа. Сначала даётся общая характеристика понятия «нематериальное культурное наследие», а затем это понятие раскрывается на примере традиционного музыкального искусства монголов. Рассматриваются особенности монгольского народа, а также отличительные характеристики его музыкального культурного наследия. После этого, в рамках настоящей статьи анализируется искусство протяжной песни чаоэр как один из примеров музыкальных жанров монгольского народа, который отражает историю и культуру края, и который нуждается в защите, сохранении, развитии и передаче будущим поколениям. Рассматривается история и текущее состояние жанра. Приводится неполный перечень ВУЗов, где студенты обучаются чаоэр, а также театров, труппы которых дают соответствующие представления. Приводятся меры Китайского национального художественного фонда, направленные на развитие традиции чаоэр.

Ключевые слова: монгольская музыка, традиции, преемственность традиций, традиционная культура, Внутренняя Монголия, песни чаоэр, культурное развитие, нематериальное наследие, культурное наследие, национальное достояние.

CURRENT STATE OF CONTINUITY OF TRADITIONAL MONGOLIAN MUSIC

Abstract. The article deals with the issue of continuity of the musical heritage of the Mongolian people. First, a general description of the concept of "intangible cultural heritage" is given, and then this concept is revealed on the example of the traditional musical art of the Mongols. The features of the Mongolian people, as well as the distinctive characteristics of their musical cultural heritage are considered. After that, within the framework of this article, the art of the lingering song Chaoer is analyzed as one of the examples of the musical genres of the Mongolian people, which reflects the history and culture of the region, and which needs to be protected, preserved, developed, and passed on to future generations. The history and current state of the genre is considered. An incomplete list of universities where students study Chaoer, as well as theaters, the troupes of which give the corresponding performances, is given. The measures of the Chinese National Art Fund aimed at the development of the Chaoer tradition are given.

Keywords: Mongolian music, traditions, continuity of traditions, traditional culture, Inner Mongolia, Chaoer songs, cultural development, intangible heritage, cultural heritage, national treasure.

Актуальность исследования заключается в том, что в наши дни существует проблема сохранения традиционного наследия различных народов. Это связано со сложностями фиксации наследия, с падением интереса к традиционной культуре своих предков у представителей молодого поколения, а также с целым рядом других причин. Монгольский

народ веками вёл традиционный образ жизни кочевников и скотоводов, однако, в последние несколько веков ситуация стремительно меняется и трансформируется под натиском времени. Современная эпоха принесла монгольскому народу смартфоны и Интернет, позволила молодым монголам и монголкам получать высшее образование и делать карьеру в любой области, путешествовать по миру и общаться с людьми из других стран. Однако, она также привела к тому, что многие традиционные виды искусства монгольского народа оказались утерянными или же пока существуют, но входят в группу риска.

Монголы представляют собой группу родственных народов, которые говорят на монгольских языках и связаны друг с другом общей многовековой историей, культурой, традициями и обычаями. В настоящее время насчитывается около 10 млн человек, которые относят себя к монголам. Из них 3 миллиона проживает в Монголии, а 4 миллиона – в Китае. Остальные монголы живут по всему миру. К примеру, крупные монгольские диаспоры проживают на территории России, Южной Кореи, Японии, США, Чехии и некоторых других стран.

Целью работы является анализ ситуации, которая сложилась в области преемственности монгольской музыкальной традиции в наши дни.

Для реализации цели важным считаю выполнение таких задач, как:

1. Общая характеристика понятия «нематериальное культурное наследие»;
2. Разбор отличительных особенностей музыкальной традиции монгольского народа;
3. Рассмотрение текущего состояния преемственности монгольской традиционной музыкальной культуры;
4. Анализ сущности музыкальной традиции чаоэр и особенностей её передачи будущим поколениям ради сохранения.

Нематериальное культурное наследие представляет собой обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Данная концепция была предложена в 1990-х годах в качестве аналога Списку Всемирного наследия, уделяющему основное внимание материальной культуре.

Нематериальное культурное наследие может включать в себя, в том числе, музыкальные традиции. В качестве примеров можно привести молдавскую и румынскую героическую песню дойна, игру на фюаре – традиционной словацкой пастушьей трубе, узбекскую и таджикскую музыкальную культуру шашмаком и так далее. Кроме того, к этому же списку относятся целый ряд традиционных жанров монгольской музыки. Эти жанры представлены в таблице 1.

Таблица 1. Традиционные жанры монгольской музыки, которые относятся к нематериальному культурному наследию [7, с. 230]

| <i>Название музыкального жанра</i> | <i>Описание музыкального жанра</i> | <i>Ареал распространённости музыкального жанра</i> |
|------------------------------------|--|---|
| Моринхуре | Моринхуре – монгольский традиционный смычковый музыкальный инструмент. Точное происхождение неизвестно. Используется не только в развлекательных, но и в практических целях – звуки моринхуре помогают верблюдам, которые отвергли новорождённого верблюжонка, | Монголия, Российская Федерация, Китайская Народная Республика |

| | принять его назад. | |
|-------------------------|---|---|
| Протяжная песня | Длинные песнопения эпического, духовного и любовного содержания. Существует версия, что монгольский народ создал протяжные песни, чтобы передать бескрайность монгольской степи, однако, точного доказательства или же опровержения этому в наличии не имеется. | Монголия, Китайская Народная Республика |
| Флейта цуур | Традиционная монгольская флейта, звуки которой имитируют звуки природы, такие как гудение ветра, крики животных и так далее. Исполнитель при игре должен использовать зубы, губы и язык. | Монголия, Китайская Народная Республика |
| Хоомей (горловое пение) | Певческое искусство, суть которого заключается в том, что исполнителем извлекается не одна, а две или три ноты в одно и то же время. Это создаёт эффект многоголосого исполнения, даже если на самом деле вокалист всего один. | Монголия, Российская Федерация, Китайская Народная Республика |

Материалы таблицы 1 позволяют увидеть большое разнообразие монгольской музыки, которая относится к нематериальному культурному наследию. Также, можно понять, что все перечисленные музыкальные жанры широко распространены в Монголии и КНР, а некоторые – в РФ. Это не исключает наличия иных географических ареалов распространения этих жанров, однако, в других местах они создаются и исполняются в меньшей степени.

Нематериальное культурное наследие – это великое творение народа на протяжении тысячелетий. Современный мир стремительно развивается, вследствие чего, многие традиции размываются и трансформируются, а некоторые – оказываются утраченными. В настоящее время многие традиционные виды искусства оказались навсегда потерянными для потомков в связи с тем, что умер или отошёл от дел последний носитель искусства, у которого либо не было учеников, либо они не захотели продолжать традицию по различным причинам. Даже если впоследствии заняться восстановлением традиции, результат всё равно будет, с большой долей вероятности, отличаться от того, который был изначально. Это означает, что необходимо прилагать усилия по сохранению и дальнейшему развитию всех тех традиций, которые относятся к нематериальному культурному наследию одного народа, группы народов или же всего человечества.

Во времена династии Юань (1271 – 1368) монгольская музыка широко исполнялась как в Монголии, так и в Китае, причём не только в традиционных регионах проживания монгольского народа, но и на остальной территории страны. Однако, в наши дни ситуация изменилась. Среди молодёжи преобладает интерес к популярной музыке, часть из которой представляет собой зарубежные композиции, тогда как другая часть – песни, созданные монгольскими и китайскими исполнителями в западном стиле, возможно (но не обязательно) с отдельными элементами традиционной культуры. Часто традиционная музыка ассоциируется с феодальным прошлым или же с более ранними эпохами, то есть, с теми временами, когда она была создана. Однако, необходимо уметь отличать те традиции, которые устарели и которые необходимо оставить в прошлом (к примеру, традиции, связанные с гендерными и классовыми предрассудками) от тех, которые необходимо совершенствовать и передавать будущим поколениям [10, с. 152].

Ещё одной причиной трудностей преемственности традиционной монгольской музыки является сложность с записью, и, следовательно, с распространением традиционного песенного наследия. Некоторые из старых народных песен записаны, но многие из них до

сих пор передаются в семьях из поколения в поколение. На протяжении веков духовное богатство людей передавалось по наследству и распространялось таким образом. Останется песня в веках или нет, зависит от множества факторов – будут ли у носителя нематериальной культуры дети, будет ли он петь им песни, захотят ли они их слушать, запомнят ли, передадут ли последующим поколениям и так далее.

Не следует полагаться на то, что такая значительная зависимость от человеческого фактора не приведёт к утрате части музыкальных произведений и даже целых музыкальных жанров. Необходима организация централизованного сбора, записи и публикации произведений нематериального культурного наследия монгольского народа. За последние несколько десятилетий места традиционного обитания монгольского народа посетило множество делегаций, большинство из них исследовали географию, геологию, архитектуру, историю и так далее. Многие из них также собирали традиционный фольклор монгольского народа, включая монгольские песни, а затем издавали песенные сборники с нотными записями, что способствовало распространению музыкального наследия среди широкой аудитории [6, с. 123].

Ранее это были, преимущественно, люди со стороны, однако, сейчас многие молодые люди и девушки, выросшие в среде монгольских кочевников, занимаются сбором и распространением культурного наследия собственных предков, не желая, чтобы традиция прерывалась. Они не только записывают ноты и тексты песен, но также создают музыкальные коллективы для выступлений на площадках различных масштабов, проводят занятия по музыке и вокалу для детей и подростков и так далее [2, с. 29].

Далее в статье будет разобрана более подробно протяжная песня (чаоэр), которая представляет собой один из ведущих жанров монгольской традиционной музыкальной культуры. Будет проанализирован сам жанр, его история, современное состояние и передача последующим поколениям.

Чаоэр представляет собой смычковый музыкальный инструмент, популярный среди представителей монгольского народа, а также голосовое исполнение протяжных песен чаоэр с музыкальным сопровождением на этом инструменте. Во время игры на чаоэр необходимо натягивать смычок с использованием правой руки, а также, одновременно с этим, нажимать на струны большим, указательным и безымянным пальцами левой руки. Под чаоэр не поют, но говорят нараспев, декламируя, часто сочиняя вокальную композицию на ходу. Тем не менее, многие исполнители чаоэр декламируют готовые стихотворные или прозаические произведения, большинство из которых относятся к традиционному монгольскому фольклору [3, с. 41].

Первые письменные упоминания об инструменте чаоэр относятся приблизительно к XIII – XIV веку. Не исключается, что чаоэр существовал и ранее, однако, никаких прямых доказательств или опровержений этой гипотезы на настоящий момент не имеется. Мелодии, которые исполняются с использованием чаоэр, носят лирический характер; они просты и искренни. В прежние времена по монгольским деревням ходили сказители, которые исполняли героические эпосы под аккомпанимент чаоэр. В настоящее время эта традиция практикуется гораздо реже, однако, некоторые становятся такими сказителями и в наши дни ради сохранения традиционного наследия монгольского народа, ведь во многих деревнях традиция чаоэр уже исчезла, поэтому её необходимо возродить [1, с. 53].

В 1930-х и 1940-х годах некоторые музыканты, музыковеды, этнографы и фольклористы КНР начали собирать фольклорные произведения в деревнях и стойбищах кочевников во Внутренней Монголии. По итогам этих исследований выпускались книги с текстами песен и нотными записями, защищались научные работы. Кроме этого, было также создано несколько фольклорных музыкальных коллективов, которые выступали на

крупнейших сценах КНР, по радио и по телевидению. Позднее подобная работа по сбору и сохранению культурного наследия монгольского народа также начала проводиться в Монголии и в СССР [4, с. 50].

В 1979 году в Хух-Хото было открыто Училище изящных искусств автономного района Внутренняя Монголия. С первых дней его функционирования там проводятся занятия, посвящённые исполнению протяжных песен Чаоэр. В 2006 году в Педагогическом университете Внутренней Монголии была открыта первая магистерская программа игры на чаоэр. В дальнейшем количество таких программ продолжало неуклонно увеличиваться. Кроме того, чаоэр также преподаётся во многих начальных и средних школах Внутренней Монголии, провинции Сычуань, Синьцзян-Уйгурском автономном районе и так далее. В некоторых школах изучение чаоэр является обязательной дисциплиной, а в других – факультативной дисциплиной по выбору обучающегося. Также, дети, подростки и взрослые имеют возможность изучать чаоэр в системе дополнительного образования автономного района Внутренняя Монголия и некоторых других регионов Китайской Народной Республики [4, с. 51].

С момента создания Китайского национального художественного фонда в 2013 году появились новые возможности для обучения чаоэр. Китайский национальный художественный фонд активно занимается поддержкой нематериального наследия малочисленных национальностей Китая. В качестве одного из важных направлений деятельности фонда выступает награждение музыкально одарённых выпускников школ из монгольских стойбищ, которые не способны оплачивать своё обучение самостоятельно, стипендиями с полным покрытием по программам бакалавриата и / или магистратуры.

В настоящее время музыкальное искусство игры на чаоэр преподаётся в целом ряде китайских консерваторий и ВУЗов, к примеру, в Сианьской консерватории (город Сиань, провинция Шэньси), Национальном музыкальном университете Внутренней Монголии (город Тунляо, автономный район Внутренняя Монголия), Педагогическом университете Внутренней Монголии (город Хух-Хото, автономный район Внутренняя Монголия), Сычуаньской консерватории (город Чэнду, провинция Сычуань) и других ВУЗах. В дальнейшем многие выпускники этих ВУЗов станут музыкантами и / или музыкальными педагогами, поэтому получают возможность передавать традицию чаоэр будущим поколениям музыкальных слушателей и обучающихся [8, с. 174].

Помимо образования, важно также исполнение протяжных песен Чаоэр для широкой публики. Протяжные композиции чаоэр исполняются на центральном телевидении Китайской Народной Республики, на региональных и кабельных телевизионных каналах, на ведущих концертных площадках страны. Кроме этого, большое количество композиций чаоэр представлено в репертуаре Большого театра Внутренней Монголии, Национального художественного театра Внутренней Монголии и других. Труппы этих театров гастролируют как в Китае, так и по всему миру, что способствует стремительному распространению традиции Чаоэр среди большого количества людей, которые не относятся к монгольскому народу, но интересуются монгольской культурой и искусством [5, с. 63].

Монгольское музыкальное наследие представляет собой связующее звено между прошлым монгольского народа и его современностью. Благодаря изучению монгольской традиционной музыки можно узнать больше об истории народа, о его культуре, о том, как жили, о чём думали и что чувствовали предки современных монголов. Если позволить традиционной музыке потеряться в анналах истории, то часть монгольской культуры, часть национальной идентичности народа также окажется потерянной навсегда. Чтобы этого не произошло, необходимо защищать, сохранять, развивать и передавать из поколения в поколение традиционную монгольскую музыку.

Исследовательский проект в области социальных наук Департамента образования

провинции Цзилинь «Исследование живого наследия монгольской музыки чаоэр с точки зрения этномузыкологии». 2023 год.

Номер темы: JJKN20231466SK Модератор: Чен Яо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ао Жиге. Передача будущим поколениям и перспективы дальнейшего развития музыкальной культуры протяжной монгольской песни чаоэр в населённых пунктах Китайской Народной Республики Хорцинь (автономный район Внутренняя Монголия) и Гонсянь (провинция Сычуань) // Популярная литература и искусство. – Хух-хото, 2017. – №2. – 53 с.
2. Бао Нажису. Текущее состояние преемственности монгольской традиционной музыкальной культуры // China Training. – Чунцин, 2015. – №20. – 29 с.
3. Ван Жун. Анализ музыкальных форм монгольских полифонических народных песен на примере песен чаоэр // Arts Grand View. – Пекин, 2023. – №1. – С. 40-42.
4. Жэнь Сяотянь. Музыка в национальном нематериальном культурном наследии на примере музыки матоуцинь и музыки чаоэр // Цинь Тонг. – Хух-Хото, 2021. – №5. – С. 49-52.
5. Ли Шу, Цю Цунхао. Анализ культурного содержания, которое заключается в произведениях монгольской полифонической музыки чаоэр // Журнал Байчэнского педагогического университета. – Байчэн, 2022. – №36(1). – С. 62-66.
6. У Янь. Эвристический потенциал гуманистического духа в развитии национальной музыки и передаче традиций будущим поколениям на примере монгольских народных песен // Этнические исследования Гуйчжоу. – Гуйянь, 2018. – №39(1). – С. 122-125.
7. Цзоу Ляньфэн. Художественные особенности и традиция преемственности монгольских народных песен // Большая сцена. – Тяньцзинь, 2014. – №8. – С. 229-230.
8. Чжан Бэйбэй. Значение передачи музыкального нематериального культурного наследия будущим поколениям на занятии в музыкальном университете на примере традиции монгольской протяжной песни // Северная музыка. – Пекин, 2014. – №12. – 174 с.
9. Чжао Пу. Художественные характеристики, развитие и передача потомкам монгольских народных песен на примере протяжной песни // Художественное образование. – Чэнду, 2021. – №8. – С. 92-95.
10. Яо Кун. Исследование наиболее актуальных проблем передачи будущим поколениям нематериальной культуры в автономном районе Внутренняя Монголия в КНР // Высокие технологии Китая. – Шанхай, 2022. – №24. – С. 151-152+155.

REFERENCES

1. Ao ZHige. Peredacha budushchim pokoleniyam i perspektivy dal'nejshego razvitiya muzykal'noj kul'tury protyazhnoj mongol'skoj pesni chaoer v naselyonnyh punktah Kitajskoj Narodnoj Respubliki Horcin' (avtonomnyj rajon Vnutrennyaya Mongoliya) i Gonsyan' (provinciya Sychuan') // Populyarnaya literatura i iskusstvo. – Huh-hoto, 2017. – №2. – 53 p.
2. Bao Nazhisu. Tekushchee sostoyanie preemstvennosti mongol'skoj tradicionnoj muzykal'noj kul'tury // China Training. – CHuncin, 2015. – №20. – 29 p.
3. Van ZHun. Analiz muzykal'nyh form mongol'skih polifonicheskikh narodnyh pesen na primere pesen chaoer // Arts Grand View. – Pekin, 2023. – №1. – Pp. 40-42.
4. ZHen' Syaotyan'. Muzyka v nacional'nom nematerial'nom kul'turnom nasledii na primere

- muzyki matoucin' i muzyki chaoer // Cin' Tong. – Huh-Hoto, 2021. – №5. – Pp. 49-52.
5. Li SHu, Cyu Cunhao. Analiz kul'turnogo sodержaniya, kotoroe zaklyuchaetsya v proizvedeniyah mongol'skoj polifonicheskoy muzyki chaoer // ZHurnal Bajchenskogo pedagogicheskogo universiteta. – Bajchen, 2022. – №36(1). – Pp. 62-66.
 6. U YAn'. Evristicheskij potencial gumanisticheskogo duha v razvitii nacional'noj muzyki i peredache tradicij budushchim pokoleniyam na primere mongol'skih narodnyh pesen // Etnicheskie issledovaniya Gujchzhou. – Gujyan', 2018. – №39(1). – Pp. 122-125.
 7. Czou Lyan'fen. Hudozhestvennye osobennosti i tradiciya preemstvennosti mongol'skih narodnyh pesen // Bol'shaya scena. – Tyan'czin', 2014. – №8. – Pp. 229-230.
 8. CHzhan Bejbej. Znachenie peredachi muzykal'nogo nematerial'nogo kul'turnogo naslediya budushchim pokoleniyam na zanyatii v muzykal'nom universitete na primere tradicii mongol'skoj protyazhnoj pesni // Severnaya muzyka. – Pekin, 2014. – №12. – 174 p.
 9. CHzhao Pu. Hudozhestvennye harakteristiki, razvitie i peredacha potomkam mongol'skih narodnyh pesen na primere protyazhnoj pesni // Hudozhestvennoe obrazovanie. – CHendu, 2021. – №8. – Pp. 92–95.
 10. YAO Kun. Issledovanie naibolee aktual'nyh problem peredachi budushchim pokoleniyam nematerial'noj kul'tury v avtonomnom rajone Vnutrennyaya Mongoliya v KNR // Vysokie tekhnologii Kitaya. – SHanhaj, 2022. – №24. – Pp. 151-152+155.

Фань Жун

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 397305050@qq.com

Fan Rong

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

МОДЕРНИЗАЦИЯ ЯНЦИНЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ЦИМБАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Китайская разновидность цимбал – янцин – активно выходит на мировую музыкальную сцену, демонстрируя разнообразие содержания и музыкальных форм. Богатство и эмоциональная искренность китайского цимбального искусства, сочетание традиционных национальных особенностей с современной исполнительской техникой придают китайской цимбальной музыке интернациональный характер. Многие музыкальные произведения для янцина напоминают яркий kaleidoscope, отражающий современную идейно-художественную идеологию цимбального искусства. Форма янцина прошла долгий путь развития от традиционного типа до усовершенствованной модели 402, занявшей прочное место в современной музыкальной практике. Эта модель оказывает непосредственное влияние на пульс цимбального музыкального творчества, стимулирует появление новых исполнительских приемов и определяет вектор эстетического развития слушателей. Внесенные изменения позволили значительно улучшить качество звучания и тембр, что способствовало активному развитию музыки для янцина, обеспечило благоприятные условия для совершенствования современного исполнительского искусства, а также предоставило большой простор для творчества современных композиторов.

Ключевые слова: янцин, традиционная музыка, китайское цимбальное искусство, модернизация инструмента, модель 402.

MODERNIZATION YANGQIN AND ITS INFLUENCE ON DEVELOPMENT MODERN CYMBAL ART

Chinese variety cymbals – yangqin – is actively entering the world music scene, demonstrating a variety of content and musical forms. A richness and emotional sincerity Chinese cymbal art, a combination of traditional national characteristics with modern performing techniques gives Chinese cymbal music an international character. Many musical works for yangqin resemble a bright kaleidoscope reflecting modern ideological and artistic ideology of cymbal art. The yangqin form has gone a long way from traditional type to the improved 402 model, which has taken a firm place in modern musical practice. This model has a direct impact on a pulse of cymbal musical creativity, stimulates emergence new performing techniques and determines the vector of aesthetic development of listeners. The changes made it possible to significantly improve the sound quality and timbre, which contributed active development of music for Yangqin, provided favorable conditions for improvement of modern performing arts, and also provided great scope for creativity modern composers.

Keywords: yangqin, traditional music, Chinese cymbal art, instrument modernization, model 402.

Янцинъ появился в Китае более четырехсот лет назад (в конце правления династии Мин) и прошел длинный путь развития от аккомпанирующего к сольному инструменту, прочно укоренившись в традиционной китайской культуре. Изначально существовавший в Южной провинции Гуандун, янцинъ впоследствии распространился по всей территории Китая; в ходе данного процесса корпус янцинъ претерпел серьезные изменения. Не получив признания придворных музыкантов, янцинъ стал подлинно народным инструментом. В китайской народной опере (сицуй), а также в песнях-сказах (шочан) янцинъ утвердился в качестве аккомпанирующего инструмента. Достижение совершенства в разнообразных формах музыкального сопровождения театральных представлений привели к трансформациям структуры инструмента: многие поколения мастеров вносили изменения в его конструкцию в поисках определенных художественных качеств звучания. Этот процесс продолжается и в настоящее время. Активная работа китайских мастеров направлена на выявление национальных черт инструмента и оптимизации его структуры. Так, традиционная форма с двумя рядами подставок была постепенно заменена на трехрядную, а затем и четырехрядную. Начиная с 1950-х годов в результате исследовательской работы последовательно появилось несколько видов янцинъ: модели 401, 402, S01, большой янцинъ модели «люйлюй» (китайский двенадцатиступенный хроматический звукоряд) и его модификация – модель «цюаньлюй хаома», янцинъ-«бабочка», модель «баи», электронный янцинъ и т.д.

Традиционные янцинъ типов «двойная восьмерка» (24 тона в диапазоне $f-c2$), «двойная десятка» (30 тонов в диапазоне $d2-d3$) и «двойная дюжина» (36 тонов в диапазоне $C-e3$) отличаются относительно слабым звучанием при узком звуковом диапазоне. Сложность темперации и невозможность модуляции существенно ограничивали художественную выразительность данного инструмента, поэтому в течение нескольких десятилетий проводилась целенаправленная работа по изменению формы янцинъ, результатом которой стало появление в 1990 году модели 402, получившей в настоящее время наибольшее распространение. Этой модели предшествовали несколько структурных решений, в которых рельефно отражен поиск художественного объема инструмента.

Так, в модели 401, разработанной в 1973 году Ян Цзинмином, в основном были решены проблемы расположения звуков, модуляции и настройки. Звучание инструмента стало более насыщенным, расширился общий диапазон, увеличилась громкость при сохранении оригинального тембра, что позволило усилить художественную выразительность янцинъ как в качестве сольного, так и аккомпанирующего инструмента.

Общий диапазон янцинъ модели 401 – $G-a3$ с включением полутонов. Размещение полутонов на относительно большом расстоянии требует большого мастерства музыканта при исполнении больших произведений с большим количеством хроматических гамм. Использование стальных и медных струн (стальные струны на первой подставке слева и медные на остальных трех) позволило добиться усиления яркости звучания высоких звуков и звучности низких (рис. 1).

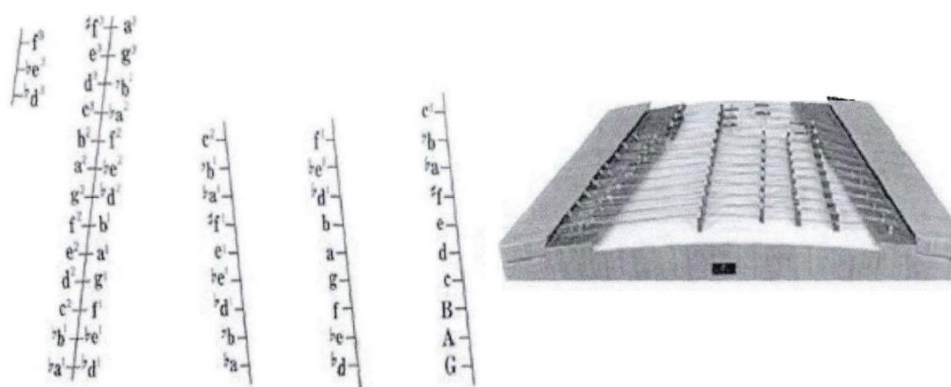


Рис. 1. Янцинь, модель 401.

Модель 401 укоренилась в северных районах Китая. Отметим также модель 81 и т.н. «янцинь двенадцатиступенного равномерно темперированного строя», – модификации, получившие широкое распространение в г. Гуанчжоу.

Новым этапом развития янциня стала модель 402, разработанная в 1990 году мастерами Пекинской фабрики народных музыкальных инструментов Хуан Жунфу, Сян Цзухуа, Пэн Сучжунюм, Ли Цзяном.

В янцинь модели 402 были внесены следующие усовершенствования:

1. Улучшена структура корпуса. Снижение высоты подставки (штега) на 4-5 мм позволило выровнять тембр и улучшить качество звука. Толщина верхнего основания уменьшена и обработана так, чтобы получить более четкие и ясные звуки, особенно в области высоких тонов.

2. Добавлены тоны F, g¹, d² и e³ для расширения диапазона, а также для удобства игры, так наличие тонов g¹, d² и e³ позволяет более легко находить необходимую высоту звука во всех трех регистрах. В модели 402 присутствует полный набор из 12 полутонов, инструмент может свободно настраиваться во время игры.

3. Значительно улучшена технология производства, в том числе и обработка верхнего основания. Использование дорогих материалов, таких как палисандр и красное дерево повысили эстетическую привлекательность новой модели. Для увеличения динамики звучания на трех подставках использованы медные струны, витые серебряной канителью, что не только усиливает звучание и делает его более чистым и ясным, но и повышает долговечность струн (рис. 2).

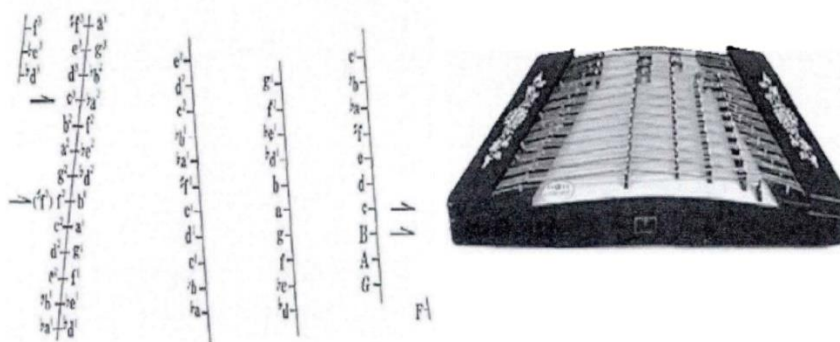


Рис. 2. Янцинь, модель 402.

Характеристики музыкальной структуры янциня позволяют нам понять, что янцинь – это первый музыкальный инструмент в китайской народной музыке со строго фиксированной высотой звука. Его существование также обеспечивает большое удобство для настройки высоты звука музыкальных инструментов в аккомпанирующих формах сопровождении.

Модель 402 в настоящее время используется в специализированных музыкальных учебных заведениях. Улучшение качества звучания и удобства игры способствовали развитию не только педагогической, но и композиторской и исполнительской деятельности.

В процессе исторического развития практики инструмента сложилось несколько региональных исполнительских традиций, среди которых наиболее влиятельными стали гуандунская, сычуаньская, цзяннаньская и дунбэйская школы. С течением времени традиционная техника сменилась современной, вобравшей в себя элементы полифонии, виртуозного разнообразия; в нее были введены расширенные приемы извлечения звуков, не характерные для народной традиции: глиссандо, слайд, флажолет, пиццикато ногтем, пиццикато подушечкой, разные виды ударов и т.д., придающие большую художественную выразительность исполнению. Игра стала более насыщенной, со значительными контрастами в диапазоне, тембре, скорости и силе звучания. Элементы полифонического исполнения еще больше расширили музыкальные возможности янциня.

Янцинь традиционных форм, в отличие от современных моделей, плохо подходит для современной исполнительской техники, в особенности, для арпеджио, ломаных и полифонических аккордов и круговой игры одной рукой. Модель 402 обеспечивает хорошую основу для реализации современных исполнительских приемов и большее творческое пространство за счет достаточно широкого диапазона, чистого тембра и увеличенной силы звучания. Таким образом, данная модель полностью соответствует требованиям дальнейшего развития исполнительской техники и достижения идеального звукового эффекта.

Обычно музыкальные произведения для янциня создавались исполнителями-народниками на основе хорошо знакомого фольклорного материала. Со временем популярные мелодии подвергались многочисленным обработкам, разнообразные штрихи придавали звучанию оттенок легкости и изысканности, постепенно складывались региональные варианты, а мелодия приобретала изысканность и простоту. К наиболее известным традиционным произведениям для янциня относятся: «Сухая гроза»¹ (провинция Гуандун), «Приказ генерала»² (провинция Сычуань), «Чжунхуа любань»³ (района Цзяннань), «Пастух Су У» (северо-восток Китая) и т.д. Современные композиторы, взяв за основу традиционные мелодии, создают новые произведения с использованием современной исполнительской техники, позволяющих в полной мере раскрыть потенциал музыкальной выразительности янциня. По мере совершенствования приемов игры появилось огромное количество прекрасных произведений, в том числе на основе мифологических и исторических сюжетов («Ночной побег Линь Чуна», «Поэма о

¹ Это очень представительное произведение кантонской музыки, которое впервые было опубликовано в 1921 году в "Струнных песнях", составленных Цю Хэфэном, и первоначально являлось пьесой янцинь, адаптированной гуандунским композитором и исполнителем янцинь Йим Кун-саном, а затем стало произведением гуандунской музыки. В настоящее время она исполняется в различных формах.

² "Приказ генерала" возник из королевской музыки династии Тан и был распространен более тысячи лет. Существует много видов музыкальных партитур и форм исполнения. То, что представлено здесь, это музыка Сычуань Янцинь. Организованный Ли Сяюанем и Сян Цзухуа.

³ Это одна из восьми основных композиций цзяннаньского шелка и бамбука, со свежей и плавной мелодией, насыщенной богатым ароматом Цзяннани, которая является представителем репертуара цзяннаньского шелка и бамбука.

богине»), также были созданы переложения для янцзя («Цыганские напевы» П. Сарасате, «Солнечный Ташкурган») и т.д. Современная исполнительская техника, вышедшая далеко за рамки традиционных приемов игры, стимулирует дальнейшую работу по развитию и совершенствованию художественного диапазона инструмента.

В последние десятилетия диверсифицированного развития китайской народной музыки появилось множество исполнительских форм национальной камерно-ансамблевой и оркестровой музыки, которые активизируют потребность в расширении диапазона исполнительских приемов. Изменения коснулись и янцзя, который стал не только прекрасным сольным инструментом, но и начал использоваться в разнообразных ансамблях, в симфонической и камерной музыке. Репертуар инструмента пополнился концертами и сонатами; аккомпанирующий в прошлом инструмент включен в состав национального струнного оркестра, в том числе в состав оркестра национальных инструментов.

Развитие китайского цимбального искусства неотделимо от эволюции структуры инструмента: от модели 401 80-х годов до модели 402 90-х мастера провели большое количество экспериментов для усовершенствования формы и звуковых характеристик янцзя. Все это содействовало расцвету исполнительства и композиторского творчества. Результатом данной деятельности стало появление большого количества современных произведений для янцзя. Композиторы, пишущие для янцзя, опираются на традиционные основы: таковы «Каприччио Хуанмэй» и «Следуя древнему пути» Хуан Хэ⁴, «Фантазия си минор – Посвящение Шопену» Сюй Сюэдуна⁵, концерт «Медленная мелодия» Ян Цина⁶. На фоне традиционной стилистики особенно ярко выделяются сочинения, в которых авторы используют принципы хроматики или атональности, формы рондо или фуги. Эти сочинения наполнены духом времени, поражают глубиной мысли и изяществом формы. Таковы сочинения «Поиски» Ян Цина и «Любовь к лёссам» Хуан Хэ.

В основе пьесы «Поиски» – атональный строй, в сферу которого вовлекаются разнообразные структуры – от хроматического до искусственных и диатонических звукорядов. Насыщенность фактуры острыми диссонансами в сочетании с богатством исполнительских приемов отражают потенциал художественной выразительности современной музыки для янцзя.

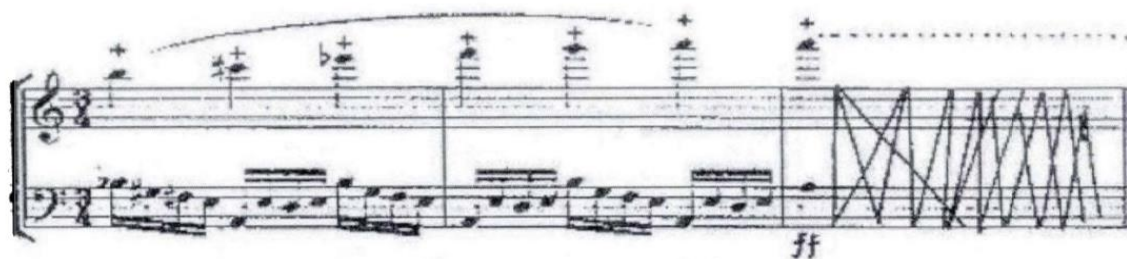


Рис. 3. Ян Цин. «Поиски»

⁴ Хуан Хэ, профессор кафедры народной музыки Центральной консерватории и председатель профессионального комитета по янцзю Китайского общества народной оркестровой музыки, с 1975 по 1977 год был солистом янцзя в оркестре провинции Сычуань, а в 1977 году был принят в Центральную консерваторию, где учился у профессора Сян Цзухуа.

⁵ Сюй Сюэдун - китайский исполнитель на янцзю. В настоящее время он является профессором Школы музыки Центрального университета национальностей.

⁶ Ян Цин - декан и профессор консерватории Столичного педагогического университета.

Линии разнообразных звукорядов проходят через все произведение. Из приведенного ниже примера (рис. 4) видно, что на фоне педальной ноты *G* мелодическая часть представляет собой полную восходящую целотоновую гамму от ноты *C*.



Рис. 4. Ян Цин. «Поиски»

Завуалированная хроматическая гамма «расщепляет» верхний регистр, «соскальзывая» от *G tenuto* в нисходящем движении (рис. 5).



Рис. 5. Ян Цин. «Поиски»

В звуковую орбиту композиции для янцзя «Любовь к лёссам» Хуан Хэ вовлекает полифонию с разнообразными фугированными рисунками. Традиционная техника игры на янцине с обычным разделением на отдельные самостоятельные партии правой/левой рук уступает место сложному виртуозному искусству игры: стремительные танцевальные мотивы сменяют друг друга в непрерывном потоке, уподобляя мелодии верхнего и нижнего голосов переключкам горных рек лёссового края. Фактура с большим количеством элементов полифонии сообщает мелодическому началу пьесы объемность, расширяя границы мыслительного и эмоционального пространства слушателей. Разнотемная полифония, в которой мелодии образуют художественный контраст, создают чарующий эффект эха в верхнем и нижнем регистрах янцзя (рис. 6).



Рис. 6. Хуан Хэ. «Любовь к лёссам»

Техника непрерывной игры с достижением связного, плавного звучания в «Любовь к лёссам» разительно отличается от традиционного основного приема звукоизвлечения – «удар». В данном случае применение приема «тремоло», когда исполнитель производит серию непрерывных ударов по струнам, требует высокой степени мастерства для частого чередования кистевых ударов, которые должны быть настолько скоординированными и чистыми, чтобы создавалось ощущение непрерывного звучания. Серия из пяти последовательных ударов, используемая в главной теме данной пьесы повышает уровень художественной выразительности, а техника плотной круговой игры бамбуковыми палочками усиливает эффект непрерывности (рис. 7).

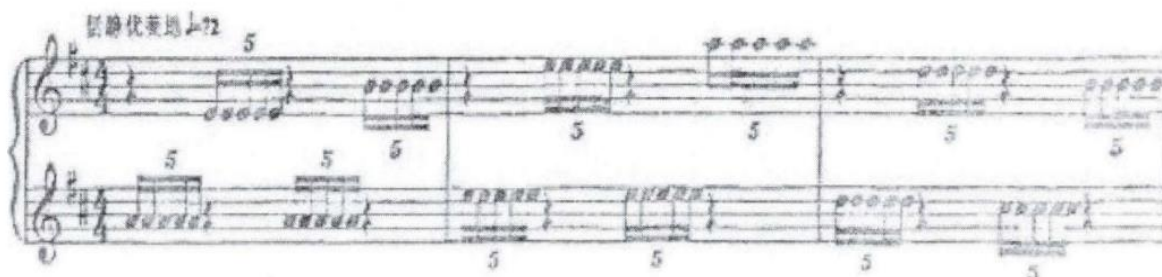


Рис. 7. Хуан Хэ. «Любовь к лёссам»

Янцинъ – это инструмент с ярким характером, совмещающим черты интернационализма и национальной самобытности. Объективно говоря, именно универсальность отличает его от других китайских национальных инструментов. Развитие янцинъ в китайской музыке XX столетия способствовало выводу цимбальной музыки в пространство мировой культуры, причем большую роль в данном процессе сыграла разработка, а затем и исполнительское освоение богатого потенциала модели 402. Несомненно, гармония и полифония европейской фортепианной музыки оказала самое непосредственное влияние на развитие современной китайской музыки для модели 402. Партия аккомпанемента для фортепиано вне зависимости от сложности легко адаптируется для янцинъ. Этот инструмент, в основе создания которого лежит идея объединения китайского традиционного национального лада с современным строем, прекрасно сочетается с принципами европейской гармонии. Сложные полифонические формы европейской музыки использовались в качестве эталона создания музыкальных произведений для янцинъ. Художественный вектор этого древнего инструмента после обновления его органологического устройства оказался максимально открытым новейшим музыкально-эстетическим потребностям.

Для янцинъ адаптировались произведения разных стилей, в том числе и музыкальный фольклор разных стран. При этом народные песни «Жаворонок» (Румыния), «Песня о снеге» (Северная Корея), «Сакура» (Япония), «Пошив одежды» (Вьетнам), «Цыганская песня», танец «Чардаш» (Венгрия) и др., а также классические произведения для фортепиано разных эпох («Менуэт» Баха, «Турецкий марш» Моцарта, «Фантазия на темы из оперы Ж. Бизе «Кармен» Сарасате и т.д.) сохранили свои отличительные стилевые и характерные черты.

Современная исполнительская техника игры на янцинъ модели 402 отражает стремление композиторов найти творческий путь, отличный от традиционной модели создания произведений для янцинъ. Вдохновленные исследовательским духом времени, авторы используют новаторские идеи для ухода от традиционных концепций на пути формирования своего индивидуального стиля.

Со временем модель 402 стала наиболее популярным типом янцинъ во всех региональных китайских «Ассоциациях янцинъ», а также незаменимым помощником

преподавателей по классу янцина, объединяя любителей и профессионалов на всей территории Китая. Уникальное сочетание традиционного национального наследия и современных инноваций делает модель 402 важным инструментом особого самобытного характера развития китайской цимбальной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лю Дачжан Искусство исполнения Янцина. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1999. – 119 с.
2. Се Сяобинь Основы искусства янцин и техники исполнения. – Наньчан: Литературное издательство «Байхуачжоу», 1994. – 173 с.
3. Сян Цзухуа Собрание сочинений Янцина. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. – 237 с.
4. Сян Цзухуа Век оглядки назад и взгляд вперед в искусстве янцин [J] // Народная музыка. – 2001. – №06. – С. 23-26.
5. Ли Чжэньгуй, Чжао Сайян Антология этнической инструментальной музыки. – Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2000. – Т. 10. – 362 с.
6. Ли Сяньин Пятьдесят лет развития искусства янцин в Китае // Китайское музыкознание. – 2001. – №01. [J]. – С. 95-103.
7. Ван Ливэй Состояние и особенности традиционных китайских школ янцин // Журнал Цицилинского колледжа искусств. – 2001. – №03. – С.10–17.
8. Чэнь Фэнлань Художественное выражение Янцин в музыке дуэта [J] // Создание музыки. – 2008. – №06. – С. 77-91.
9. Хуан Жунфу Как родился янцин типа 402? [J] // Музыкальный инструмент. – 1997. – №02. – С. 20-32.

REFERENCES

1. Lyu Dachzhan Iskusstvo ispolneniya Yantsina (The art of Yangqing performance), Beijing: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1999, 119 p.
2. Se Syaobin' Osnovy iskusstva yantsin' i tekhniki ispolneniya (Fundamentals of Yangqin art and execution techniques), Nanchang: Literaturnoe izdatel'stvo "Baikhuachzhou", 1994, 173 p.
3. Syan Tszukhua Sobranie sochinenii Yantsina (The collected works of Yangqing.), Shanghai: Shankhaiskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2005, 237 p.
4. Syan Tszukhua, Narodnaya muzyka, 2001, No. 06, Pp. 23-26.
5. Li Chzhen'gui Chzhao Saiyan Antologiya etnicheskoi instrumental'noi muzyki (Anthology of ethnic instrumental music), Beijing: Izdatel'stvo Tsentral'noi konservatorii muzyki, 2000, Vol. 10, 362 p.
6. Li Syan'in, Kitaiskoe muzykoznanie, 2001, No. 01 [J], Pp. 95-103.
7. Van Livei, Zhurnal Tszilin'skogo kolledzha iskusstv, 2001, No. 03, Pp.10-17.
8. Chen' Fenlan', Sozdanie muzyki, 2008, No. 06, Pp. 77-91.
9. Khuan Zhunfu, Muzykal'nyi instrument, 1997, No. 02. Pp. 20-32.

Жаркова Алена Анатольевна
доктор педагогических наук, профессор РАО,
профессор кафедры социально-культурной деятельности
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: kdd007@bk.ru

Zharkova Alyona A.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of RAO,
Professor of the Department of Socio-Cultural Activities
of the Moscow State Institute of Culture

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ – ВЕДУЩИЙ ФАКТОР ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ НА ФАКУЛЬТЕТЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

Аннотация. В статье рассматриваются педагогические технологии обучения в вузах культуры как ведущий фактор повышения эффективности подготовки кадров на факультете государственной культурной политики. Специфика вузов культуры как системы состоит в творческом усвоении и освоении знаний, умений и навыков студентами не только в рамках вузов, но огромнейшего числа внешних источников, влияющих на профессиональную подготовку и нравственно-деятельностное поведение. В педагогической и студенческой подсистемах учебно-творческий процесс обучения и воспитания становится интегратором влияния общественного мнения, ценностных ориентаций, учебного и педагогического коллектива. Здесь актуальна педагогизация технологического процесса обучения, обеспечивающая управление каждой технологией.

Ключевые слова: педагогические технологии, обучение, вузы культуры, повышение эффективности, подготовка кадров, факультет государственной культурной политики.

PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES OF EDUCATION IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF CULTURE ARE THE LEADING FACTOR IN IMPROVING THE EFFECTIVENESS OF PERSONNEL TRAINING AT THE FACULTY OF STATE CULTURAL POLICY

Annotation. The article considers pedagogical technologies of teaching in cultural universities as a leading factor in improving the effectiveness of training at the Faculty of State Cultural Policy. The specificity of universities of culture as a system consists in the creative assimilation and mastering of knowledge, skills and abilities by students not only within universities, but a huge number of external sources that influence professional training and moral and activity behavior. In the pedagogical and student subsystems, the educational and creative process of teaching and upbringing becomes an integrator of the influence of public opinion, value orientations, educational and pedagogical staff. Here, the pedagogization of the technological learning process is relevant, ensuring the management of each technology.

Keywords: pedagogical technologies, education, universities of culture, efficiency improvement, personnel training, Faculty of state cultural policy.

Основу подготовки кадров на факультете государственной культурной политики составляют педагогические технологии обучения студентов.

При определении понятия «педагогические технологии в вузах культуры» надо учитывать, как международную ситуацию, так и социокультурную ситуацию в нашей стране. В мире происходят сложные процессы во всех областях. Но следует помнить, что мы живем в век технологий.

Все усиливающееся влияние сети Интернета и особенно иностранной социальной сети ТикТок, содержащей огромное число фейкового материала, что оказывает огромный вред на студенческую аудиторию. Это создает в первую очередь воспитательные проблемы.

Помимо этого, цифровизация страны в том числе в сфере образования свидетельствует о том, что в данной социокультурной ситуации требуется осмысление всего технологического парка в воспитании студенчества. Все это создает новую, психолого-педагогическую атмосферу.

Известно, что педагогические законы проявляются объективно в конкретных исторических ситуациях. В учебных заведениях ученые, педагоги, специалисты-профессионалы стремятся скорректировать факторы, потребности, запросы, интересы, мотивацию объектов.

Люди с трудом, а иногда и огромным сопротивлением встречают новые цивилизованные вызовы. К таким вызовам на современном этапе относится и цифровизация нашей жизни, в том числе цифровизация внедряется в педагогические технологии обучения студентов.

Поэтому познание объективных законов общественного развития педагогическая наука всегда рассматривала как базу для развития законов, закономерностей, методологических подходов, концепций, моделей и т.д. в педагогических науках.

Это создает возможности для более глубокого проникновения в существо теоретико-методологических проблем, технологического обучения учебно-творческого процесса в вузах культуры.

Специфика вузов культуры как системы заключается в ее целенаправленном воздействии учебного и воспитательного потенциала на контингент студентов в течении всего времени обучения. В то же время вузовская система позволяет интегрировать знания, умения и навыки, приобретаемые студентами из различных внешних вышеуказанных источников и окружающей среды.

Студенты – ядро системы вузов культуры. Вуз культуры как система включает в себя две подсистемы педагогическую и студенческую. Студенты как объект обучения и воспитания становится интегратором влияния общественного мнения, ценностных ориентаций, учебного и педагогического коллектива.

Педагогические подходы к технологическому процессу обучения.

Аксиомой является управление каждой технологией. Без этого она не будет нормально функционировать, тем более совершенствоваться.

Управление любой технологией обучения – сложный процесс, который осуществляется на трех уровнях: социально-педагогическом, организационно-педагогическом и психолого-педагогическом.

На первом уровне управления определяется цель, которая осуществляется имеющимися технологиями. Второй уровень связан с организацией условий для педагогов и студентов. Третий уровень управления обеспечивает совокупность действий по достижению целей непосредственно избранной технологией, где необходим активно-деятельностный подход всех субъектов в органическом единстве всех взаимосвязанных компонентов. Иначе даже самая хорошая по своему замыслу технология будет давать

сбои, не позволив достичь поставленной цели. Значит, достижение цели должно строиться на интеграцию целенаправленных воздействий в каждом действии.

Определяющей единицей в технологическом процессе является мотивация, обеспечивающая вдохновение всех субъектов. Она есть комплекс представлений о потребностях, интересах, вкусах, имеющихся у педагогов и студентов вуза культуры по применению конкретной технологии обучения, то есть «Мотивация – это совокупность причин психологического характера, объясняющих поведение человека, его начало, направленность и активность»⁷.

Поэтому дополнительную значимость получает внутренняя направленность на учение, осознание необходимости обучения конкретному предмету, в концепции общего образования в вузе.

У студентов вузов культуры факультета государственной культурной политики любого профиля должны быть действия гармоничные с побуждениями, мотивами, психологическими установками всех педагогов и студентов.

Педагогические технологии по своей предметной отнесенности, содержанию по широте и многообразию; по глубине, степени их укорененности в структуре интереса личности студента; по силе, устойчивости и мотивации приобретает особое значение.

Каждая социально-культурная технология есть продуманная система знаний, благодаря которым в определенной последовательности и определенным образом замысел воплощается в конкретной форме деятельности и ее результатов на основе знаний людей, личности, ее продуктивного состояния»⁸.

Как видим, социально-культурная технология, есть способ решения конкретной воспитательной задачи как в вузах культуры, так и в учреждениях социально-культурного и культурно-досугового типа.

Педагогические технологии в структуре социально-культурных технологий занимают ведущее положение.

Жарков А.Д. отмечает, что педагогическая технология обучения обеспечивает разработку научно обоснованной системы реализации выделенного в системе преподавания содержания учебного материала для достижения устойчивого позитивного результата в усвоении студентами знаний, умений и навыков в их освоении.

Поэтому, на наш взгляд, понятие «педагогическая технология» в последнее время получает все более широкое распространение в учебно-творческом процессе вузов культуры и искусств. Именно в этом смысле термин «технология» и его вариации - «технология обучения», «образовательные технологии», «технологии в обучении», «технологии в образовании» и др. стали использоваться как способы совершенствования личности»⁹.

В рамках рассмотрения вопроса о технологиях обучения, необходимо уделить особое внимание процессу общения, являющемуся важнейшим элементом любой технологии. Деятельность общения, организуемая в вузе культуры – сложное общественное явление, основывающееся на законах воспитания и творчества, которое опирается на данные смежных наук: физиологии, психологии, философии и культурологии, что позволяет сосредоточиться на предмете исследования – педагогические технологии обучения и воспитания.

⁷ Немов Р.С. Психология: Учеб для студентов выс.пед.заведений: Кн. 1. Общие основы психологии. – М., 1997. – С. 463.

⁸ Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности. – М.Е МГИК, 2012. – С. 233.

⁹ Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности. – М.Е МГИК, 2012. – С. 263.

Сам воспитательный процесс образуется из органически связанных компонентов, основу которого составляет целенаправленная предметная деятельность на всех учебных дисциплинах и культурно-досуговых программах, где специалист культурно-досуговой деятельности – центральная фигура воспитательного процесса. Он определяет цели и задачи на основе идеалов, народных традиций, обычаев, обрядов и ритуалов.

Бесспорно, цель – формирование мировоззрения, которое основано на активном межличностном характере.

В вузах культуры деятельность в общении – это автономное педагогическое воздействие, осуществляемое педагогическими средствами. Надо также учитывать, что в структуре деятельности общения есть органические связи. Более того, встречается общение, которое принципиально строится по законам деятельности (например, актерская игра), и наоборот, имеются виды деятельности, которые строятся по законам общения.

Поскольку объект педагогической деятельности – личность/человек, то она строится по законам общения. В структуре общения обычно выделяют «три составляющих»:

1. Когнитивный (познавательный).
2. Аффективный (эмоциональный).
3. Поведенческий.

Существуют и другие модели, однако в любой классификации выделяется прежде всего когнитивный аспект общения. В педагогическом общении он приобретает особое значение. Результативность педагогической деятельности зависит именно от глубины изучения педагогом личности ученика, от адекватности и полноты познания»¹⁰.

В педагогических технологиях отношения педагогов и студентов в процессе общения подразумевают у первых право «управления», или точнее регулирования знаниями, умениями и навыками. Как и любой вид, тип, форма деятельности – деятельность общения состоит из этапов. Это кодирование информации; трансляция ее по каналам коммуникации и наконец получение информации адресатом.

И здесь существует один важнейший этап, который зачастую недооценивается при общении. Он заключается в том, что нужна сверка «часов» или точнее проверка, а полностью ли студент понял своего педагога.

И это несмотря на то, что идеи межличностного общения, заложенные в трудах Бодалева А.А., Ломова Б.Ф., Леонтьева А.А., Кузьмина Е.С. и др. указывалось именно это важнейшее смысловое наполнение всех психологических механизмов.

Обобщение технологического состояния в Московском государственном институте культуры на факультете государственной культурной политики – этот этап наиболее выпукло представлен обогащением категориального аппарата за счет ясной идейной позиции систематизирующий весь технологический процесс.

То обстоятельство, что существуют методологические послы внутрисистемного характера педагогических технологий о концепции Л.С. Выготского «вращения в человеческую культуру»; концепции генезиса общения М.И. Лисиной; концепции А.В. и В.А. Петровских о персонализации личности и А.Д. Жаркова о необходимости студента приближения к образу «культурного человека», а педагогов к овладению метатехнологиями обучения жизненного плана, способных помочь субъектам процесса общения и воспитания, разрешить жизненно необходимые проблемы, возникает дидактическая задача освоения понятия «смысла жизни».

Функционирование педагогической технологии являются результатом действия многих субъектов. Самое интересное, что это не жесткая однозначная детерминация, а многозначные зависимости, имеющие определяющий характер. С.Л. Рубинштейн выразил

¹⁰ Там же. 339.

это в формуле: «внешние причины действуют через внутренние условия». Интерпретировать эту формулу надо в зависимости от того, что называется внутренними условиями и внешними причинами в данной социокультурной ситуации. Это свидетельствует о том, что педагогические технологии – это предметно-практическая деятельность в качестве главного эффективного средства, влияющего на мировоззрение студентов. Практико-ориентированные педагогические технологии позволяют студентам стать субъектом не только технологического процесса, но и субъектом жизни. Затем, субъективность жизненного процесса обеспечивает получение жизненного опыта в преодолении сложных проблем. И, наконец, практико-ориентированное замыкает системность, где ведущим элементом становится сознание, которое воспринимает предметный мир в комплексе с эмоциями (радость, печаль, сопереживание, т.е. эмпатия и т.д.). Осуществлять реальную жизнь личности в окружающем мире, его общественное бытие во всем богатстве и многообразии его форм, порождает способность у студентов превращать свою жизнь в предмет технологического воспроизведения в учебном процессе.

Итак, в проблеме детерминации сознания студента педагогам надо принять точку зрения «аксиомы системности», т.е. исходить из схемы «субъект – субъект» или исходить из схемы, включающей между ними третье соединяющее звено – деятельность студента как субъекта сущностной всесторонности, то есть звено, которое обеспечивает взаимосвязи всех компонентов: смысл жизни.

Сегодня как никогда актуально звучат слова великого философа И.А. Ильина: «Жизнь без смысла становится опаснее, чем когда бы то ни было...». Современное человечество должно хотя бы верно, интуитивно чувствовать «куда» оно идет... Несчастье современного человека велико: ему не хватает главного – смысла жизни...».

Только в этом случае педагогическая технология становится системой.

Конечно, мало понять, что проблема определения смысла жизни касается всех людей, проживающих на планете Земля, надо еще выбрать концепцию отношений к себе, окружающей среде, малой родине, большой Родине, миру и т.д.

Один из вариантов концепции смысла жизни предложил А.Д. Жарков. «Много таинств скрывает от человека природа: обустройство мира, таинство потустороннего мира и т.д. На наш взгляд, именно четыре вектора высвечивают основные направления жизненного пути человека по закону креста во всей их бесконечности и вечности. Все четыре вектора сходятся в центре на основе закона единства и борьбы противоположностей. В основании креста несущий вектор указывает человеку направление поиска таинства обустройства мира. С пониманием развития социально-культурной деятельности как ее непреложного начала тесно соприкасаются духовные начала в жизни человека, заложенные в кресте как символе, противоположный вектор которого указывает на необходимость изучения потустороннего мира. Левый вектор креста, что располагается ближе к сердцу человека, указывает на переживаемые человечеством вечные проблемы таинства любви и красоты, ощущение невозможности решения вечных проблем любви, вызываемые глубокой противоречивостью характеров, которые проявляются в психологии людей, в их поступках, в их существовании, что и является источником трагизма.

Правый вектор креста несет таинство власти. Оказалось, что у человека не меньшее пристрастие к идеям власти, от которых нередко зависит не только судьбоносные решения, но и само существование жизни на земле».¹¹

¹¹ Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности. – М.Е МГИК, 2012. – С. 111-112.

Отношение к человеку как высшей ценности на Земле является сутью концепции смысла жизни.

Следовательно, осмысление педагогами и студентами смысла жизни позволит систематизировать педагогические технологии обучения и заново осмыслить их ценностно-содержательную составляющую.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бордовская Н.В., Раен А.А. Педагогика. Учебник для вузов. – СПб: Питер, 2008.
2. Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности. – М.: МГИК, 2012.
3. Жарков А.Д. Государственная культурная политика на современном этапе: социально-культурный аспект // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 4 (72). С. 116-123.
4. Жарков А.Д. Социально-культурная политика государства - важнейшее условие функционирования социально-культурной деятельности // Культура и образование. 2013. № 1 (10). С. 65-72.
5. Жарков А.Д. Влияние пространства-времени на функционирование социально-культурной деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 6 (62). С. 106-110.
6. Немов Р.С. Психология: Учебник для студентов высш. пед. учеб. заведений: Кн. 1. Общие основы психологии. – М., 1997.

REFERENCES

1. Bordovskaja N.V., Raen A.A. Pedagogika. Uchebnik dlja vuzov. – SPb: Piter, 2008.
2. Zharkov A.D. Teorija, metodika i organizacija social'no-kul'turnoj dejatel'nosti. – M.: MGIK, 2012.
3. Zharkov A.D. Gosudarstvennaja kul'turnaja politika na sovremennom jetape: social'no-kul'turnyj aspekt // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2016. № 4 (72). Pp. 116-123.
4. Zharkov A.D. Social'no-kul'turnaja politika gosudarstva - vazhnejshee uslovie funkcionirovanija social'no-kul'turnoj dejatel'nosti // Kul'tura i obrazovanie. 2013. № 1 (10). Pp. 65-72.
5. Zharkov A.D. Vlijanie prostranstva-vremeni na funkcionirovanie social'no-kul'turnoj dejatel'nosti // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2014. № 6 (62). Pp. 106-110.
6. Nemov R.S. Psihologija: Uchebnik dlja studentov vyssh. ped. ucheb. zavedenij: Kn. 1. Obshhie osnovy psihologii. – M., 1997.

Напреенко Лидия Сергеевна

соискатель кафедры дизайн среды
ФГБОУ ВО «Российского государственного университета
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: lidia.napreenko@yandex.ru

Волкодаева Ирина Борисовна

доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой дизайн среды
ФГБОУ ВО «Российского государственного университета
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: vi49@bk.ru

Napreenko Lidiya S.

applicant for the Department of Environmental Design
Russian State University them. A. N. Kosygina (Technology. Design. Art)

Volkodaeva Irina B.

doctor art history, professor, head of the department of “environmental design”
Russian State University them. A. N. Kosygina (Technology. Design. Art)

ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗОНЫ ТРАНСПОРТНО- ПЕРЕСАДОЧНОГО УЗЛА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ДИЗАЙН- ПРОЕКТИРОВАНИЯ

В статье рассмотрены основные функциональные зоны транспортно-пересадочных узлов с точки зрения дизайна. Выделены ключевые характеристики этих зон и проектный потенциал каждой из них. Рассмотрены наиболее интересные проекты, иллюстрирующие этот потенциал.

Ключевые слова: ТПУ, транспортно-пересадочный узел, городская среда, объёмно-пространственная структура, концептуальные решения, дизайн, функциональные зоны, пассажиры.

MAIN FUNCTIONAL AREAS OF A TRANSPORTATION JOINT FROM A DESIGN POINT OF VIEW

The article considers the main functional areas of transport hubs in terms of design. The key characteristics of these zones and the design potential of each of them are highlighted. The most interesting projects illustrating this potential are considered.

Keywords: transport hub, urban environment, three-dimensional structures, conceptual solutions design, passengers.

Транспортно-пересадочный узел (ТПУ) является проектируемой системой среды пребывания большого количества людей. Эту особенность необходимо учитывать при подготовке проекта зонирования ТПУ. Проанализировав проекты из отечественной и зарубежной градостроительной практики, были определены основные функциональные зоны транспортных комплексов:

- входная зона
- зона статики (ожидания);
- зона динамики (пересадки);

- зона сопутствующего обслуживания.

Для каждой зоны были обозначены основные направления развития дизайн-концепции (см. рис. 1).



Рисунок 1. Схема функционального зонирования ТПУ

Для входной зоны основными аспектами дизайн-концепции служат информационные и навигационные таблички, баннеры в том числе рекламного содержания и стилистически выдержанные элементы брендинга и МАФ.

Необычные элементы в оформлении этой зоны создадут запоминающуюся атмосферу всего комплекса, станут своего рода «визитной карточкой». Такое решение повышает лояльность пассажиров к общественному транспорту за счёт создания положительного визуального образа комплекса (см. рис. 2).



Рисунок 2. Входная зона аэропорта Толмачево, Новосибирск, Россия

Для зоны статики дизайн-концепция может быть выражена в создании рекреации (флора и фауна), зоны исторической справки (история места, вида транспорта, известных жителей) и зоны обучения (доступ к электронным ресурсам библиотек и фильмов).

Ярким примером зоны флористической рекреации является интерьер вокзала Аточа в Мадриде [1]. Основное пространство оформлено объёмными зелеными зонами, которые дополнены вольерами с черепахами (см. рис. 3).



Рисунок 3. Вокзал Аточа, Мадрид, Испания

Такое решение позволяет сделать зону ожидания психологически более комфортной, а также отвлечь пассажиров, чья пересадка длительна по времени. При этом совершенно не обязательно использовать настоящую зелень. В зоне ожидания ТПУ Орлеан в одноименном французском городе [2] проектировщики использовали натуральные материалы и зеленые элементы, напоминающие растительные формы (см. рис 5).

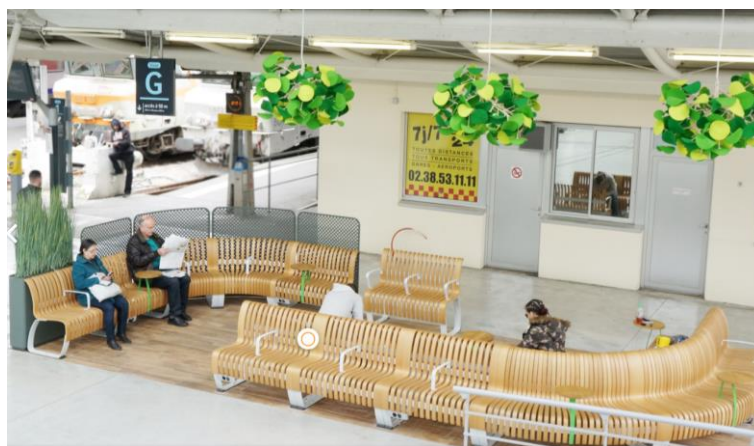


Рисунок 4. ТПУ Орлеан, Орлеан, Франция

Кроме создания психологической разгрузки зона статики может быть использована, как площадка для обучения. Например, интерьеры московского аэропорта Шереметьево, оформленные по мотивам произведений русских авангардистов, опосредованно приобщают пассажиров к истории русской культуры (см. рис. 5).

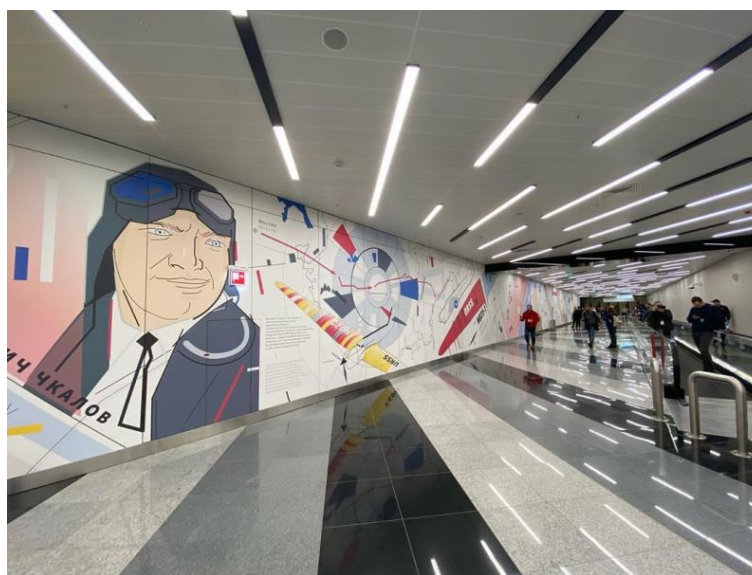


Рисунок 5. Аэропорт Шереметьево, Москва, Российская Федерация

Вторым вариантом использования зоны ожидания служит создание выставочного пространства, рассказывающего историю места и окружающей природы, как в зонах ожидания аэропорта в Красноярске (см. рис. 6).

Выставочное пространство внутри ТПУ может быть использовано для различных целей, как краеведческих, так и ситуационных. При этом сами стенды являются элементами дизайна, повышая визуальную привлекательность комплекса для пассажиров.



Рисунок 6. Аэропорт Красноярск, Красноярск, Российская Федерация

Интересным примером зоны обучения можно считать электронную библиотеку на станции метро «Расказовка» московского метрополитена [3]. Колонны оформлены как картотечные элементы, считав QR-код которых можно получить доступ к электронной версии книги (см. рис. 7). Путевые стены оформлены панно с изображением корешков книг классической русской литературы.



Рисунок 7. ТПУ «Рассказовка», Москва, Российская Федерация

Станции метро и вокзалы часто становятся площадками для проведения спектаклей и концертов, что обусловлено хорошей акустикой. Однако, такие мероприятия проходят исключительно в моменты, когда транспортные объекты недоступны для пассажиров – вне времени работы. Однако, использование ТПУ как концертной площадки может служить дополнительным способом привлечения пассажиров, и создание «культурных» зон, которые позволят проводить такие мероприятия во время работы комплексов без ущерба для транспортной функции интересная задача для проектировщиков.

Классические библиотеки и различные зоны для книгообмена все чаще появляются в транспортных комплексах различного размера [4]. В аэропорту Амстердама запроектирована полноценная библиотека с читальной зоной (см. рис. 8).

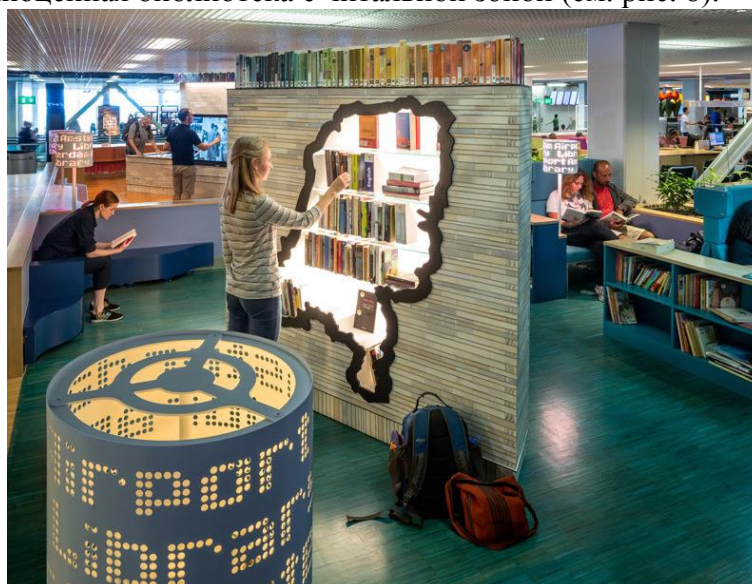


Рисунок 8. Аэропорт Амстердам, Амстердам, Нидерланды

Для зоны динамики основными объектами дизайна служат баннеры, в том числе и рекламные, информационные таблички и навигация, неожиданные удивительные объекты (голограммы, вода и проч.), а также создание зон физической активности (удлинение маршрутов как вариант для тех, кто хочет проходить больше шагов при наличии времени, пути с увеличенной скоростью потока).

Проект аэропорта Лос-Анджелеса в США построен на использовании мультимедийных экранов, которые наряду с навигационной информацией предоставляют пассажирам доступ к рекламе и коротким познавательным роликам (см. рис. 9).

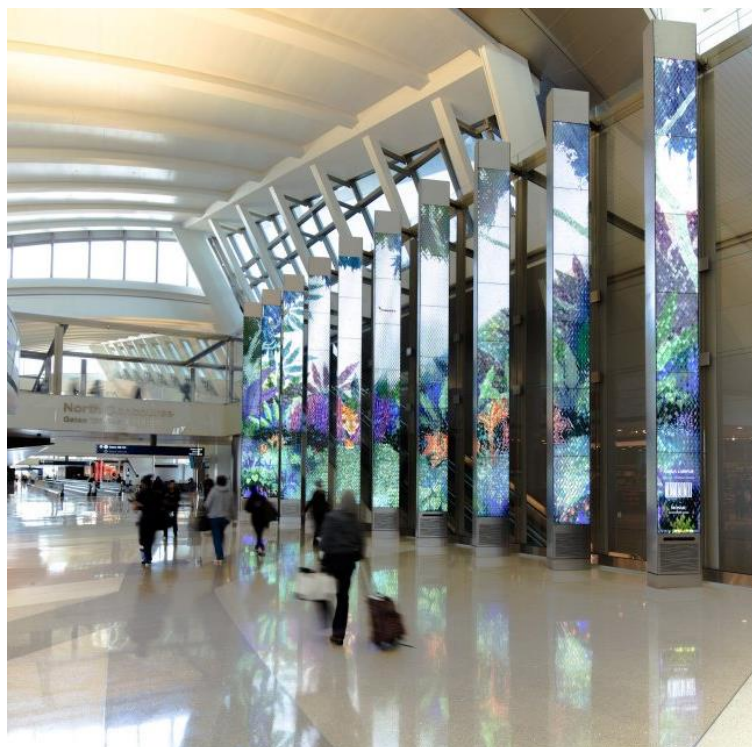


Рисунок 9. Аэропорт Лос-Анджелес, Лос-Анджелес, США

Подобное решение позволяет кроме трансляции рекламы сопровождать пересадку активным визуальным рядом, который неуместен в зонах ожидания, где его повторяемость и контрастность будет раздражать. Крупномасштабная перестройка международного терминала Тома Бредли в Лос-Анджелесе включила в себя креативную интеграцию мультимедийных решений, потрясающий визуальный ряд, серию монументальных светодиодных экранов [5]. Установленные по всему терминалу, от входа, до торговой зоны, эти дисплеи радуют пассажиров многоцветными динамическими изображениями и роликами, подготавливающими к удовольствию от полета. Ряд дисплеев большого размера по проекту должны были быть размещены на фасадах терминалов, как реконструируемых, так и новых, и задачей дизайнеров было «вписать» эти конструкции в стены зданий так, чтобы они гармонировали с окружающими ландшафтными и архитектурными элементами.

Объясняя основы своего проекта, Майк Рубин говорит о том, что путешествие для нас остается видом деятельности нетривиальным и полным радостных ожиданий и возможных стрессов. Путешествие связано с перенесением в новое место, с вынужденным ожиданием, как самого полета, так и ожидания во время перелета, и наконец, с воспоминаниями, которые каждый из нас сохраняет на многие годы. Именно поэтому, для дизайнеров было важно создать такой контент, который бы настраивал пассажиров на приятные и позитивные ощущения.



Рисунок 10. Интерьер ТПУ Ниви, Словакия

Активная графическая навигация, использованная для оформления зон пересадок, может быть применена, как элемент МДИ. Светящиеся таблички и проекции на стены использованы в оформлении зон выхода на посадку в ТПУ Ниви (см. рис. 10).

Необычные объекты в зоне пересадки являются интересным решением для крупных транспортных комплексов. Например, аэропорт Сингапура широко известен водопадом Rain Vortex, занимающим центральное место атриума (см. рис 11). Он стал самым большим в мире водопадом под крышей. Он пропускает дождевую воду со скоростью почти 38 000 л в минуту и естественным образом охлаждает пространство.



Рисунок 11. Аэропорт Чанги, Сингапур

Кроме своей прямой функции, аэропорт Сингапура служит еще и местом проведения бизнес-конференций, праздников, фестивалей и выставок [6]. Автором проекта по расширению Jewel Changi Airport выступил известный архитектор Моше Сафди. Он спроектировал многофункциональный комплекс с куполообразной крышей, где расположил не только традиционные стойки регистрации, камеры хранения и залы ожидания, но и крытый водопад, настоящий парк с климат-контролем, магазины и отели [7].

Подобные решения повышают привлекательность транспортных объектов для пассажиров, однако стоит учитывать, что масштаб «впечатления» должен соответствовать масштабу ТПУ.

Необычные торговые павильоны использованы в аэропорту Баку (см. рис. 12). Луковичной формы, выполненные в спокойной цветовой гамме, торговые площадки

служат акцентом для привлечения внимания в спокойном и выдержанном интерьере ТПУ [8].



Рисунок 12. Аэропорт Баку, Азербайджан

Физическая активность, заключающаяся в простой ходьбе при смене направления или маршрута, может быть неплохим подспорьем для активного образа жизни. Одно исследование, проведенное в Тайване, выявило, что среди пассажиров общественного транспорта было на 15% меньше людей с лишним весом, чем среди тех, кто ездит на работу на авто [9]. Ричард Паттерсон из Имперского колледжа Лондона тщательно проанализировал данные исследования English National Travel Survey. Он подсчитал, что примерно треть людей, регулярно пользующихся общественным транспортом, выполняют государственные рекомендации по физической активности продолжительностью 30 минут в день.

Замена траволаторов на альтернативные пешеходные маршруты разной протяженности может быть решением для пассажиров, которые перемещаются по ТПУ с различной скоростью. Длинные пути позволят пассажирам закрывать дневную норму шагов, а также получать дополнительную информацию за счет расположенных на пути объектов носителей рекламы и мультимедийных экранов.

Зона сопутствующего обслуживания в ТПУ представлена точками общественного питания, магазинчиками розничной торговли, санузлами, комнатами матери и ребенка.

Зоны общественного питания могут быть интегрированы в интерьеры транспортно-пересадочного узла, как например в ТПУ Штенпирен, а могут быть выделены конструктивно или при помощи яркого цветового решения (см. рис. 13).



Рисунок 13. Аэропорт Сидней, Австралия

Перед дизайнерами Landini Associates стояла задача создать запоминающийся Макдоналдс, не похожий ни на один другой ресторан. Сложности добавляла ограниченная площадь, ведь заведение проектировали для зоны вылета в аэропорту Сиднея [10]. Из-за невозможности расширить территорию дизайнеры решили надстроить дополнительный этаж и разместить там зону готовки — так появилось предприятие с «кухней в небе». Чтобы привлечь внимание пассажиров, ее решили сделать открытой, спрятанной лишь за стеклянными перегородками. Блюда из прозрачного куба доставляются вниз с помощью специального конвейера, который помогает оптимизировать процессы, а заказы осуществляются через электронную систему. Все это позволяет создать запоминающееся зрелище, которое уже покорило пользователей Instagram.

Зоны торговли могут представлены классическими бутиками, островками или же оригинальными формами, как в аэропорту Баку (см. рис. 14). Основной идеей проекта была, поставленная заказчиком, цель чтоб аэропорт не был похож на другие, а путешественники чувствовали себя VIP, несмотря на то в какой части терминала они находятся [8].

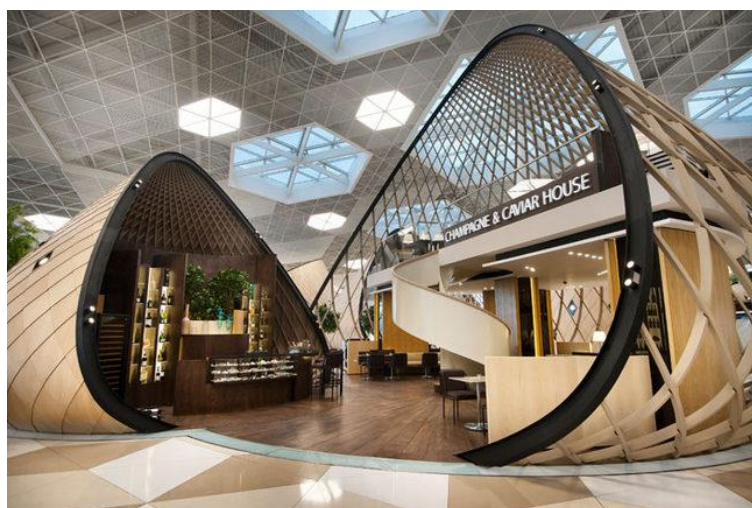


Рисунок 14. Аэропорт Баку, Азербайджан

Немаловажным элементом среды ТПУ является зоны санузлов и комнаты матери и ребенка. Они могут быть выполнены в общей стилистике комплекса, а могут являться акцентами, как цветовыми, так и фактурными.

В аэропорту Сеула [11] пространство гигиенических комнат выполнено в спокойной цветовой гамме и дополнено большим количеством зеркал с подсветкой (см. рис. 15).



Рисунок 15. Аэропорт Сеул, Корея

Таким образом, рассмотренные примеры позволяют сделать вывод, что дизайн характеристики транспортно-пересадочного узла неотделимы от его пользователей. Грамотно продуманная структура ТПУ в сочетании с дополнительными функциональными зонами позволит создавать качественно новую среду как внутри комплекса, так и вокруг [12, с. 292].

В рамках городской среды транспортно-пересадочный узел – это точка притяжения. Поэтому создание объемно-пространственной структуры транспортно-пересадочного узла — это сложная и интересная задача, которая в современном мире должна решаться максимально выразительными средствами. Можно отметить, что

построение структуры ТПУ вокруг транспортной функции, исходя из его определения, должно ставиться во главу угла. Различные дополнительные функциональные зоны могут увеличивать выразительность дизайн-решения интерьеров, создавать необычные впечатления у пассажиров и решать сопутствующие задачи [13, с. 172].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вокзал Аточа - Estacion de Atocha // URL: <http://ruspain.net/maps/places/arhitektura/vokzal-atocha-estacion-de-atocha.html> (дата обращения 25.03.2023).
2. Orléans Multi-modal Transport Hub URL: <https://archello.com/project/orleans-multi-modal-transport-hub#stories> (дата обращения: 15.03.2023).
3. Станция метро Рассказовка URL: <https://stroi.mos.ru/metro/station/41> (дата обращения 25.04.2021).
4. Официальный сайт аэропорта Schiphol URL: <https://www.schiphol.nl/en/> (дата обращения 25.03.2023).
5. Новый терминал аэропорта Лос-Анджелеса: Романтика полетов и цифровые медиа URL: <http://www.screens.ru/ru/2013/10.html> (дата обращения 23.04.2021).
6. Аэропорт Сингапура Чанги (Singapore Changi Airport) URL: <http://www.ambotis.ru/strany/indoneziya/aeroport-singapura-changi/> (дата обращения 23.05.2021).
7. Жемчужина Сингапура: аэропорт Чанги с водопадом и парком URL: <https://www.admagazine.ru/architecture/zhemchuzhina-singapura-aeroport-changi-s-vodorodom-i-parkom> (дата обращения 23.05.2021).
8. Новый терминал аэропорта в Баку – футуристический дизайн URL: <https://yana-property.com/lifestyle/blog/arkhitektura/novyy-terminal-aeroporta-v-baku-futuristicheskiy-dizayn/> (дата обращения 25.05.2021).
9. The neglected benefits of the commute URL: <https://www.bbc.com/worklife/article/20180806-the-neglected-benefits-of-the-commute> (дата обращения 25.05.2021).
10. “Кухня в небе”: компактный Макдоналдс в аэропорту Сиднея URL: <https://www.admagazine.ru/interior/kuhnya-v-nebe-kompaktnyj-makdonalds-v-aeroportu-sidneya> (дата обращения 25.05.2021).
11. В аэропорту Сеула открылся новый терминал URL: <https://tourism.interfax.ru/ru/news/articles/46553/> (дата обращения 25.05.2021).
12. Данилина Н. В. Организация работы пассажирского транспорта в городских транспортно-пересадочных узлах // Аллея науки. — 2017.— №13. — С. 291–296.
13. Власов Д.Н. Транспортно-пересадочные узлы // Москва: Московский государственный строительный университет |Ай Пи Эр Медиа| ЭБС АСВ, 2017. – 192 с.

REFERENCES

1. Vokzal Atocha - Estacion de Atocha // URL: <http://ruspain.net/maps/places/arhitektura/vokzal-atocha-estacion-de-atocha.html> (data obrashhenija 25.03.2023).
2. Orléans Multi-modal Transport Hub URL: <https://archello.com/project/orleans-multi-modal-transport-hub#stories> (data obrashhenija: 15.03.2023).
3. Stancija metro Rasskazovka URL: <https://stroi.mos.ru/metro/station/41> (data obrashhenija 25.04.2021).

4. Oficial'nyj sajt ajeroporta Schiphol URL: <https://www.schiphol.nl/en/> (data obrashhenija 25.03.2023).
5. Novyj terminal ajeroporta Los-Andzhelesa: Romantika poletov i cifrovye media URL: <http://www.screens.ru/ru/2013/10.html> (data obrashhenija 23.04.2021).
6. Ajeroport Singapura Changi (Singapore Changi Airport) URL: <http://www.ambotis.ru/strany/indoneziya/aeroport-singapura-changi/> (data obrashhenija 23.05.2021).
7. Zhemchuzhina Singapura: ajeroport Changi s vodopadom i parkom URL: <https://www.admagazine.ru/architecture/zhemchuzhina-singapura-aeroport-changi-s-vodopadom-i-parkom> (data obrashhenija 23.05.2021).
8. Novyj terminal ajeroporta v Baku – futuristicheskij dizajn URL: <https://yana-property.com/lifestyle/blog/arkhitektura/novyj-terminal-aeroporta-v-baku-futuristicheskij-dizajn/> (data obrashhenija 25.05.2021).
9. The neglected benefits of the commute URL: <https://www.bbc.com/worklife/article/20180806-the-neglected-benefits-of-the-commute> (data obrashhenija 25.05.2021).
10. “Kuhnja v nebe”: kompaktnyj Makdonalds v ajeroportu Sidneja URL: <https://www.admagazine.ru/interior/kuhnya-v-nebe-kompaktnyj-makdonalds-v-aeroportu-sidneya> (data obrashhenija 25.05.2021).
11. V ajeroportu Seula otkrylsja novyj terminal URL: <https://tourism.interfax.ru/ru/news/articles/46553/> (data obrashhenija 25.05.2021).
12. Danilina N. V. Organizacija raboty passazhirskogo transporta v gorodskih transportno-peresadochnyh uzlah // Alleja nauki. — 2017.— №13. — Pp. 291–296.
13. Vlasov D.N. Transportno-peresadochnye uzly // Moskva: Moskovskij gosudarstvennyj stroitel'nyj universitet |Aj Pi Jer Media| JeBS ASV, 2017. – 192 p.

Васильева Татьяна Виталиевна

кандидат педагогических наук,
доцент общеуниверситетской кафедры психологии образования
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: tvvasilyeva87@gmail.com

Никитина Наталья Ивановна

доктор педагогических наук,
профессор кафедры современной педагогики,
непрерывного образования и персональных треков
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: nn00803@mail.ru

Толстикова Светлана Николаевна

доктор психологических наук,
профессор общеуниверситетской кафедры психологии образования
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: TolstikovaSN@mgpu.ru

Вольхин Сергей Николаевич

доктор педагогических наук,
профессор кафедры современной педагогики,
непрерывного образования и персональных треков
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: volhin_inupb@mail.ru

Vasilyeva Tatyana V.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the All-University Department of Educational Psychology,
Moscow City Pedagogical University
129226, Moscow, st. Agricultural, 4;
e-mail: tvvasilyeva87@gmail.com

Nikitina Natalya I.

doctor of pedagogical sciences,
Professor of the Department of Modern Pedagogy,
continuing education and personal tracks
Russian State Social University

Tolstikova Svetlana N.

Doctor of Psychology,
Professor of the All-University Department of Educational Psychology
Moscow City Pedagogical University

Volkhin Sergey N.

doctor of pedagogical sciences,
Professor of the Department of Modern Pedagogy,
continuing education and personal tracks
Russian State Social University

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ЭПИСТЕМИЧЕСКОЙ
КВАЛИФИКАЦИИ ПЕДАГОГОВ-ПСИХОЛОГОВ**

Аннотация. Профессиональная квалификация педагога-психолога должна быть многоаспектной, достаточно обширной и глубокой, чтобы успешно справляться с комплексными профессиональными задачами, а также быть готовым адаптироваться к постоянным изменениям в образовательной среде и социальной сфере. В структуре профессиональной квалификации педагога-психолога особое место занимает такой подвид квалификации как эпистемическая квалификация, включающая в себя стремление к систематическому изучению новых научных исследований (в различных отраслях науки), результаты которых значимы для решения профессиональных задач, понимание их сути, способность применять новые достоверные знания, основанные на последних достижениях в области педагогики, психологии, медицины, социологии, культурологии, дефектологии, девиантологии, и др. в реальной профессиональной практике. Эпистемическая квалификация педагогов-психологов подразумевает способность к пониманию, анализу, оценке различных знаний, их интерпретации, валидации, а также большую ответственность за полученное и передаваемое другим знание (эпистемическую ответственность). В статье рассматриваются сущность и структурные компоненты (профессионально-когнитивный, профессионально-исследовательский; профессионально-коммуникативный; мотивационно-ценностный) эпистемической квалификации педагога-психолога, раскрывается ее роль и значение для повышения уровня профессионализма данного специалиста. В статье констатируется, что с учётом высоких требований к профессионализму педагога-психолога и важности эпистемической квалификации, дополнительное профессиональное образование играет значительную роль в их развитии. В статье приведена характеристика конвергентной среды дополнительного профессионального образования педагогов-психологов.

Ключевые слова: дополнительное профессиональное образование, педагоги-психологи, эпистемическая квалификация, эпистемической ответственность.

SOME ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF THE EPISTEMIC QUALIFICATION OF PSYCHOLOGISTS IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL PROFESSIONAL EDUCATION

Annotation. The professional qualification of a teacher-psychologist must be multifaceted, broad and deep enough to successfully cope with complex professional tasks, and also be ready to adapt to constant changes in the educational environment and the social sphere. In the structure of the professional qualification of a teacher-psychologist, a special place is occupied by such a subspecies of qualification as epistemic qualification, which includes the desire for a systematic study of new scientific research (in various branches of science), the results of which are significant for solving professional problems, understanding their essence, the ability to apply new reliable knowledge based on the latest achievements in the field of pedagogy, psychology, medicine, sociology, cultural studies, defectology, deviantology, etc. in real professional practice. The epistemic qualification of educational psychologists implies the ability to understand, analyze, evaluate various knowledge, interpret and validate it, as well as greater responsibility for the knowledge received and transmitted to others (epistemic responsibility). The article discusses the essence and structural components (professional-cognitive, professional-research; professional-communicative; motivational-value) of the epistemic qualification of a teacher-psychologist, reveals its role and significance for increasing the level of professionalism of this specialist. The article states that, taking into account the high requirements for the professionalism of a teacher-psychologist and the importance of epistemic qualifications, additional professional education plays a significant role in their development.

The article describes the characteristics of the convergent environment of additional professional education for psychologists.

Keywords: additional professional education, educational psychologists, epistemic qualification, epistemic responsibility.

Введение

Современные требования к профессиональной квалификации педагога-психолога определяются изменяющейся образовательной средой, нормативно-правовым обеспечением трудовой деятельности данного специалиста, развитием научных исследований в области различных отраслей психологии, педагогики, разнообразных методик преподавания, философии образования, смежных научных отраслей, а также социальными изменениями, которые оказывают влияние на профессиональную деятельность педагогов-психологов в образовательной сфере [2].

В условиях информатизации современного российского общества педагогам-психологам становится важным иметь эпистемическую (от греч. ἐπιστήμη - «научное знание», «достоверное знание») квалификацию. Одной из составляющих эпистемической квалификации является способность критически мыслить, анализировать и оценивать информацию, различать правдивую и неправдивую информацию, а также понимать, как использование информационных технологий влияет на общественное сознание и поведение людей [3]. Краткий анализ общей сущности эпистемической квалификации педагога-психолога будет приведен в данной статье ниже, в основной части.

В современном информационном обществе доступ к информации стал гораздо проще, но в то же время появилось больше возможностей для распространения недостоверной и некачественной информации. Педагоги-психологи должны быть осведомлены о методах проверки достоверности информации, чтобы научить своих воспитанников (подопечных) критическому и аналитическому мышлению, научить их отличать факты от мнений, аргументировать свои умозаключения и принимать обоснованные решения.

Кроме того, эпистемическая квалификация помогает педагогам-психологам понимать, как информационные технологии могут влиять на развитие личности ребенка. Например, использование социальных сетей может повлиять на самооценку, привести к зависимости и ухудшить межличностные отношения. Педагоги-психологи должны быть готовы помочь детям осознать эти риски и развивать навыки цифровой грамотности.

Эпистемическая квалификация педагога-психолога становится острой необходимостью в условиях функционирования современной системы образования. Данная квалификация включает в себя глубокое понимание специалистом важных для выполнения профессиональных обязанностей педагога-психолога концепций и теорий из различных научных областей, закономерностей и принципов развития, обучения и воспитания, психологических механизмов и процессов. Эпистемическая квалификация предполагает умение педагога-психолога переходить от фрагментарного знания к системному, синергетически-междисциплинарному, видеть взаимосвязи и целостность феномена развития человека. Педагог-психолог должен понимать не только отдельные аспекты психики человека, но и способность видеть их в функциональной взаимосвязи, во взаимодействии и с учётом влияния на общее развитие личности многочисленных факторов процесса социализации [21; 22]. Более того, эпистемическая квалификация предполагает осознание педагогом-психологом своей роли и места в системе образования, своего профессионального долга, понимание влияния своей деятельности на развитие учеников, их родителей и всего образовательного учреждения. В контексте современного образования эпистемическая квалификация педагога-психолога неразрывно связана с его

готовностью к непрерывной профессиональной самообразовательной деятельности, способностью критически оценивать и анализировать научную информацию, применяя её на практике.

Таким образом, формирование эпистемической квалификации у педагогов-психологов в условиях информатизации современного российского общества является необходимым. Это поможет им обеспечить качественное психолого-педагогическое сопровождение воспитательного, образовательного процессов, развить критическое мышление и подготовить детей к жизни в информационном обществе.

Проблема формирования эпистемической квалификации педагога-психолога является объектом исследования некоторых зарубежных и отечественных ученых различных специальностей (философов, психологов, социологов). В незначительном количестве научных публикаций исследователи предлагают различные подходы и модели для развития эпистемической квалификации у педагогов-психологов.

Основная часть

По мнению ряда зарубежных ученых, эпистемическая квалификация является одной из важных составляющих профессиональной компетентности педагога-психолога [24; 25]. Так, например, Дэвид Перкинс [9], американский психолог, работающий в области образования и когнитивных наук, изучавший проблему развития эпистемической квалификации у педагогов, считает, что в системе непрерывного профессионального образования «университет - последипломное образование» необходимо проводить специальную работу по развитию данной квалификации у специалистов психолого-педагогического профиля.

В зарубежной научной литературе по вопросам профессиональной подготовки учителей, педагогов, психологов проблеме формирования у них эпистемической компетенции (эпистемической квалификации) уделяется существенное внимание. L. Goe считает, что в современном информационном обществе наличие у педагога эпистемической квалификации становится одним из базовых условий его «эффективного присутствия в современном образовательном пространстве» [23]. A. Antoniadis под эпистемической квалификацией педагога, психолога понимает «способность работать с разными типами знаний и с разными целями в процессе профессиональной деятельности» [20].

Понятие «квалификация» имеет разные толкования в зависимости от контекста его использования. При общем определении сущности и содержания данного можно выделить следующие подходы: а) компетентностный подход (квалификация определяется как уровень профессиональной подготовки, наличие определенных умений, навыков и знаний, необходимых для выполнения определенных трудовых функций); б) нормативный подход (квалификация понимается как формально установленная степень готовности к трудовой деятельности, которая подтверждается соответствующими сертификатами, дипломами); в) функциональный подход (квалификация рассматривается как способность сотрудника выполнять трудовые функции, а также оценивается его практический опыт и способность применять теоретические знания на практике); г) психологический подход (квалификация оценивается на основе личностных свойств работника, на основе развитости системы профессионально важных качеств специалиста, его мотивации, общего уровня развития, ориентации на результат и качества работы); д) комбинированный подход (квалификация рассматривается как совокупность знаний, навыков и способностей, усвоенных в процессе обучения и профессиональной деятельности, которые позволяют человеку эффективно выполнять требуемые трудовые функции. Этот подход сочетает элементы компетентностного, нормативного и

функционального подходов). В данной статье мы придерживаемся комбинированного подхода.

Эпистемическая квалификация педагога-психолога включает в себя способности критически мыслить, развивать свои системные междисциплинарные знания о знаниях (о специфике познавательных процессов, типах и вариативных стилях мышления взрослых и детей различных возрастных групп, о методах получения достоверных научных фактов, о доказательствах выявленных закономерностей из различных научных отраслей, значимых для его профессиональной деятельности), а также готовность и способность применять полученные знания в профессиональной практике. Сущность эпистемической квалификации состоит в способности понимать и оценивать информацию, выявлять и анализировать различные точки зрения, осуществлять обоснованные выводы и принимать хорошо обдуманые («взвешенные») решения на основе критического мышления.

Структура эпистемической квалификации педагога-психолога может варьироваться в зависимости от того, какие аспекты его трудовой деятельности и компетенции считаются важными в той профессиональной области, в которой он работает. В общих чертах структура эпистемической квалификации педагога-психолога может включать в себя следующие составляющие: а) профессионально-когнитивная составляющая (знание и понимание эпистемических процессов и концепций. Педагог-психолог должен обладать знаниями о методологии и философии науки в целом (а в, частности, философии педагогической и психологической науки), концепциях познания, научной и профессиональной этике, о принципах исследования (в, частности, психолого-педагогического исследования). Педагог-психолог должен понимать значение проверки источников информации, обладать способностью оценивать качество и достоверность данных. Педагог-психолог должен быть обладателем навыков критического мышления, которые включают навыки проведения различных видов анализа информации, выявления логических ошибок, умения задавать вопросы, выражать сомнения и критически оценивать различные точки зрения [5; 19]); б) профессионально-исследовательская составляющая (развитые исследовательские навыки и способности, наличие умений формулировать исследовательские вопросы, собирать и анализировать данные, проводить оценку достоверности и надежности исследовательских источников, и др. [8; 10]); в) профессионально-коммуникативная составляющая (педагог-психолог должен уметь грамотно, с целесообразным использованием научных и профессиональных терминов выражать свои мысли, идеи, слушать и учитывать точку зрения других, а также уметь обосновывать свои утверждения и делиться своими знаниями с другими); г) мотивационно-ценностная составляющая (интерес специалиста к исследовательской деятельности, убежденность в важности, необходимости освоения новых знаний).

Существенной составляющей эпистемической квалификации специалиста психолого-педагогического профиля является эпистемическая ответственность.

Принято считать, что понятие «эпистемическая ответственность» ввел в науку английский философ и математик Уильям Клиффорд [4]. Он же является одним из основоположников современной нормативной эпистемологии. Согласно У. Клиффорду, эпистемическая ответственность представляет собой ответственность человека за убеждения (мнения), которых он придерживается, т.е. субъект обязательно должен уметь привести аргументы, которые доказывают (обосновывают) его убеждения. В своей научной работе, обосновывая сущность понятия «эпистемическая ответственность» У. Клиффорд стремился соединить «две различные субдисциплины: этику (или моральную философию), занимающуюся нормативными вопросами о должном и хорошем, и эпистемологию (или философию знания), преимущественно занимающуюся описанием и объяснением наших познавательных процессов» [4]. На сегодняшний день в научной

среде по-прежнему идут дискуссии о точном значении понятия «эпистемическая ответственность».

Роль эпистемической квалификации в общей структуре профессионализма педагога-психолога может быть выражена следующим образом:

1. Обеспечение теоретико-методологической основы для принятия решений. Эпистемическая квалификация позволяет педагогу-психологу принимать обоснованные, хорошо продуманные, аргументированные решения, основанные на достижениях современных научных исследованиях. Специалист способен адекватно оценивать реальную проблемную ситуацию, понимать ее причины и варианты развития событий, выбирать наиболее эффективные и адаптированные подходы, методы для решения психологических проблем подопечных.

2. Обеспечение базиса для развития критического мышления. Эпистемическая квалификация способствует развитию критического мышления педагога-психолога, что позволяет ему оценивать верифицируемость различных источников информации, оценивать возможности (положительные стороны) и ограничения тех или иных теорий, концепций, парадигм, а также делать независимые выводы на основе анализа существующих данных.

3. Повышение качества практической работы специалиста. Эпистемическая квалификация обеспечивает педагогу-психологу «доступ» к пониманию сути разнообразных научных исследований, новым знаниям в различных отраслях науки, значимых для его профессиональной деятельности. Она позволяет актуализировать и обновлять междисциплинарные практико-ориентированные, профессионально-прикладные знания, умения, что приводит к повышению качества профессиональной работы и обеспечивает лучшие ее результаты.

4. Обеспечение научного подхода к профессиональной деятельности, развитие исследовательской компетенции специалиста. Эпистемическая квалификация поощряет (позволяет) использование научного подхода педагогом-психологом в своей работе. Это включает формулирование и тестирование гипотез, систематический сбор и анализ данных, интерпретацию результатов для наилучшего понимания той или иной проблемной ситуации [1], для аргументированного выбора стратегии и тактики психолого-педагогического сопровождения подопечного.

5. Содействие постоянному самообразованию и профессиональному развитию. Эпистемическая квалификация побуждает педагога-психолога к постоянному самообразованию и профессиональному развитию. Он должен стремиться к непрерывному, систематическому обновлению знаний, умений, компетенций, участвовать в научных конференциях, семинарах, тренингах, курсах повышения квалификации, а также принимать участие в научно-исследовательской деятельности.

В целом, эпистемическая квалификация педагога-психолога необходима для обеспечения высокого уровня его профессионализма. Она позволяет осуществлять качественную и эффективную психологическую поддержку, педагогическое сопровождение подопечных, опираясь на современные научные теоретические междисциплинарные основы.

Сегодня дополнительное профессиональное образование педагогов-психологов довольно часто осуществляется на курсах повышения квалификации, профессиональной переподготовки в конвергентной среде факультета дополнительного профессионального образования университета. Данная среда имеет свои специфические особенности. Так конвергентная среда дополнительного профессионального образования педагогов-психологов предполагает в процессе курсовой подготовки интеграцию знанию из различных научных отраслей; синергетическое объединение различных научных и

практических областей знаний, таких как педагогика, психология, социология, медицина, культурология, философия и др. [6]. В результате педагог-психолог должен уметь применять знания и методы из различных научных областей для решения профессиональных задач, чтобы эффективно работать с подопечными, развивать их потенциал. В конвергентной среде университета в процессе курсовой подготовки педагоги-психологи часто осуществляют межпрофессиональное взаимодействие, работают в команде с другими специалистами, такими как учителя, медицинский персонал, социальный работник и т.д. Это требует умения эффективно коммуницировать, сотрудничать и координировать свою работу с другими профессионалами. В конвергентной среде ДПО активно используются информационные технологии, ведь современные педагоги-психологи должны быть готовы к использованию разнообразных информационных технологий (компьютерных программ, интерактивных обучающих платформ, онлайн-социальных сетей и других средств коммуникации и обучения, воспитания) в своей профессиональной практике. Конвергентная среда непрерывного профессионального образования требует от педагогов-психологов постоянного обновления и расширения своих знаний, умений, компетенций. Они должны быть готовы к систематическому и целенаправленному обучению новым методам, технологиям и подходам, а также к внедрению инноваций в свою практику.

Таким образом, дополнительное профессиональное образование педагогов-психологов в конвергентной среде университета требует интеграции междисциплинарных знаний, межпрофессионального взаимодействия, использования информационных технологий, освоения новых методов непрерывного профессионального развития/саморазвития.

Формирование эпистемической квалификации педагогов-психологов в системе дополнительного профессионального образования имеет свои особенности. Рассмотрим ниже некоторые из них.

Эпистемическая квалификация педагога-психолога связана с развитием знания о знании (о специфике научно-познавательной деятельности, ее результатах), способностью критически мыслить, исследовать с научной точки зрения разнообразные процессы, явления, применять междисциплинарные знания в психолого-педагогической практике [11]. В системе дополнительного профессионального образования педагоги-психологи получают возможность расширить свои знания и навыки в области научной методологии, этики научного исследования, деонтологии, критического рефлексирования.

Формирование эпистемической квалификации педагогов-психологов в системе дополнительного профессионального образования (ДПО) способствует развитию профессиональной самоидентификации и осознанию своей роли в профессии. Это включает понимание, осознание своих профессиональных задач и обязанностей, умение применять различные научные методы и подходы для решения профессиональных задач.

В системе ДПО педагогов-психологов происходит развитие исследовательских навыков данных специалистов, в частности, умений формулировать исследовательские вопросы, собирать и анализировать данные, а также делать выводы на основе комплексного анализа, математической обработки эмпирических материалов, полученных в ходе опытно-экспериментальной работы [12; 13; 15]. Развитие этих навыков позволяет педагогам-психологам проводить качественные психолого-педагогические исследования, применять научные подходы в своей профессиональной практике.

Дополнительное профессиональное образование педагогов-психологов должно ставить задачу интеграции теории и практики. Это означает, что учебные программы курсов в системе ДПО должны быть построены таким образом, чтобы обучение было ориентировано на решение практических (профессионально-прикладных) задач, а

полученные знания и навыки могли быть непосредственно применены в профессиональной деятельности.

Формирование эпистемической квалификации педагогов-психологов требует активного использования обратной связи в системе взаимодействия «преподаватель курсов ДПО – слушатель курсов – группа взрослых обучающихся» и рефлексии. Важно, чтобы в процессе дополнительного профессионального образования педагоги-психологи имели возможность анализировать свою учебную и профессиональную деятельность, выявлять свои сильные и слабые стороны (как взрослого обучающегося и как профессионала), а также обобщать свой учебный, трудовой опыт и принимать меры по его улучшению.

Формирование эпистемической квалификации педагогов-психологов в системе ДПО может осуществляться с помощью различных методов и технологий. В частности, в процессе курсовой подготовки необходимо использовать проблемно-ориентированный подход. Педагоги-психологи могут работать над решением реальных проблем, возникающих в их профессиональной практике, с использованием научных и эмпирических данных. Это позволяет им интегрировать междисциплинарные знания, умения, навыки, полученные в процессе курсового обучения, с реальными ситуациями и проблемами в образовательной среде. Педагоги-психологи могут разрабатывать и реализовывать курсовые и исследовательские проекты, которые позволяют им практически применять свои системные знания и методики исследования. Это способствует развитию их эпистемической квалификации и способностей. Педагоги-психологи могут участвовать в научных семинарах, где представят свои исследования и обсудят их с другими специалистами. Это позволяет им получить обратную связь, расширить свои знания и улучшить свои эпистемические навыки. В ходе курсовой подготовки для развития эпистемической квалификации педагогов-психологов следует использовать интерактивные технологии (ролевые игры, тренинги по решению проблем и др.), способствующие развитию навыков системного, критического, дивергентного мышления и системного анализа [14].

Эпистемическая квалификация педагога-психолога помогает ему выйти на экспертный уровень своего профессионализма, осуществлять реализацию интеграционного, системного, синергетического подходов в процессе проведения психолого-педагогических исследований [7]. В.И. Слободчиков совершенно справедливо отмечает, что «эксперту уже недостаточно владения профессиональными знаниями и включенности в профессиональное сообщество, ему необходим выход за пределы данной профессиональной сферы, чтобы видеть все многообразие позиций, принадлежащих данному профессиональному сообществу. В отличие от профессионала, эксперт должен уметь выделять границы предметностей различных профессионалов, конструировать эталоны деятельностных систем в данной профессиональной сфере. Экспертные способности становятся следствием не «повышения квалификации», а подлинно профессионального развития любого профессионала, способного к осуществлению метапрофессиональных деятельностей, а именно: исследования, проектирования, организационного управления, стратегирования» [18].

Реализация в системе ДПО педагогов-психологов эпистемического подхода позволяет развивать познавательную активность взрослых обучающихся [17], осознать целостный образ педагогической реальности [16], психологической практики, освоить деонтологические основы профессиональной деятельности, этические основы проведения научных исследований.

Таким образом, формирование эпистемической квалификации педагогов-психологов в системе дополнительного профессионального образования требует учета особенностей

эпистемической составляющей профессиональной компетентности данного специалиста. Важно создать условия для развития исследовательских навыков, интеграции теории и практики, а также обратной связи и рефлексии, чтобы педагоги-психологи могли стать компетентными и эффективными профессионалами.

Заключение

Эпистемическая квалификация педагога-психолога играет важную роль в общей структуре его профессионализма. Данная квалификация связана с умением понимать, генерировать, применять системные междисциплинарные знания, основанные на научных исследованиях, в практической работе педагога-психолога. Она включает в себя способность критически мыслить, анализировать информацию, проверяя достоверность источников, интерпретировать, применять эмпирическую и теоретическую информацию в трудовой деятельности для решения профессиональных задач.

Эпистемическая квалификация выступает своего рода «рамкой» для других видов профессиональных квалификаций педагога-психолога, таких как методологическая, диагностическая, консультативная, прогностическая, исследовательская и др. Без системного, междисциплинарного, научно-обоснованного взгляда на процессы развития, обучения, воспитания реализация этих квалификаций становится затруднительной.

С учетом высоких требований к профессионализму педагога-психолога и важности эпистемической квалификации, дополнительное профессиональное образование играет значительную роль в их развитии.

Преподаватели системы ДПО играют ключевую роль в формировании и развитии эпистемической квалификации у будущих педагогов-психологов. Преподаватели стимулируют развитие критического, аналитико-системного, дивергентного мышления слушателей курсов, задавая вопросы и проводя дебаты, дискуссии, «круглые столы», специализированные семинары-практикумы по различным научным и профессионально-ориентированным темам, обсуждая вариативные идеи взрослых обучающихся, результаты их исследовательской работы, самообразовательной деятельности, что помогает педагогам-психологам грамотно с научной точки зрения формировать собственные мнения, взгляды, позиции, приводить аргументы, доказательства в защиту своих выводов.

При формировании эпистемической квалификации педагогов-психологов в системе ДПО учитываются профессиональные интересы и потребности каждого отдельного специалиста, что позволяет наиболее полно раскрыть его личностно-профессиональный потенциал.

Профессиональная квалификация педагога-психолога должна быть многоаспектной, достаточно обширной и глубокой, чтобы успешно справляться с комплексными профессиональными задачами, а также быть готовым адаптироваться к постоянным изменениям в образовательной среде и социальной сфере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакулев В.А., Бельская Н.П., Берсенева В.С. Основы научного исследования. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014. 128 с.
2. Волкова Е.Н., Кошелева А.Н., Богдановская И.М., Хороших В.В. Модель оценки профессиональных компетенций и уровня квалификации педагогов-психологов на основе профессионального стандарта «педагог-психолог (психолог в сфере образования)» // Вестник Мининского университета. 2017. № 4 (21). URL: <https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/viewFile/704/633> (дата обращения: 09.08.2023)

3. Галухин А.В. Эпистемологический анализ модусов достоверности в условиях привилегированного доступа // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2022. Т. 11. № 1А. С. 5-23.
4. Клиффорд У.К. Этика убеждения / пер. с англ. и примеч. Ю.В. Горбатовой, Б.В. Фауля // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2019. Т. III, № 3. С. 37-53.
5. Колмогорова Н.В., Аксютина З.А. Методология и методика психолого-педагогических исследований. Омск: Издательство СибГУФК, 2012. 248 с.
6. Кондаков А.М., Сергеев И.С. Образование в конвергентной среде: постановка проблемы // Педагогика. 2020. № 12. С. 5-22.
7. Масленников Е.В. Экспертное знание: Интеграционный подход и его приложение в социологическом исследовании. М.: Наука, 2001. 203 с.
8. Новиков В.К. Методология и методы научного исследования. М.: Альтаир: МГАВТ, 2015. 211 с.
9. Перкинс Д. Как стать гением, или искусство взрывного мышления. М.: АСТ, 2003. 320 с.
10. Петрова Н.В. Психолого-педагогическая сущность исследовательской культуры личности // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. 2007. №3. С. 324-326.
11. Пиаже Ж. Генетическая эпистемология. СПб.: Питер, 2004. 326 с.
12. Пивоев В.М. Философия и методология науки. М.: Директ-Медиа, 2014. 321 с.
13. Поддъяков А.Н. Исследовательское поведение: стратегии познания, помощь, противодействие, конфликт. М.: Изд-во МГУ, 1990. 189 с.
14. Реан А.А., Демьянчук Р.В. Методологические основания психологического сопровождения педагога на разных этапах его профессионально-личностного становления // Российский психологический журнал. 2016. Т. 13. №1, С. 85-96.
15. Рузавин Г.И. Методология научного познания. М.: Юнити-Дана, 2015. 287 с.
16. Сериков В.В. Построению целостного образа педагогической реальности. М.: Педагогика, 1998. 228 с.
17. Симонова Ж.Г. Сущность эпистемического подхода как основы развития познавательной активности студентов-культурологов в процессе изучения иностранного языка // Вестник Костромского государственного университета. 2009. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-epistemicheskogo-podhoda-kak-osnovy-razvitiya-poznavatelnoy-aktivnosti-studentov-kulturologov-v-protsesse-izucheniya>
18. Слободчиков В.И. Антропологический смысл профессионального образования (экспертное мнение) // Организационная психолингвистика. 2020. № 4 (12). С. 91-98.
19. Юдина О.И. Методология педагогического исследования. Оренбург: ОГУ, 2013. 141 с.
20. Antoniades A. Epistemic communities, epistemes and the construction of world politics // Global Society. 2003. 17:1 1. Pp. 21-38.
21. Coe R. What makes great teaching?: Review of the Underpinning Research. Coe R.(eds.). London: The Sutton Trust. 2014. 57 p.
22. Danielson Ch. The Framework for Teaching Evaluation Instrument. Princeton, NJ: The Danielson Group, 2011. 104 p.
23. Goe L. Approaches to Evaluating Teacher Effectiveness: a Research Synthesis. Goe L.(eds.). Washington, DC: ETS, 2008. 108 p.

24. Mihaly K., McCaffrey D.F., Staiger D.O., Lockwood J.R. A Composite Estimator of Effective Teaching. Seattle, WA: Bill & Melinda Gates Foundation RAND Corporation. 2013. 51 p.
25. Rowan B. et. al. Measuring Teachers' Pedagogical Content Knowledge in Surveys: an Exploratory Study. Philadelphia, PA: Consortium of Policy Research in Education, 2001. 20 p.

REFERENCES

1. Bakulev V.A., Bel'skaja N.P., Berseneva V.S. Osnovy nauchnogo issledovanija. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2014. 128 p.
2. Volkova E.N., Kosheleva A.N., Bogdanovskaja I.M., Horoshih V.V. Model' ocenki professional'nyh kompetencij i urovnja kvalifikacii pedagogov-psihologov na osnove professional'nogo standarta «pedagog-psiholog (psiholog v sfere obrazovanija)» // Vestnik Mininskogo universiteta. 2017. № 4 (21). URL: <https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/viewFile/704/633> (data obrashhenija: 09.08.2023)
3. Galuhin A.V. Jepistemologicheskij analiz modusov dostovernosti v uslovijah privilegirovannogo dostupa // Kontekst i refleksija: filosofija o mire i cheloveke. 2022. T. 11. № 1A. Pp. 5-23.
4. Klifford U.K. Jetika ubezhdenija / per. s angl. i primech. Ju.V. Gorbatovoj, B.V. Faulja // Filosofija. Zhurnal Vysshej shkoly jekonomiki. 2019. T. III, № 3. Pp. 37-53.
5. Kolmogorova N.V., Aksjutina Z.A. Metodologija i metodika psihologo-pedagogicheskikh issledovanij. Omsk: Izdatel'stvo SibGUFK, 2012. 248 p.
6. Kondakov A.M., Sergeev I.S. Obrazovanie v konvergentnoj srede: postanovka problemy // Pedagogika. 2020. № 12. Pp. 5-22.
7. Maslennikov E.V. Jekspertnoe znanie: Integracionnyj podhod i ego prilozhenie v sociologicheskom issledovanii. M.: Nauka, 2001. 203 p.
8. Novikov V.K. Metodologija i metody nauchnogo issledovanija. M.: Al'tair: MGAVT, 2015. 211 p.
9. Perkins D. Kak stat' geniem, ili iskusstvo vzryvnogo myshlenija. M.: AST, 2003. 320 p.
10. Petrova N.V. Psihologo-pedagogicheskaja sushhnost' issledovatel'skoj kul'tury lichnosti // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 3: Pedagogika i psihologija. 2007. №3. Pp. 324-326.
11. Piazhe Zh. Geneticheskaja jepistemologija. SPb.: Piter, 2004. 326 p.
12. Pivoev V.M. Filosofija i metodologija nauki. M.: Direkt-Media, 2014. 321 p.
13. Podd#jakov A.N. Issledovatel'skoe povedenie: strategii poznaniya, pomoshh', protivodejstvie, konflikt. M.: Izd-vo MGU, 1990. 189 p.
14. Rean A.A., Dem'janchuk R.V. Metodologicheskie osnovanija psihologicheskogo soprovozhdenija pedagoga na raznyh jetapah ego professional'no-lichnostnogo stanovlenija // Rossijskij psihologicheskij zhurnal. 2016. T. 13. №1, Pp. 85-96.
15. Ruzavin G.I. Metodologija nauchnogo poznaniya. M.: Juniti-Dana, 2015. 287 p.
16. Serikov V.V. Postroeniju celostnogo obraza pedagogicheskoy real'nosti. M.: Pedagogika, 1998. 228 p.
17. Simonova Zh.G. Sushhnost' jepistemicheskogo podhoda kak osnovy razvitiya poznavatel'noj aktivnosti studentov-kul'turologov v processe izuchenija inostrannogo jazyka // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009. Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-epistemicheskogo-podhoda-kak-osnovy-razvitiya-poznavatelnoy-aktivnosti-studentov-kulturologov-v-protssesse-izucheniya>
18. Slobodchikov V.I. Antropologicheskij smysl professional'nogo obrazovanija (jekspertnoe mnenie) // Organizacionnaja psiholingvistika. 2020. № 4 (12). Pp. 91-98.

19. Judina O.I. Metodologija pedagogičeskogo issledovanija. Orenburg: OGU, 2013. 141 p.
20. Antoniades A. Epistemic communities, epistemes and the construction of world politics // *Global Society*. 2003. 17:1 1. Pp. 21-38.
21. Coe R. What makes great teaching?: Review of the Underpinning Research. Coe R.(eds.). London: The Sutton Trust. 2014. 57 p.
22. Danielson Ch. The Framework for Teaching Evaluation Instrument. Princeton, NJ: The Danielson Group, 2011. 104 p.
23. Goe L. Approaches to Evaluating Teacher Effectiveness: a Research Synthesis. Goe L.(eds.). Washington, DC: ETS, 2008. 108 p.
24. Mihaly K., McCaffrey D.F., Staiger D.O., Lockwood J.R. A Composite Estimator of Effective Teaching. Seattle, WA: Bill & Melinda Gates Foundation RAND Corporation. 2013. 51 p.
25. Rowan B. et. al. Measuring Teachers' Pedagogical Content Knowledge in Surveys: an Exploratory Study. Philadelphia, PA: Consortium of Policy Research in Education, 2001. 20 p.

Зотов Владимир Владимирович

кандидат экономических наук,
доцент кафедры Социологии и рекламных коммуникаций
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: kafedra-RSUK@yandex.ru

Zotov Vladimir V.

Candidate of Economic Sciences, Associate Professor
Associate Professor of the Department of Sociology and Advertising Communications
Russian State University
them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)

СОЦИАЛЬНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Аннотация. Актуальность рассмотрения темы социально-профессионального самоопределения обучающихся в новых современных условиях обусловлена тем, что сегодня под влиянием технического переоснащения и цифровизации период вхождения в профессию затягивается несмотря на то, что подростки показывают готовность к освоению профессиональных навыков и изучению мира профессий ранее, чем это определено последовательностью этапов в российской системе образования. Обучение в общеобразовательной организации включает важный и решающий период для подростка – выбор жизненного пути и профессиональной траектории, который характеризуется наличием противоречивых взглядов у молодых людей и поиском своей идентичности. Современные общеобразовательные организации, реагируя на вызовы времени, активно вовлечены в процессы цифровизации и трансформации образовательной среды, вызывая необходимость социального самоопределения обучающихся. Проведенное исследование влияния цифровизации образовательной среды на социально-профессиональное самоопределение обучающихся позволило сформулировать вывод о том, что цифровая трансформация образовательной среды способствует развитию и новых моделей развития профессиональных компетенций у выпускников школ как необходимого условия свободы выбора своего социально-профессионального пути. Цель исследования состоит в выявлении влияния цифровой образовательной среды на социально-профессиональное самоопределение школьников и содержание работы школы с обучающимися.

Ключевые слова: социально-профессиональное самоопределение, педагогическое сопровождение, профессиональная ориентация, цифровизация образовательной среды, сопровождение самоопределения обучающихся.

SOCIO-PROFESSIONAL SELF-DETERMINATION OF STUDENTS IN THE CONDITIONS OF DIGITALIZATION

Annotation. The relevance of considering the topic of socio-professional self-determination of students in the new modern conditions is due to the fact that today, under the influence of technical re-equipment and digitalization, the period of entering the profession is delayed despite the fact that teenagers show readiness to master professional skills and study the world of professions earlier than it is determined by the sequence of stages in the Russian education system. Education in a general education organization includes an important and

decisive period for a teenager – the choice of a life path and professional trajectory, which is characterized by the presence of contradictory views among young people and the search for their identity. Modern educational organizations, responding to the challenges of the time, are actively involved in the processes of digitalization and transformation of the educational environment, causing the need for social self-determination of students. The conducted study of the influence of digitalization of the educational environment on the socio-professional self-determination of students allowed us to formulate a conclusion that the digital transformation of the educational environment contributes to the development of new models of professional competence development among school graduates as a necessary condition for freedom of choice of their socio-professional path. The purpose of the study is to identify the influence of the digital educational environment on the socio-professional self-determination of schoolchildren and the content of the school's work with students.

Keywords: socio-professional self-determination, pedagogical support, professional orientation, digitalization of the educational environment, support of students' self-determination.

Введение

Обучение в общеобразовательной организации включает и подростковый возраст – период перехода от детства к взрослению, который характеризуется наличием противоречивых взглядов у молодых людей и поиском своей идентичности. Поэтому это время оказывается важным и решающим в выборе жизненного пути и профессиональной траектории. Исторически сложилось, что подростковый возраст обществом считается подходящим для профессионального самоопределения и подготовки к будущей трудовой деятельности.

Сегодня под влиянием технического переоснащения и цифровизации период вхождения в профессию затягивается несмотря на то, что подростки показывают готовность к освоению профессиональных навыков и изучению мира профессий ранее, чем это определено последовательностью этапов в российской системе образования, что обуславливает актуальность рассмотрения темы социально-профессионального самоопределения обучающихся в новых современных условиях. Важно подчеркнуть, что своевременное самоопределение, правильный выбор профессии и подготовка к профессиональной деятельности способны в перспективе обеспечить экономическую независимость взрослеющего поколения, являясь первостепенной задачей и помогая преодолеть противоречия подросткового возраста [1].

Современные общеобразовательные организации, реагируя на вызовы времени, активно вовлечены в процессы цифровизации и трансформации образовательной среды, вызывая необходимость социального самоопределения обучающихся [2].

Понимание роли социально-профессионального самоопределения обучающихся, трансформирующейся под влиянием стремительной цифровизации школы, требует исследования этой темы с целью выявления проблемных областей и слабо используемых достоинств цифровизации образовательной среды.

Цель исследования состоит в выявлении влияния цифровой образовательной среды на социально-профессиональное самоопределение школьников и содержание работы школы с обучающимися.

Материалы и методы

Теоретический материал настоящей работы опирается на общераспространённые теории и положения в сфере социально-профессионального самоопределения обучающихся и работы отечественных авторов, рассматривающих современные методы сопровождения профессионального самоопределения обучающихся, трудности профессиональной ориентации подростков в условиях цифровой трансформации

образовательной среды, среди которых следует выделить: О.П. Черных, Томюк О.Н., Дьячкова М.А., Кириллова Н.Б., Минина В.Н., Дудчик А.Ю., Сергеев И.С., Родичев Н.Ф., Сикорская-Деканова М.А., Сергушина Е.С., Лебедева Е.В., Костюнина Е.А., Каменский А.М. и ряд других [1-8]. Практическая часть работы базируется на результатах социологического опроса, проведённого автором среди обучающихся старших классов в МБОУ Лицей № 12 города Новосибирска в мае 2023 года. В исследовании участвовали обучающиеся 9-11 классов в количестве 260 человек.

Результаты

Сегодня наше общество вступило на путь к новому мироустройству – технологизированному и оцифрованному – в котором мы предстоит жить нам и следующим поколениям в будущем.

В этих непростых условиях неопределённости нужно каким-то образом помогать молодому поколению строить планы на жизнь, выбирать сферу профессионального приложения. Но очень часто случается, что помощь зрелого поколения опаздывает, и современной молодежи приходится делать самостоятельный выбор. «Одним из самых проблемных, и в то же время актуальных, вопросов перехода к постиндустриальному состоянию является социально-профессиональное самоопределение обучающегося, которому предстоит жить и трудиться в новом мире» [3].

В своей работе Сергушина Е.С. отмечает: «Активное развитие цифровых технологий, средств и сервисов коммуникации оказывает значительное воздействие на все сферы жизни и деятельности человека, включая социально-профессиональное самоопределение и его педагогическое сопровождение» [4].

В процессе содействия социально-профессиональному самоопределению обучающихся значительная роль отводится педагогу – как старшему товарищу и значимому агенту социализации ребенка, способному оказать влияние на профессиональный выбор подростка. Поэтому, активное внедрение цифровых технологий в образовательный процесс и в профориентационную работу с обучающимися не должно исключать и участие педагога в сопровождении социально-профессионального самоопределения подростка [5].

С целью определения уровня социально-профессионального самоопределения обучающихся и влияния цифровизации на выбор будущей профессии автором проведён социологический опрос среди обучающихся старших классов в МБОУ Лицей № 12 города Новосибирска в мае 2023 года. В исследовании участвовали обучающиеся 9-11 классов в количестве 260 человек – 108 обучающихся 9-х классов, 78 обучающихся 10-х классов и 74 обучающихся 11-х классов. Исследование было проведено методом анкетирования.

Опрос обучающихся показал преобладание среднего уровня готовности к выбору профессиональных ориентиров: 211 человек (81%) сделали свой выбор в сторону той или иной профессиональной сферы или в настоящее время отдают предпочтение нескольким специальностям, 20 человек (7,6%) определились с выбором профессии и говорят об этом уверенно, 30 человек (11,4%) еще находятся в процессе профессионального самоопределения (рис. 1).

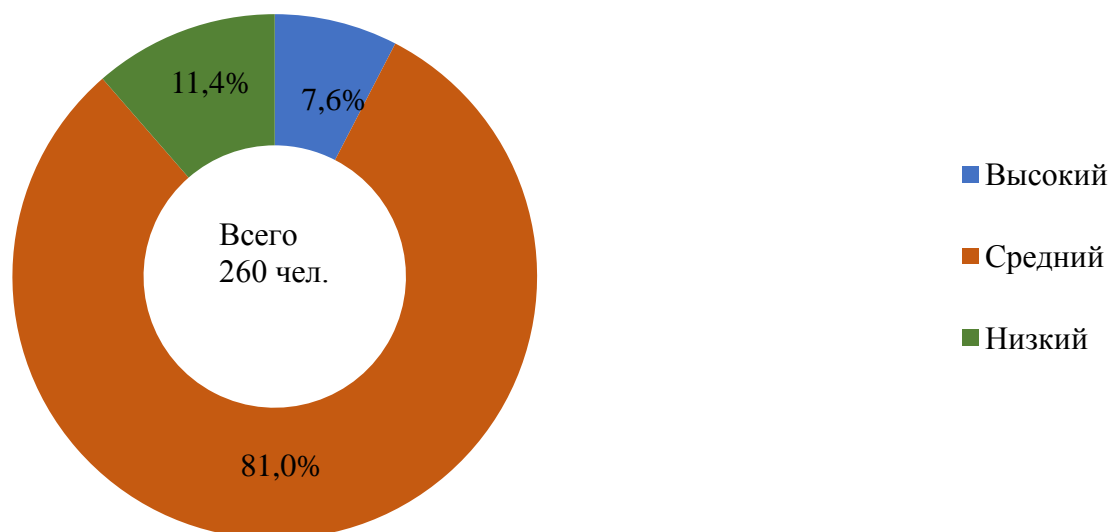


Рисунок 1. – Распределение готовности к выбору профессии среди обучающихся 9-11-х классов, %

Предпочитаемые направления профессиональной деятельности среди обучающихся старших классов: информационные технологии, сфера здравоохранения и медицинские услуги, спортивная индустрия, юриспруденция и правоохранительная деятельность, инженерные специальности, деятельность в области архитектурных решений и дизайна, профессии нефтегазовой отрасли.

Результаты построения личных профессиональных планов свидетельствуют о высоком уровне эффективности психолого-педагогического сопровождения предпрофильной подготовки в образовательной организации. Высокий и средний уровень готовности к выбору профессии показали 88,6% старшеклассников, что говорит о наличии осознанного и реалистичного подхода в построении личной профессиональной траектории. Низкий уровень выявлен у 11,6% молодых людей.

Рассматривая влияние различных факторов на социально-профессиональное самоопределение обучающихся в условиях активного внедрения цифровых технологий как в образовательную среду, так и в повседневную жизнь современных школьников, можно увидеть, что источников для формирования представлений о трудовой деятельности сегодня существует достаточно большое количество. Результаты исследования источников информации о специальности и профессиональной образовательной организации представлены на рис. 2:

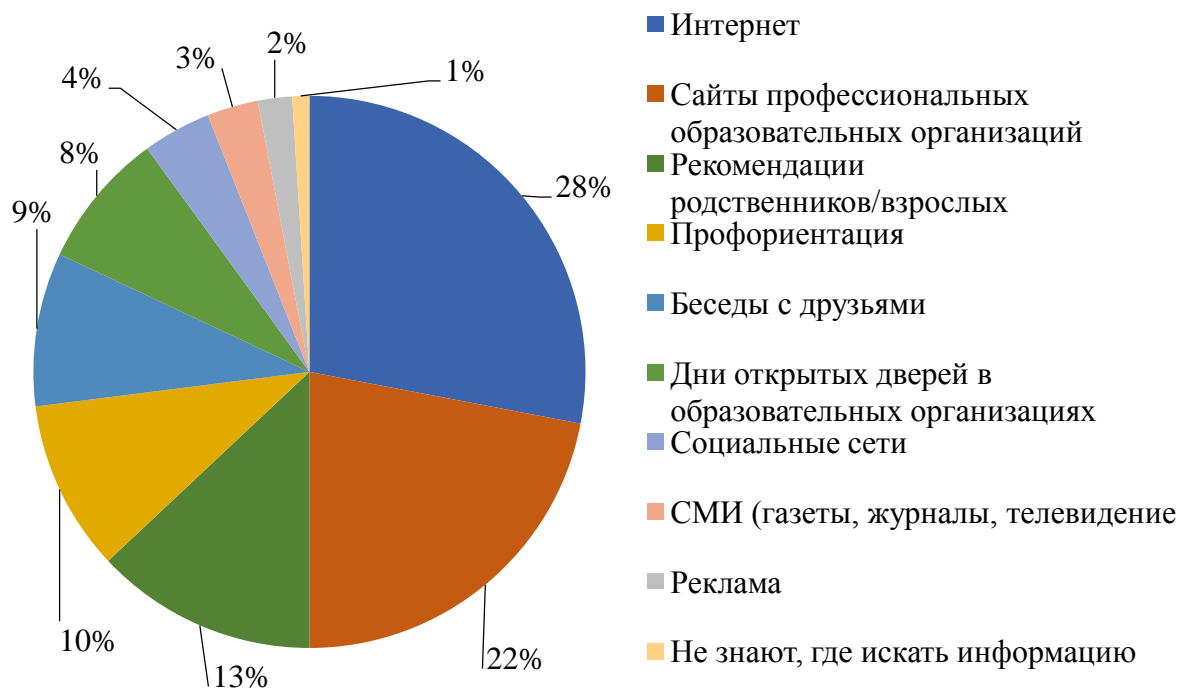


Рисунок 2. – Распределение ответов на вопрос: «Откуда Вы берёте информацию о специальности и профессиональной образовательной организации?», %

Исследование показало, что первое место по популярности среди старших школьников для социально-профессионального самоопределения занимает информационный источник – сеть Интернет (28%), далее – полную и объективную информацию предоставляют сайты профессиональных образовательных организаций (22%) и экскурсии в Дни открытых дверей в эти организации (8%), а также доверяют мнению родственников (13%) и друзей (9%).

Важное место в нашем исследовании также занимает вопрос, как ненавязчиво и в доступной форме донести до подростков информацию о специальностях, профессиях и сферах приложения своих профессиональных навыков. Результаты исследования о том, какие способы коммуникации в процессе социально-профессионального самоопределения предпочитают современные старшеклассники и выпускники школ о возможности выбрать профессиональную траекторию и обучиться на ту или иную специальность от профессиональной образовательной организации представлены на рис. 3:

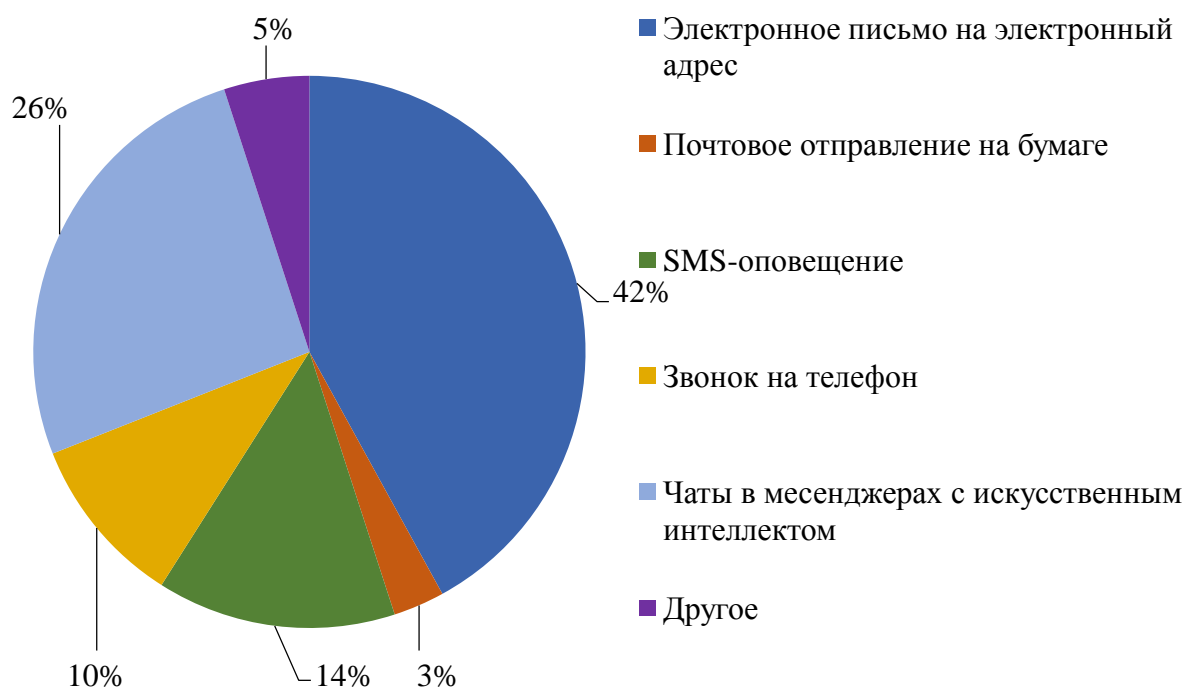


Рисунок 3. – Распределение ответов на вопрос: «Каким образом Вы согласны получать информацию от профессиональной образовательной организации?», %

Разнообразие способов общения в современном обществе достаточно широкое, современные подростки охотно взаимодействуют посредством электронной почты (42%), с помощью чатов с ботами (26%) и хорошо относятся к SMS-рассылкам (14%). Результаты ответов на вопрос свидетельствуют, что современные люди планируют своё время и предпочитают получать информацию в удобном для себя формате на мобильные устройства.

По результатам опроса, проведённого автором, можно сделать следующие выводы:

1) проблема социально-профессионального самоопределения является актуальной для учеников старших классов;

2) имеют планы на построение своего профессионального плана и/ или выбрали сферу будущей профессиональной деятельности значительная часть респондентов (88,6%);

3) для современных подростков важными являются и вопрос о выборе специальности, и вопрос о выборе профессиональной образовательной организации;

4) именно интернет является наиболее популярным источником информации об интересующих специальностях, профессиях и вакансиях. Этот источник в качестве приоритетного называют 28% респондентов. Среди других источников: сайты вузов (22%) и Дни открытых дверей в этих организациях (8%).

5) современные школьники в определенном смысле подвержены влиянию моды на те, или иные специальности, но при этом готовы прислушиваться к мнению авторитетных взрослых (13%) и друзей (9%), и лишь 2% обучающихся в школе не знают где искать информацию для профессионального самоопределения;

6) школьникам предпочитают получать информацию в удобном для себя формате на мобильные устройства.

Очевидно, что разнообразие возможностей в образовательной среде с использованием цифровых технологий и дальше будет увеличиваться. Всем участникам образовательного процесса: и педагогам, и обучающимся необходимо научиться жить в

условиях избытка информации, уметь делать правильный выбор, который предназначен конкретной личности и носит индивидуальный характер, который станет основой социально-профессионального самоопределения для молодого человека в жизни, в том числе и её цифровой сфере [6].

Таким образом, в условиях цифровизации возрастает роль своевременной профориентационной работы и способность сделать правильный выбор своего профессионального плана развития.

Можно заключить, что в процессе социально-профессионального самоопределения цифровые технологии играют важную роль. А требования, выдвигаемые перед личностью в профессиональном плане, способствуют развитию социальной активности молодого поколения по отношению к собственному будущему, предоставляют возможность проявить свои способности и таланты и помогают задать ценностные ориентиры.

Обсуждение

Цифровизация коренным образом способствует изменению экономических отношений в направлении развития многообразия социально-трудовых ролей и форм организации профессиональной деятельности, слияния специальностей и профессий, повышение роли многозадачности и мультипрофессионализма в профессиональном плане.

Среда социально-профессионального самоопределения обучающихся сегодня отличается максимальным насыщением и многообразием информации, спектр возможных профессионально-образовательных и карьерных траекторий – бесконечно широким. Тем не менее, всё ещё сохраняются устоявшиеся с предыдущего периода этапы институционального перехода «школа – колледж / вуз», «колледж / вуз – рабочее место», поэтому задача социально-профессионального самоопределения молодых людей остаётся в тесной связке личностным развитием в широком смысле этого слова.

В то же время есть еще представители педагогического сообщества, которые не в полной мере готовы к цифровой трансформации сферы образования и просвещения, которая не ограничивается переходом и популяризацией дистанционных форм обучения. Цифровая образовательная среда не ставит своей целью дистанционное обучение и пытается заменить личное общение обучающегося и преподавателя. Современные цифровые технологии призваны лишь повысить эффективность обучения. Несмотря на то, что на данном этапе развития телекоммуникационных технологий «повсеместное использование ресурсов сети Интернет уже прочно вошло в нашу жизнь, тем не менее, вовлеченность таких ресурсов в профориентационную деятельность педагогов общеобразовательных организаций является недостаточной» [7].

Заключение

Таким образом, сегодня объективная социальная реальность такова, что цифровые технологии стали неотъемлемой частью повседневности и проникли в такие сферы жизнедеятельности человека, а также способствовали появлению и внедрению образовательных инноваций, принципиально новых подходов к социально-профессиональному самоопределению, выбору профессий, накоплению навыков и профессиональных компетенций.

Проведенное исследование влияния цифровизации образовательной среды на социально-профессиональное самоопределение обучающихся позволило сформулировать вывод о том, что цифровая трансформация образовательной среды способствует развитию и новых моделей развития профессиональных компетенций у выпускников школ как необходимого условия свободы выбора своего социально-профессионального пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Современные методы профориентации и самоопределения обучающихся: учебно-метод. пособие / автор-сост. О.П. Черных; под ред. О.П. Черных. – Магнитогорск: Изд-во ГБУДО «Дом учащейся молодежи «Магнит»; Изд-во Студии рекламы «KOLOSOK», 2021. – 64 с.
2. Минина В.Н. Цифровизация высшего образования и её социальные результаты // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия: Социология. – 2020. – №1. – С.12-21.
3. Сергеев И.С., Родичев Н.Ф., Сикорская-Деканова М.А. Профессиональное самоопределение и его сопровождение в постиндустриальном мире: попытка прогноза // Профессиональное образование и рынок труда. – 2018. – № 4. – С. 39-50.
4. Сергушина Е.С. Понятие и сущность социально-профессионального самоопределения старшеклассников // XLVII Огарёвские чтения: Материалы научной конференции. В 3-х частях, Саранск, 06-13 декабря 2018 года / Составитель А.В. Столяров. Часть 3. – Саранск: Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва. – 2019. – С. 258-264.
5. Лебедева Е.В. Сопровождение профессионального самоопределения обучающихся в условиях цифровизации // Профессиональное образование и рынок труда. – 2019. – № 2. – С. 49-54.
6. Костюнина Е.А. Трудности профессионального самоопределения подростков / Е.А. Костюнина, Л.Г. Агеева // Молодой ученый. – 2015. – № 20 (100). – С. 530-533.
7. Каменский А.М. Цифровое самоопределение участников образовательного процесса современной школы // Человек и общество. – 2021. – № 1 (66). – С.106-119.

REFERENCES

1. Sovremennye metody proforientacii i samoopredelenija obuchajushhihsja: uchebno-metod. posobie / avtor-sost. O.P. Chernyh; pod red. O.P. Chernyh. – Magnitogorsk: Izd-vo GBUDO «Dom uchashhejsja molodezhi «Magnit»; Izd-vo Studii reklamy «KOLOSOK», 2021. – 64 p.
2. Minina V.N. Cifrovizacija vysshego obrazovanija i ejo social'nye rezul'taty // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Serija: Sociologija. – 2020. – №1. – Pp.12-21.
3. Sergeev I.S., Rodichev N.F., Sikorskaja-Dekanova M.A. Professional'noe samoopredelenie i ego soprovozhdenie v postindustrial'nom mire: popytka prognoza // Professional'noe obrazovanie i rynek truda. – 2018. – № 4. – Pp. 39-50.
4. Sergushina E.S. Ponjatie i sushhnost' social'no-professional'nogo samoopredelenija starsheklassnikov // XLVII Ogarjovskie chtenija: Materialy nauchnoj konferencii. V 3-h chastjah, Saransk, 06-13 dekabrja 2018 goda / Sostavitel' A.V. Stoljarov. Chast' 3. – Saransk: Nacional'nyj issledovatel'skij Mordovskij gosudarstvennyj universitet im. N.P. Ogarjova. – 2019. – Pp. 258-264.
5. Lebedeva E.V. Soprovozhdenie professional'nogo samoopredelenija obuchajushhihsja v uslovijah cifrovizacii // Professional'noe obrazovanie i rynek truda. – 2019. – № 2. – Pp. 49-54.
6. Kostjunina E.A. Trudnosti professional'nogo samoopredelenija podrostkov / E.A. Kostjunina, L.G. Ageeva // Molodoj uchenyj. – 2015. – № 20 (100). – Pp. 530-533.
7. Kamenskij A.M. Cifrovoe samoopredelenie uchastnikov obrazovatel'nogo processa sovremennoj shkoly // Chelovek i obshhestvo. – 2021. – № 1 (66). – Pp.106-119.