

BULLETIN

OF THE INTERNATIONAL CENTRE
OF ART AND EDUCATION



БЮЛЛЕТЕНЬ

МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА
«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

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

Редакционный совет / Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Комарницкая Ольга Виссарионовна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

Olga Vissarionovna Komarnitskaya, Doctor of Art, Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Корсакова Ирина Анатольевна, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, проректор по научно-исследовательской работе Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

Irina Anatolyevna Korsakova, Doctor of Cultural Studies, Ph.D., Professor, Vice-Rector for scientific work of the Schnittke Moscow State Institute of Music

Красильников Игорь Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института художественного образования и культурологии РАО

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

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

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

Ломов Станислав Петрович, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской академии образования, заведующий кафедрой Московского педагогического государственного университета

Stanislav Petrovich Lomov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Full member of the Russian Academy of Science, Head of the Chair of Moscow Pedagogical State University

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

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

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

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

Мюхкюря 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"

Роцин 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 Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

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

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

Lyubov Ivanovna Ukolova, doctor of Sciences (Pedagogy), Professor 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>Бурова Ольга Николаевна</i>	
<i>ВИДЕНИЕ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В СОВРЕМЕННОМ ХОРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ</i>	7
<i>Ли Юбин</i>	
<i>ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ КИТАЯ</i>	12
<i>Чжан Цзинцзин</i>	
<i>СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВЛИЯНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ НА СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В КИТАЕ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ В XX - НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ</i>	19
<i>Чжан Янь</i>	
<i>ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ РЕГИОНАЛЬНЫХ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В КИТАЕ</i>	25
<i>Ба Ваньли</i>	
<i>СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА КИТАЙСКИХ ТЕАТРОВ: ПРИМЕР РАБОТЫ ЗАХИ ХАДИД</i>	31
<i>Ли Чжэнь</i>	
<i>ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В КИТАЙСКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ</i>	40
<i>Ван Бовэй</i>	
<i>НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДРЕВНЕГО КИТАЯ</i>	48
<i>Чэнь Цзин</i>	
<i>ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РЕПЕРТУАРА ОПЕРНОГО ТЕАТРА РОССИИ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА</i>	56
<i>Янь Цзямин</i>	
<i>ВЛИЯНИЕ СОВЕТСКОГО ВОЕННОГО КОСТЮМА НА ФОРМИРОВАНИЕ КИТАЙСКОГО ВОЕННОГО КОСТЮМА ОБР. 1955 Г.</i>	70
<i>Гао Шихао</i>	
<i>ЗНАКОВЫЕ ФИГУРЫ В БАЛЕТНОЙ МУЗЫКЕ ПЕТЕРБУРГА: ОТ ТРАДИЦИИ К СОВРЕМЕННОСТИ</i>	81
<i>Кямалзаде Ульвия Эльчин кызы</i>	
<i>АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ЖЕНСКИЙ ПЛАТОК КАК ЭЛЕМЕНТ ОДЕЖДЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ</i>	88

<i>Цао Ханьвэнь</i> ИНТЕГРАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ И ИННОВАЦИИ КИТАЙСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ	97
<i>Абрамова Ирина Владимировна</i> НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ КАК ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ДЛЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	102
<i>Цзян Паньчжун</i> РОЛЬ ПЛЕНЭРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В РАЗВИТИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ	107
<i>Су Вэйсай</i> СОПРИКОСНОВЕНИЕ КУЛЬТУР: ПРИМЕНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ РЕАЛИЗМА В КИТАЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	115
<i>Ли Ицзинь</i> «ПОЛУНОЧНАЯ ПЕСНЯ» СИНЬ СИНХАЯ И МАСЮ ВЭЙБАНА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ВОПЛОЩЕНИЯ МУЗЫКИ В КИТАЙСКОМ ЭКРАННОМ АРТЕФАКТЕ	122
<i>Сян Сяосяо</i> ТРАДИЦИОННЫЕ ПЕСНИ НАРОДНОСТИ МЯО В КИТАЕ: ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ	131
ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ	
<i>Виноградова Мария Александровна</i> «ОПЯТЬ ШОПЕН НЕ ИЩЕТ ВЫГОД»: РОМАНТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА	138
<i>Пацук Ольга Станиславовна</i> ТВОРЧЕСТВО ТОРЛА О'КАРОЛАНА В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИРЛАНДИИ	145
<i>Мамбетов Сервет Якубович</i> ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭЛЬВИРЫ ЭМИР	151
<i>Ян Цзянь</i> ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В РАННИХ БАЛЕТАХ РОДИОНА КОНСТАНТИНОВИЧА ЩЕДРИНА	163
<i>Чжан Яо</i> ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДУ МИНСИНЯ (НА ПРИМЕРЕ «МОЛОДЁЖНОГО ВАЛЬСА»)	168
<i>Хань Жуйси</i> ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ФЕРЕНЦА ЛИСТА №1. ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ ЖАНРА	174

<i>У Сяолэй</i> <i>НАРОДНЫЙ МУЗЫКАНТ А БИН КАК НОСИТЕЛЬ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ</i>	180
<i>Ляо Юй</i> <i>ЛЯО ЧАНЬЮН – ВЫДАЮЩИЙСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ</i>	186
<i>Ван Ци</i> <i>ОСОБЕННОСТИ ИННОВАЦИОННОГО ПОДХОДА А.К. ЛЯДОВА К ОРКЕСТРОВКЕ В КОНТЕКСТЕ ДОСТИЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ</i>	192
ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА	
<i>Текучёв Анатолий Иванович, Грибкова Ольга Владимировна</i> <i>СУЩНОСТЬ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА</i>	200
<i>Чепуков Константин Юрьевич</i> <i>ФЕНОМЕН НАТЮРМОРТА КАК ФАКТОР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ</i>	206
<i>Дриаев Дмитрий Александрович</i> <i>ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УДМУРТИИ В 1970-Е ГОДЫ (НА МАТЕРИАЛАХ ПУБЛИЦИСТИКИ А. П. ХОЛМОГОВОРА)</i>	211
<i>Гладышева Анастасия Игоревна</i> <i>ТРАНСФОРМАЦИЯ РОЛИ ПОНЯТИЯ «САМОКОНТРОЛЬ» В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПИАНИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В XIX - ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА</i>	218
<i>Чжан Хаои</i> <i>ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЕВОГО РЕПЕРТУАРА У СТУДЕНТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ: ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ</i>	225
<i>Ню Лэй</i> <i>СОВРЕМЕННОЕ ВОКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЕ: ОСОБЕННОСТИ, ТЕНДЕНЦИИ</i>	229
<i>Мэн Сяоюй</i> <i>ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОДХОДОВ К ИЗУЧЕНИЮ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ</i>	236
<i>Сяо Хуачуань</i> <i>ТРУБА КАК НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТ В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ</i>	243
<i>Сяо Хуачуань</i> <i>РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА ИГРЫ НА ТРУБЕ В КИТАЕ</i>	250

<i>Ло Циньюй</i>	
<i>АНАЛИЗ РУССКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ И ИСПОЛНЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЫ ЧАЙКОВСКОГО «ДУМКА»</i>	257
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ	
<i>Илларионова Юлия Андреевна</i>	
<i>ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ</i>	266
<i>Кузнецова Александра Алексеевна</i>	
<i>ИНТЕГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ШКОЛЫ</i>	275
<i>Чжан Бойя</i>	
<i>СОВРЕМЕННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С РАЗВИТИЕМ УРОВНЯ ФОРТЕПИАННОЙ ПОДГОТОВКИ В СФЕРЕ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ КНР</i>	282
<i>Чжао Цзябо</i>	
<i>ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ-ПИАНИСТОВ НА КИТАЙСКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ</i>	290
<i>Сунь Куньюе</i>	
<i>ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕАЛОВ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МОЛОДЕЖИ В КЛАССЕ ВОКАЛА</i>	297
<i>Ян Цзиньяо</i>	
<i>ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВОКАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У СТУДЕНТОВ ВУЗА В КНР</i>	303
<i>Сунь Лун</i>	
<i>ТЕХНОЛОГИИ ПРИОБЩЕНИЯ КИТАЙСКИХ ШКОЛЬНИКОВ К ОПЕРНОМУ ИСКУССТВУ НА УРОКАХ МУЗЫКИ</i>	308
<i>Чэнь Хуасин</i>	
<i>ИСТОРИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ НА ЭРХУ В КИТАЕ</i>	314

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Бурова Ольга Николаевна

профессор,
заведующий кафедрой хорового дирижирования и академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: burova_ozarenie@mail.ru

Burova Olga N.

professor,
head of the Department of Choral Conducting and Academic Singing
Moscow State Institute of Culture

ВИДЕНИЕ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В СОВРЕМЕННОМ ХОРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме поиска новых приемов взаимодействия исполнителя и слушателя в современном хоровом исполнительстве. Автор обращается к исследованию ярко проявившейся в начале XXI века тенденции визуализации художественного образа и театрализации действия.

В статье ставится вопрос о выборе убедительных и художественно оправданных форм визуализации как способа интеллектуально-эмоционального взаимодействия со слушателем.

Ключевые слова: видение, визуализация, художественный образ, зрительная ассоциация, инсталляция, театрализация, взаимодействие, хоровое исполнительство.

THE VISION AND VISUALIZATION OF AN ARTISTIC IMAGE IN MODERN CHORAL PERFORMANCE

Abstract. The article is devoted to the current problem of finding new methods of interaction between the performer and the listener in modern choral performance. The author adverts to the study of the trend of visualization of an artistic image and theatricalization of action, which was clearly manifested at the beginning of the XXI century.

The article raises the question of choosing convincing and artistically justified forms of visualization as a way of intellectual and emotional interaction with the listener.

Keywords: vision, visualization, artistic image, visual association, installation, theatricalization, interaction, choral performance.

Современное хоровое исполнительство сегодня одновременно является и консервативным, и инновационным явлением в отечественной культуре. Для него характерно отстаивание художественных смыслов, культурных традиций, но одновременно активный поиск актуальных приемов воздействия и взаимодействия со слушателями.

Нам представляется современным хоровой коллектив, который демонстрирует слушателям художественный смысл произведения через воздействия симбиоза музыкальной интонации и слова.

В своей работе хоровой дирижер выходит за рамки традиционного понимания слова «музыка», чтобы через пение, слово и интеллектуальную заинтересованность достичь

первичного, широкого значения музыки, как духовной активности человека, целью которой является контакт с высшей сферой. Современным его делают два фактора:

- ясное представление руководителем концепции звука;
- постоянный поиск руководителем новых форм выражения художественного образа.

Поиск эталона звучания хора продолжает оставаться дискуссионным вопросом. Многообразие мнений, категоричность позиций объясняется особенностями самого предмета рассмотрения. В силу этого, трактовка предмета частично переходит в зону эмоционально-субъективного видения.

В нашем воображении хор функционирует как вид «вокального оркестра», на котором играет хормейстер, а в работе с хором исходную роль играет систематическая настройка (построение) звучания. Тело и психика человека составляют целостную систему, поэтому с помощью уязвимости и стремления достичь совершенства, физические механизмы активизируются. Использование чисто технического подхода возражает основным принципам творчества, блокирует потенциал певцов. Звучание хора представляет, таким образом, совокупность равнодействующих технических и музыкальных умений хористов, баланса и уравновешенности голосов, и ясного звукового воображения дирижера. Тембр хора принято считать объективной и наиболее важной звуковой составляющей. Однако, показатели тембра – менее всего изученная тема.

Создать тембр хора, принадлежащего к определенной школе, направлению, находящего преломление в относительно характерных особенностях его репертуара, является задачей дирижера. Понятие «вокальный оркестр», о котором говорилось выше, следует трактовать функционально, как способ к выбору средств музыкальной артикуляции и представлений о звучании. Еще один фактор, существенно дополняющий картину звучания хора – артикуляция. Воссоздать и получить характерный для конкретной эпохи вид звучания – сложнейшая задача, решение которой основано на понимании изменений, происходящих в звучании человеческого пения под воздействием меняющегося звучания инструментов разных эпох. Специфика исполнения произведений разных стилей, предполагает создание звукового эталона, артикулированного и эмоционально переживаемого исполнителями. Заметим, что факт изменения человеческих эмоций в разные века также поддержан исследователями этой проблемы. Система раскрытия художественного образа подвергалась изменениям, а выполнение предполагаемой нами, например, барочной исполнительской техники, должно облегчать путь постижения художественной сути произведения, а не стать самоцелью.

Интерпретация текста, к которому сочинено произведение, предполагает отношение к нему как к отдельному существенному качеству при создании художественного образа, что позволит воспринимать музыкальную форму целостно. В репертуаре хоров значительное место занимают произведения, исполняемые на языке оригинала, и, на наш взгляд, интерпретация текста должна выходить за рамки его перевода «слово за словом». Эмоционально-целостная интерпретация может быть создана только на основе понимания текстовых смыслов, настроения и высоких чувств, а также знания просодии и семантики иностранного языка.

Резюмируя вышесказанное, подчеркнем, что креативно мыслящий дирижер, являясь реальным лидером с широкими мыслительными горизонтами, позволит поиск интересных интерпретационных решений и новых эффективных методов взаимодействия хора и слушателей, среди которых мы выделяем метод визуализации.

Визуализация (от лат. *visualis*, «зрительный») – это направленный процесс организации мысленных представлений в зрительные образы. Инструментом визуализации является воображение.

Воображение — это способность человека создавать новые мысли и представления на основе имеющегося у него опыта. Информация окружающего мира, полученная человеком ранее, благодаря манипуляционным действиям подсознания, имеет способность преобразования в художественные образы. Однако, этот процесс имеет разную степень активности проявления у людей.

Известно 4 вида воображения: активное, пассивное, продуктивное и репродуктивное. Но именно активное и продуктивное воображение позволяет создавать художественно ценные явления. Активное воображение характеризуется процессом сознательного создания образов. Для продуктивного воображения характерно создание человеческим сознанием нечто несуществующего или мало похожего на существующие объекты. Таким воображением обладают талантливые творческие люди, создающие художественное пространство.

Метод визуализации активно применяется в современном хоровом исполнительстве. Его специфика состоит в поиске визуальных ассоциаций между названием сочинения, смыслом текста и некоторыми качествами явлений и предметов окружающего мира. Исследователи проблемы Е.А. Мелешкина и А.А. Давыдова справедливо отмечают: «...доказана эффективность использования метода визуализации в процессе освоения традиционного репертуара в силу эмоциональной природы классической, романтической, импрессионистской музыки» [1]. В концертной практике хоровые коллективы визуализацию идеи сочинения, как правило, подчиняют заданному смысловому содержанию произведения.

Более широкий анализ примеров классической и некоторых направлений современной музыки показывает, что использования приемов визуализации через пластическое воплощение выявляет новые и уточняет объективные грани художественного образа. В 90-е годы XX века стремление к активизации сознания слушателя привело к экспериментам с пространством и звуком (создание хоровыми коллективами эффектов стереофонии и антифонии) и внедрению сценических визуально-пластических приемов в хоровом исполнительстве. В отечественном хоровом исполнительстве возникло новое художественное явление - хоровой театр. В Москве появился «Хоровой театр Б. Певзнера», во Владимире хоровым театром руководил Э. Маркин, в Саратове Л. Лицова создала «Губернский театр хоровой музыки». Хоровые театры были созданы в Санкт-Петербурге, в Ростове-на-Дону, Липецке и других городах России.

Видение — это особое восприятие действительности, которое отражается в творчестве художника и имеет отношение к просветлению. Но если просветление — это событие, которое знаменует переход из одного состояния в другое, то *видение* - это процесс восприятия уже в новом качестве.

Художественное видение, имеющее в основе продуктивное воображение, возникает в процессе творческой деятельности. Созидание художественного пространства доступно лишь истинно одаренным музыкантам.

Обусловленная калейдоскопичность музыкально-звуковой среды, существование в современном мире большого числа художественно-эстетических, стилевых, языковых и иных систем создания и представления музыкантом произведения погружает человека, исполняющего и слушающего музыкальное произведение, в активную мыслительную деятельность. Выявленные различия в осмыслении обусловлены следующим:

- художественно-ценные образцы хоровых произведений живут в долгом историческом промежутке времени. Каждое поколение выявляет сущность и ценностный характер произведения, понимает его смысл путем преломления через свое мироощущение;
- хоровое произведение обладает свойством неисчерпаемости смыслового потенциала.

Исполнительское переосмысление классического хорового наследия, наделение его новыми смыслами, использование визуально-пластических приемов (прежде всего жестовых, танцевальных и двигательных пластических рядов), для выражения скрытых подтекстов, стало новым явлением концертной жизни хоровых произведений. Воплощение художественного образа хорового произведения может осуществляться также средствами кинематографа и с помощью проекций и инсталляций. Для дирижера-хормейстера решение проблемы видения художественного образа находится в зоне высокого уровня интеллектуального осмысления музыкально-исторического пространства и динамики развития музыкальной жанрово-стилистической системы. Высокий уровень эрудиции и художественное «чутье» позволит осуществить осмысление и комментирование музыкального содержания путем использования системных знаков других видов искусства. В результате синтеза систем на концерте слушателем воспринимается интеграционная версия сочинений, в которых вариантный характер зрительного ряда соотносится с эталонным звучанием хоровых образцов классического наследия. Примеры создания таких художественных концепций, получающих дополнительный пластический ряд, дополняющий звуковое образное решение, далеко не единичны в современной хоровой практике.

Создание таких композиций восходит к понятию «хорология». Оно приобрело смысл греческого слова «кхора» (пространство). Пространственные, композиционно-звуковые решения, персонификация тембров, использование невербальных звуковых приемов – характерные черты «хоровой работы» многих современных коллективов, пути которых явно тянутся к следующему определению: «Хор (греч. хорос) – собирательное понятие: хор, хоровод, толпа, собрание и т. д. – В древне-греческом театре – коллективный участник спектакля: совместно поющая, танцующая, декламирующая группа исполнителей (хоревтов)» [2].

В качестве примера приведем композицию для женского вокального ансамбля, посвященную Рождеству Христову. Она состоит из 4 номеров, исполняемых без перерыва.

- Giuseppe Mignemi «Gloria Patri»;
- Benjamin Britten «Three Carols for Upper Voices», «The Oxen»;
- Болгарская народная песня «Ой, Коледо»;
- А. Ларин «Рождественский диптих», № 1 «Коляда пришла».

Восприятие подобных композиций требует от слушателя внимательного взгляда и остроты чувств. От детского восприятия радости Рождества Христова, пронизанного восклицаниями «Gloria in excelsis Deo!», через понимание, что Рождество в обществе социального неравенства, бедности может быть совсем иным, к радости и Рождественских традиционных песнопений в духе болгарских и русских колядок - таков смысловой подтекстовый ряд, воплощенный с применением пластических приемов.

Дирижер (режиссер) достигает органики замысла не через пояснение и комментирование текста, а через создание параллельного эмоционально-пластического ряда, реализующего его художественный замысел и создающего архитектуру целого.

Редким явлением в отечественном хоровом исполнительстве остается презентация произведения, в котором видение дирижером художественного образа исключает вербальные характеристики хорового произведения. Визуализация в такой форме, позволяющая осуществить корреляцию с идеями и эмоциональными переживаниями сегодняшней жизни, жизнеспособна, хотя и носит спорный характер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мелешкина Е.А., Давыдова А.А. Специфика применения метода визуализации образов в процессе обучения пианистов // Педагогика. Вопросы теории и практики. - 2021. Том 6. Вып. 5. - С. 865-870.
2. Романовский Н.В. Хоровой словарь. - Москва: «Музыка», 2005. - 228 с.
3. Киреева Н.Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты. Автореф. дис. ...канд. Искусствоведения: 17.00.09. - Саратов, 2010. - 25 с.
4. Королёва А.В. Визуальные символы в современной музыке на примере хора «Северное сияние» Пеки Костиайнена. К проблеме семантики визуализации в музыкальном искусстве // Современные проблемы науки и образования. - 2015. - № 2-2. - 777 с.
5. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: дис. ... канд. иск-я: 17.00.02. - Саратов, 2009. - 210 с.
6. Рагс Ю.Н, Назайкинский Е.В. О художественных возможностях синтеза музыки и цвета // Музыкальное искусство и наука: сб. статей. - М.: Союзиздат, 1970. Вып. 1. - С. 20-128.
7. Супруненко Г.В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX-XXI веков. Дис. ...кандидат наук: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2012. - 174 с.
8. Тевосян А.Т. Проблема пространства в советском хоровом искусстве 70-х годов // Советское хоровое исполнительство. Вып. 98. - М.: ГМПИ имени Гнесиных. 1988. - С. 13-34
9. Шорохова И.В. Интегративный курс «хоровой театр» как инновационная форма современного российского хорового образования // Вестн. Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. - 2018. - № 42. - С. 75–82.

REFERENCES

1. Meleshkina E.A., Davydova A.A. Spetsifika primeneniya metoda vizualizatsii obrazov v protsesse obucheniya pianistov // Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki. 2021. Tom 6. Vyp. 5. Pp. 865-870.
2. Romanovskiy N.V. Horovoy slovar'. Moskva: «Muzyka», 2005. 228 p
3. Kireeva N.Yu. Horovaya teatralizatsiya: kommunikativnye aspekty. Avtoref. diss. ...kand. Iskustvovedeniya: 17.00.09. Saratov, 2010, 25 p.
4. Koroleva A.V. Vizualnye simvolyy v sovremennoy muzyke na primere hora «Severnoe siyanie» Pekki Kostiaynena. K probleme semantiki vizualizatsii v muzykalnom iskusstve// Sovremenyie problemy nauki i obrazovaniya. 2016. № 2-2, 777 p.
5. Ovchinnikova T. K. Horovoy teatr v sovremennoy otechestvennoy muzikal'noy kul'ture: dis. ...kand. isk-ya. Saratov, 2009. 210 p.
6. Rags Yu.N, Nazaykinskiy E.V. O hudozhestvennykh vozmozhnostyakh sinteza muzyki i tsveta // Muzykal'noe iskusstvo i nauka: sb. statey. M.: Soyuzizdat, 1970. Vyp. 1, Pp. 20-128.
7. Suprunenko G.V. Horovoy teatr kak zhanr «vzaimodeystvuyushey» muzyki i ego voploshchenie v tvorchestve kompozitorov na rubezhe XX-XXI vekov: dis. ...kandidat nauk: 17.00.02 Muzykal'noe iskusstvo. Nizhniy Novgorod, 2012, 174 p.
8. Tevosyan A.T. Problema prostranstva v sovetskom horovom iskusstve 70-h godov // Sovetskoe horovoe ispolnitel'stvo. Vyp. 98. M.: GMPI imeni Gnesinykh. 1988, Pp. 13-34.
9. Shorohova I.V. Integrativny kurs «horovoy teatr» kak innovatsionnaya forma sovremennogo rossiyskogo horovogo obrazovaniya // Vestn. Kemer. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. 2018. № 42, Pp. 75–82.

Ли Юбин

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 961141867@qq.com

Li Youbing

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ КИТАЯ

Аннотация. Пекинская опера – одно из уникальнейших культурных явлений Китая. Она также известна как «Национальная драма», и является важной формой выражения традиционной культуры. В мае 2006 года Пекинская опера была одобрена Государственным советом для включения в первую партию национальных списков нематериального культурного наследия. В 2010 году включена в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. В рамках статьи рассматривается отражение традиций и новаций пекинской оперы в творчестве современных композиторов Китая. Отмечается, что, несмотря на влияние западной музыки на музыкальную культуру Поднебесной, композиторы стараются сохранять самобытность и уникальность национальной музыки.

Ключевые слова: композитор, Китай, Пекинская опера, искусство, музыка, традиции, инновации, специфика.

REFLECTION OF TRADITIONS AND INNOVATIONS OF BEIJING OPERA IN THE WORK OF CONTEMPORARY COMPOSERS OF CHINA

Annotation. Peking Opera is one of the most unique cultural phenomena in China. It is also known as "National Drama", and is an important form of expression of traditional culture. In May 2006, Peking Opera was approved by the State Council to be included in the first batch of national intangible cultural heritage listings. In 2010 it was included in the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage. The article examines the reflection of the traditions and innovations of Peking opera in the work of modern composers in China. It is noted that, despite the influence of Western music on the musical culture of the Middle Kingdom, composers try to preserve the originality and uniqueness of national music.

Keywords: composer, China, Beijing Opera, art, music, traditions, innovations, specifics.

Китайская музыка, как сокровище китайской культуры, прошла долгую историю развития и инноваций и стала источником богатства художественных проявлений. С начала XIX века Китай стал взаимодействовать с другими странами, и западная музыкальная культура проникла в Поднебесную, результатом чего стало столкновение китайской и западной культур.

В начале XX века, самые ранние композиторы, которые получили образование на западе, стали использовать в своем творчестве традиционные западные техники композиции в качестве основы, опираясь на творческие методы и стили западных музыкальных школ [1, с.59]. Это стало катализатором для развития новой китайской музыки, что в дальнейшем, сказалось на всех видах искусства, в том числе и на опере.

На сегодняшний день в русскоязычной литературе, вопросы национального и инновационного в музыке китайской оперы, остаются малоисследованными, что делает данное исследование актуальным и подтверждает его теоретическую значимость.

Появление новой западной музыки вызвало бурю негодования в музыкальной культуре Поднебесной. В XXI веке развитие новой музыки в Китае совершило качественный скачок. Композиторы создали выдающиеся произведения современного и национального характера. Эти произведения сочетают в себе загадочную и давнюю традиционную музыкальную культуру с современными западными техниками. Ярким примером сочетания традиций и новаций в оперной музыке можно проследить на примере Третьей симфонии «Пекинская опера». Произведение написано Бао Юанькаем по приглашению Пекинской оперы. 23 мая 2006 года в Концертном зале Сунь Ятсена в Пекине состоялась премьера Третьей симфонии «Пекинская опера» под управлением известного китайского дирижера Тан Лихуа.

В качестве музыкального материала в симфонии использованы музыкальные темы Эрхуан, Цюпай и Куньцян. Оркестровый инструментарий состоит из четырех частей: струнных, деревянных духовых, медных духовых и ударных. Структура музыки соответствует строгому симфоническому формату. Традиционная симфония состоит из четырех частей разной скорости и размера, и эти части образуют контрастные, но единые музыкально-логические отношения [2]. Что касается формирования оркестра, то он не полагается на четыре основных гражданских и военных инструмента традиционного оркестра пекинской оперы, а дополнительно использует западные инструменты. С точки зрения движения фактуры «Пекинская опера» также демонстрирует слияние китайского и западного оркестрового мышления. Можно сказать, что изящная и совершенная симфония «Пекинской оперы» представляет собой смесь всех четырех аспектов, древних и современных, китайских и западных. Во второй части используется фиксированная басовая вариация пассакальи и новаторская «синсяньская» вариация пекинской оперы в стиле испанской танцевальной музыки Запада [3].

Еще один показательный пример – это творчество Тан Дуна. Как один из самых известных китайско-американских композиторов Тан Дун также моделирует традиционный цюйпай с его типичными и вокальными жестами, он обогащает вокальную линию, применяя современную композиторскую технику. Опера «Пионовый павильон» сочетает в себе черты западных арий и куньцю, отражая особенности классической китайской литературы.

Ансамбль ударных инструментов, применяемый Тан Дунем в его «Пионовом павильоне» такой же, как и в традиционной опере цзинзюй, он состоит из бангу (барабан пекинской оперы), гонгов и тарелки [4]. Иногда ударные также воспроизводят традиционные паттерны из оперы цзинзюй. Например, вступительный паттерн в первом акте (пример 1).

В музыке оперы композитор соединяет национальные народные мелодии и музыкальные текстуры с западными культурными особенностями и характеристиками западной симфонической оркестровки, отражающие понимание Тан Дуном методов создания западной музыки. В опере «Пионовый павильон» композитор не только впитал западные культурные традиции. В опере «Пионовый павильон» есть много тематических фрагментов, которые непосредственно «коллажируют» фрагменты тем традиционных западных песнопений.

Пример 1. Вступительный паттерн в первом акте оперы Тан Дуна «Пионовый павильон».

The image shows a musical score for two instruments: Clapper and Luo (gong). The Clapper part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then continues with a steady eighth-note pattern. The Luo (gong) part is written on a single staff with a bass clef and a common time signature. It starts with a rest, followed by a triplet of eighth notes, and then continues with a steady eighth-note pattern. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 4.

Путем соединения фрагментов мелодий из традиционных китайских опер и традиционных народных опер композитор создал особые тематические черты, новый стиль и темперament. Некоторые мелодии имеют уникальные региональные культурные особенности. Например, музыка оперы включает небольшое количество японских мелодий. Например, мелодические фрагменты, сыгранные японскими сякухати в опере «Пионовый павильон», не только отражают колорит восточной культуры, но и отражают применение западного контрапунктного мышления в теме. Также композитор активно использовал контрапункт, чтобы оперная тема и вариации появлялись в вокальных и инструментальных звуках соответственно, что отражает новаторские исследования Тан Дуна. Например, в третьей сцене оперы «Пионовый павильон» партия флейты и голоса главного героя используются для «сопоставления» темы с признаками двойного контрапункта - партия флейты является голосом главного героя. Другой пример: в опере «Пионовый павильон» использовалась техническая мысль «сопоставления» смешанной темы лидийского лада «творческой темы» и традиционной китайской национальной тематической группы пентатоники, что продемонстрировала национальное начало в опере.

Пример 2. Тан Дун. Опера «Пионовый павильон». Тема 9.

The image shows a musical score for Theme 9, featuring a variety of instruments and a vocal line. The score is written in a Western staff system with a treble clef and a common time signature. The instruments and vocal parts are: Voice (soprano), Chorus (soprano), Ceramic Drum (percussion), Pipa (stringed instrument), Bass Drum (percussion), and Drum Set (percussion). The vocal line includes the lyrics "Ei O" and "Wu". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 4.

«Пионовый павильон» в полной мере отражает основополагающие черты и специфику подхода к классическому наследию композиторов «Новой волны» – Синьлан (新浪). В этом течении архаическое и новаторское воссоединяются. В операх Тан Дуня часто совмещаются европейские вокалисты с артистами пекинской оперы, и возникает эффект «оперы в опере» («Марко Поло»). Данная опера не является в буквальном смысле попыткой воссоздания оперы цзинзюй, в ней Тан Дун соединяет принципы европейского театра и пекинской оперы. Соединение актеров театра пекинской оперы с европейскими вокалистами используется и в опере «Первый император» (2006) и в «Марко Поло».

Звуковой мир Тан Дуня, его принципы построения взаимодействия Востока и Запада отличаются от подхода Чжоу Сюэхуа: новаторские устремления первого далеки от принципов реставрации и сохранения традиций цзинзюй. Современные композиторы цзинзюй сосредотачиваются на трех принципах: подражание, повторение и присвоение. Использование Тан Дунем в его музыке альтернативных вокальных жестов для обозначения экзотики, хотя отчасти и напоминает древнюю китайскую ритуальную музыку, но все же оказывается весьма далеким от стилизации цзинзюй.

Еще одна опера композитора – «Первый император», также является отражением взаимодействия западных и национальных музыкальных традиций, и демонстрирует слияние традиций и новаций. В опере гармонично взаимодействуют разные культуры, стили и эпохи. Композитор умело использует контрастные музыкальные идеи, чтобы укрепить музыкальную структуру. Кроме того, ему удалось объединить романтический музыкальный язык с ударными инструментами, авангард и классику, хроматическую тональность и недетерминированную высотную систему. В опере сосуществуют два языка и две манеры пения, а простота вокального стиля сочетается со сложностью оркестровки [5].

Говоря о музыкальном языке, стоит отметить, что Тан Дун наполняет европейскую оперную формулу интонационными архетипами восточной музыки, что выражается в инструментальном составе: композитор использует не только традиционные музыкальные инструменты Китая, но и европейские.

Опера «Первый император» Тан Дуна представляет собой оперу, в которой соединяются китайские народные мелодии, западные традиции *bel canto*, а также традиционный инструментальный состав. Кроме того, композитор использовал в произведении пентатонические линии, основанные на диатоническом звукоряде, параллельные квинты и кварты, отражающие западные клише о музыке Востока. Это успешная попытка воссоздания оригинального звукового мира Древнего Китая средствами западных композиционных техник [6, с.31].

Еще один известный китайский композитор, который работает в жанре пекинской оперы – это Сунь Цзяньань. Он пишет музыку в основном для постановок труппы Jiangsu. В своих операх он стремится к обновлению изнутри традиционного жанра. Эклектичное сочетание разнородных элементов, вливающих в стихию пекинской оперы, характеризует его произведения для музыкального театра Китая [7, с.118]. Он также является автором музыки к ряду кинофильмов, создает оркестровые произведения и пишет музыку для традиционных китайских инструментов. Одна из его опер «Зеленый пион» (Лю Мундань 牡丹 – 2006) основывается на историческом сюжете из литературного первоисточника У Бина (1595–1648), созданного в период правления династии Мин одноименных чуаньци, для которых современный китайский композитор Сунь Цзяньань создал свою музыку. Эстетическое кредо Сунь Цзяньань состоит в соединении элементов европейской композиторской техники с основами китайского фольклора.

Сунь Цзяньань стремится к сохранению элементов цзинзюй, но считает, что традиция не может продолжать свое существование, не приспособившись к реалиям

современности. В своем творчестве композитор превращает цюйпай в форму народной песни, расцветивая его всеми возможными красками современного симфонического оркестра. В своем экспериментальном творчестве он опирается на свои знания в области фольклора, традиционной культуры Китая, а также популярной, новой европейской и электронной музыки.

Сунь Цзяньань считает, что опера *цзинзюй* имеет относительно законченную, сложившуюся композицию, которой необходимо придерживался, поддерживая идею преемственности поколений в отношении традиционной культуры. Опера Сунь Цзяньань «Сон в Красном тереме» может служить примером оперы, над которой композитор работал в традиционной манере.

Еще один показательный пример, опера «Веер цветения персика». В своей интерпретации пьесы Сунь Цзяньань попытался объединить традицию и новации в его исторической концепции древнего Китая, выявляя присущее цюйпаям эмоциональное содержание через такие методы, как: подбор, упорядочивание, адаптация и лингвистическая интерпретация текста, положенного на фиксированную мелодию. Сунь Цзяньань создает свой особый звуковой мир, в котором отражается период смутного времени, возникший в китайской истории незадолго до падения Династия Мин. Вокальный эпизод поющих девушек на берегу реки Циньхуай использует цюйпай в форме народной песни. Он представлен мелодией пингтан Сучжоу, которая служит своего рода рефреном на протяжении всей оперы, эта мелодия накладывается на текст одного из ведущих поэтов поздней династии Тан Ду Му (803–852) (пример 3).

Пример 3. Сунь Цзяньань. Опера «Веер цветения персика». Рефрен.



Включая этот цюйпай в качестве рефрена, Сунь Цзяньань использует его в качестве квази-куплетной формы, применяя различные модуляции из исходного ре-мажора, создавая контрапункты к этой мелодии, меняя инструментальные и оркестровые средства в зависимости от драматической ситуации и психологического состояния того или иного персонажа, варьируя мелодию в соответствии с вокальным диапазоном каждого исполнителя [8]. Он также использует техники вариаций синьцзю и буцзю, позволяющие кардинально обновить знакомый мелодический материал.

Еще один цюйпай, который используется в первой сцене оперы – это песня «Осенняя ночная луна» в ладу сяньлю. Композитор варьирует тему народной темы, превращая цюйпай в структуру песни, состоящей из четырех фраз, в принятом в китайском литературном стиле: ци – вступительный раздел, чэн – продолжение, чжуань – поворотный момент – контрастный раздел и заключение. В четырехголосной форме народной

присутствуют общие конечные ноты каждой фразы и аналогичный мелодический контур. Образец подобной формы – цичэнчжуанхэ, Мэнцзянню (孟姜女) из провинции Цзянсу (пример 4).

Пример 4. Сунь Цзяньань. Опера «Веер цветения персика». Песня «Осенняя ночная луна».

春季里来是新春, 家家户户点红灯,
别人家夫妻团圆聚,
孟姜女丈夫去早长城.

Сунь Цзяньань объединяет принципы цичэнчжуанхэ, основанные на функциональной гармонии и лирике *цзинзюй*, в соответствии с системой инь-янь, в равновесии которых, олицетворяемых с минорными и мажорными звуками, достигается гармония в китайской традиционной музыке.

В цюйпай с поющими девушками в опере «Веер цветов персика» музыкальные фразы симметричны, как по звучанию, так и по смыслу текста. Вокальная линия движется естественно и плавно. Гармонические трансформации и модуляции используются как прием для раскрытия изменений, происходящих в действии. Смена традиционной гетерофонно-моноподийной фактуры *цзинзюй* на контрапунктическое развитие вокальных мелодий используется для того, чтобы подчеркнуть воссоединение героев. При этом верхние звуки диапазона героев также соотносятся друг с другом, что выражает единство.

Инструментальная форма ансамбля струнных щипковых инструментов помогает сохранить оригинальные элементы стиля аккомпанемента пекинской оперы. Традиционная техника заключается в использовании унисонов в одном и том же ритме. Сунь Цзяньань использует и гармонические средства, чтобы подчеркнуть сильную долю, не прибегая к ударным. Композитор применяет концепцию счжуань, используя цюйпай в другой тональности как способ модуляции для связи сцен и музыкальных разделов.

Обновление пекинской оперы Сунь Цзяньань связывает с использованием традиционных инструментов и моделированием мелодических и вокальных приемов и в ряде случаев отказывается от использования фиксированных мелодий цюйпай или же речи между цюйпаями – наньбай. В некоторых случаях он воспроизводит сценические приемы сычуаньской оперы, когда исполнитель поет за кулисами, выражая глубинный смысл происходящего. Сунь Цзяньань создает нечто среднее между призрачной оперой китайской ритуальной музыки, звучностью *цзинзюй* и западной музыкой.

Таким образом, проанализировав несколько примеров произведений современных китайских композиторов для оперы, следует отметить, что они умело сохраняют традиции Пекинской оперы, и при этом используют новации в виде западных техник и музыкальных инструментов, тем самым обновляя и совершенствуя оперу, делая ее интересной, как для зрителей в стране, так и за ее пределами. Гармоничное сочетание западного и восточного,

делает современную Пекинскую оперу популярной и востребованной, и при этом позволяет сохранять многовековые традиции нации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Цзити. Анализ современной китайской музыки [М]. Шанхай: Шанхайская консерватория Music Press, 2013. – С.58-60.
2. Сюй Цзин. Соединение традиций и интерпретация индивидуальности - Исследование контрапунктного мышления и техник двух симфоний Бао Юанькая [D]. Пекин: Китайская музыкальная консерватория, 2012.
3. Ху Ди. Певец эпохи - краткое исследование музыкальных мыслей Бао Юанькая [D]. Тяньцзинь: Тяньцзиньский педагогический университет, 2014. – С. 71-72.
4. Тан Ифа. «Пионовый павильон»: Произведение искусства, воспроизводящее традиционную эстетику [J]. – 2012.
5. Лю Ле. Опера «Первый император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций // European Journal of Arts. 2021. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opera-pervyy-imperator-tan-duna-v-kontekste-vzaimodeystviya-zapadnyh-i-vostochnyh-muzykalnyh-traditsiy> (дата обращения: 11.05.2024).
6. Юнусова В. Н., Дин Жун. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки: выпуск (33). – 2021. – С.23-34.
7. Хуань Ци, Цюнь Хэ, Сяохуэй Ян. Введение в музыку Пекинской оперы. Пекин: Культура и искусство, 2018. – 284 с.
8. Личжу Чжан. Различные стили цюйпай // Театр нового столетия. – 2011. – № 3. – С. 20-21.

REFERENCES

1. Li Cziti. Analiz sovremennoj kitajskoj muzyki [M]. Shanhaj: Shanhajskaja konservatorija Music Press, 2013. – Pp.58-60.
2. Sjuj Czin. Soedinenie tradicij i interpretacija individual'nosti - Issledovanie kontrapunktogo myshlenija i tehnik dvuh simfonij Bao Juan'kaja [D]. Pekin: Kitajskaja muzykal'naja konservatorija, 2012.
3. Hu Di. Pevec jepohi - kratkoe issledovanie muzykal'nyh myslej Bao Juan'kaja [D]. Tjan'czin': Tjan'czin'skij pedagogicheskij universitet, 2014. – Pp. 71-72.
4. Tan Ifa. «Pionovyj pavil'on»: Proizvedenie iskusstva, vosproizvodjashhee tradicionnuju jestetiku [J]. – 2012.
5. Lju Le. Opera «Pervyj imperator» Tan Duna v kontekste vzaimodejstvija zapadnyh i vostochnyh muzykal'nyh tradicij // European Journal of Arts. 2021. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opera-pervyy-imperator-tan-duna-v-kontekste-vzaimodeystviya-zapadnyh-i-vostochnyh-muzykalnyh-traditsiy> (data obrashhenija: 11.05.2024).
6. Junusova V. N., Din Zhun. Sovremennaja kitajskaja opera (konca XX – nachala XXI vekov) i «Pervyj imperator» Tan' Dunja // Zhurnal Obshhestva teorii muzyki: vypusk (33). – 2021. – Pp.23-34.
7. Huan' Ci, Cjun' Hje, Sjaohujej Jan. Vvedenie v muzyku Pekinskoj opery. Pekin: Kul'tura i iskusstvo, 2018. – 284 p.
8. Lichzhu Chzhan. Razlichnye stili cjujpaj // Teatr novogo stoletija. – 2011. – № 3. – Pp. 20-21.

Чжан Цзинцзин

аспирант

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

Zhang Jingjing

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВЛИЯНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ НА СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В КИТАЕ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ В XX - НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ

Аннотация. В данной статье представлен сопоставительный анализ влияния традиционной музыки на современные музыкальные течения в Китае и Западной Европе в XX - начале XXI веков. Исследование акцентирует внимание на трансформации музыкальных форм, жанров и стилей под воздействием традиционных музыкальных практик, рассматривая их не только как элемент сохранения культурного наследия, но и как активный фактор развития новаторского музыкального мышления.

В данной статье анализируется влияние традиционной и современной музыки, особенности каждого региона подчеркиваются. Исследуется взаимодействие музыкальных систем Китая, с ее вековыми традициями, и Западной Европы, где зародились музыкальные новации. Сравниваются инструменты, мелодии, ритмы и гармонии, а также трансформация традиционных элементов в новые жанры и подходы. Авторы обращаются к различным источникам, от нотных изданий до интервью с музыкантами, чтобы предложить комплексный обзор вопроса. Подчеркивается роль традиционной музыки в современном образовании и исполнительской практике, а также ее значение в формировании современной музыкальной палитры.

Ключевые слова: традиционная музыка, современные музыкальные течения, культурное взаимодействие, Китай, Западная Европа, XX век, музыкальная эволюция, музыковедение, этномузыкология, культурная идентичность, музыкальное образование,

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE INFLUENCE OF TRADITIONAL MUSIC ON MODERN MUSICAL TRENDS IN CHINA AND WESTERN EUROPE IN THE XX-EARLY XXI CENTURIES

Abstract. This article presents a comparative analysis of the influence of traditional music on modern musical trends in China and Western Europe in the 20th and early 21st centuries. The study focuses on the transformation of musical forms, genres and styles under the influence of traditional musical practices, considering them not only as an element of cultural heritage preservation, but also as an active factor in the development of innovative musical thinking.

This article analyzes the influence of traditional and modern music, highlighting the specific characteristics of each region. It explores the interaction between the musical systems of China, with its centuries-old traditions, and Western Europe, where musical innovations originated. Instruments, melodies, rhythms, and harmonies are compared, as well as the transformation of traditional elements into new genres and approaches. The authors draw on various sources, from sheet music to interviews with musicians, to provide a comprehensive overview of the topic. The role of traditional music in modern education and performance practice is emphasized, and its importance in the formation of modern musical styles.

Keywords: traditional music, modern musical trends, cultural interaction, China, Western Europe, 20th century, musical evolution, musicology, ethnomusicology, cultural identity, music education.

Традиционная музыка обоих регионов служит ключевым звеном в цепи культурной передачи, сохраняя в себе не только исторические и этнические особенности, но и отражая динамику социально-культурных трансформаций [1, с. 5]. Она представляет собой уникальный пласт, насчитывающий многовековые традиции, которые по-разному интерпретировались и адаптировались в различные исторические периоды.

Китайская традиционная музыка, с её особым вниманием к тону, ритму и тембру, развивалась в тесной связи с философскими и религиозными взглядами, такими как даосизм и конфуцианство, что повлияло на её внутреннюю структуру и внешние формы [2, с. 12]. В то время как в Западной Европе, основные направления развития традиционной музыки были обусловлены гармоническими открытиями, церковными ладами и позднее – тонической гармонией, что определило пути её эволюции от средневековья до барокко и дальше [3, с. 8].

Исторические события, такие как культурные революции, войны и колониализм, оказали значительное влияние на традиционные музыкальные формы, ведя к их изменению, адаптации или даже к забвению определенных аспектов [4, с. 17].

Несмотря на трансформации, традиционная музыка до сих пор играет важную роль в современном музыкальном ландшафте, являясь источником вдохновения для современных композиторов и исполнителей, а также ценным ресурсом для академического изучения и понимания культурных процессов [5, с. 23]. В контексте развития традиционной музыки и её воздействия на современные музыкальные направления, особенно важным становится исследование ключевых личностей и значимых моментов, которые способствовали этому процессу.

В Китае такими фигурами были, например, композиторы Цянь хао и Хуан Хайхуэй, работавшие в XX веке, их творчество включало элементы национальной музыкальной традиции в контексте современных композиционных техник. Их работа помогла сформировать понимание китайской национальной музыки как глубоко самобытной и в то же время открытой мировым тенденциям [6, с. 112-119].

В Западной Европе к таким фигурам можно отнести, к примеру, Белу Бартока и Ральфа Вон Вильямса, которые, собирая фольклорные мелодии, не просто сохраняли традиционную музыку, но и переосмысливали её, создавая новые композиционные структуры, которые оказали значительное влияние на развитие музыки XX века [7, с. 90-102].

Эти личности, наряду с многими другими, внесли весомый вклад в формирование музыкальных традиций, которые затем стали основой для современных музыкальных течений. Их наследие продолжает жить в работах современных композиторов и исполнителей, демонстрируя непрерывность и развитие музыкальной культуры.

Изучение жизни и творчества этих ключевых фигур позволяет глубже понять механизмы взаимодействия традиционной и современной музыки, а также выявить уникальные пути интеграции национального музыкального наследия в контексте глобализации и изменений современного музыкального пространства. Современная музыкальная практика является полем, где традиционные музыкальные элементы соприкасаются и переплетаются с инновациями, в результате чего рождаются новые жанры и стили.

Для понимания этого процесса критически важно провести детальный музыкальный анализ, который поможет определить стилистические и теоретические аспекты

традиционной музыки и оценить их вклад в современное музыкальное течение. Такой анализ включает изучение мелодических узоров, гармонических последовательностей, ритмических структур и тембров, которые были заимствованы или адаптированы современными композиторами в Китае и Западной Европе. Эти элементы традиционной музыки оказали значительное воздействие на формирование современных музыкальных течений и способствовали богатству и разнообразию музыкальной культуры.

В контексте китайской музыки, можно рассмотреть использование пентатоники и гетерофонии, которые были характерны для традиционных жанров, таких как гуоянь юэ («музыка дворца») и кунцю (форма традиционной оперы), и их влияние на современные музыкальные формы и композиционные методы [8, с. 45-50]. В западной музыке можно проанализировать, как элементы, такие как fuga и контрапункт, прошедшие сквозь призму модернизма и постмодернизма и нашедшие своё отражение в современных композициях [9, с. 88-95].

Подобное исследование позволяет не только выявить прямое влияние традиционных элементов на современную музыку, но и понять, как эти элементы трансформируются, обогащаясь новыми смыслами и контекстами. Так, современные китайские и европейские композиторы зачастую используют традиционные техники не как статичные формы, а как отправную точку для творческих экспериментов и инноваций [10, с. 103-110].

Традиционная музыка несет в себе богатую культурную и социальную информацию, которая существенно влияет на социальные процессы и способствует формированию культурной идентичности народов.

Традиционная музыка Китая, сохраняя уникальные особенности вековых традиций, в современных условиях становится средством культурной самоидентификации и способом сохранения национального самосознания в условиях глобализации. Она является не только инструментом передачи исторической памяти, но и активным участником культурного диалога в мультикультурном мире.

В Западной Европе традиционная музыка, прошедшая сквозь призму многовековой истории, отражает сложный процесс взаимодействия различных культур и эпох. В современной музыкальной практике традиционная музыка часто используется как средство экспериментов и новаторства, а также как способ критической интерпретации исторического наследия.

В обеих культурах традиционная музыка является мощным средством образования, воспитания и социальной интеграции. Она способствует формированию ценностных ориентиров, взаимопонимания и уважения к различиям, что в современном мире приобретает особенно важное значение. Таким образом, традиционная музыка продолжает оставаться живым и динамичным элементом, который влияет на развитие культурной жизни общества, его идентичности и самовыражения [11, с. 105].

Современные технологии позволили традиционной музыке выйти за рамки локального контекста и стать доступной на мировой арене, обеспечивая культурный обмен и взаимодействие на глобальном уровне. Это привело к возникновению новых музыкальных стилей, которые сочетают в себе традиционные элементы и современные технологические достижения, например, *фьюжн* и *электронную этническую музыку*. Таким образом, симбиоз традиционного и современного в музыке открывает новые горизонты для творчества и культурного обогащения, делая музыкальную среду более разнообразной и вдохновляющей.

Технологии также способствовали изменению самого характера музыкального творчества. Если ранее процесс создания музыки был во многом ограничен «физическими» возможностями музыкальных инструментов, то сейчас композиторы могут виртуально экспериментировать с звуками, не имеющими аналогов в физическом мире, что приводит к

появлению новых музыкальных направлений.

Однако технологические изменения несут не только возможности, но и вызовы. С одной стороны, они обеспечивают сохранение и воспроизводство музыкального наследия через цифровую архивацию, с другой — могут приводить к утрате уникальности традиционной музыкальной практики в погоне за новизной и универсализацией звучания [12, с. 84].

В Китае основное внимание уделяется сохранению национального музыкального наследия в контексте быстрого социального и экономического развития. Современные китайские композиторы активно включают в свои произведения элементы традиционной музыки, такие как использование традиционных музыкальных инструментов, мелодий и ритмических формул, стремясь создать новый национальный музыкальный язык, который одновременно узнаваем и инновационен.

В Западной Европе взаимодействие традиционной и современной музыки проявляется в экспериментах с жанрами и формами, включая такие направления, как неоклассика и электроакустическая музыка. Здесь традиционная музыка часто служит источником вдохновения для творческих поисков и экспериментов, приводя к созданию произведений, которые отражают современные музыкальные идеалы и одновременно укоренены в историческом наследии [13, с. 35].

Сопоставление этих двух подходов позволяет выявить общие тенденции в области современного музыкального творчества, а также отметить уникальные черты, характерные для каждой из культур. Глобализация способствует созданию нового музыкального пространства, в котором традиционная музыка и современные музыкальные течения взаимодействуют, образуя сложную, многоуровневую ткань культурных взаимосвязей.

Этот процесс глобализации приводит к более интенсивному кросс-культурному диалогу, в результате которого музыкальные традиции Китая и Западной Европы обогащаются за счёт взаимного обмена и адаптации. Таким образом, музыка становится универсальным языком, который преодолевает границы и объединяет культуры, создавая уникальное музыкальное богатство, в котором традиции и инновации переплетаются, открывая новые горизонты для музыкального творчества [14, с. 69].

В Китае глобализация облегчила доступ к музыкальным инновациям и технологиям, что позволило музыкантам экспериментировать с традиционными жанрами, привнося в них современное звучание и концепции. В результате этих экспериментов рождаются новые жанры, которые сочетают в себе классические китайские мелодии и западные музыкальные структуры, отражая синтез Востока и Запада.

В Европе глобализация привела к возрождению интереса к фольклорной музыке, при этом музыкальные коллективы и сольные исполнители активно интегрируют элементы различных национальных традиций в современную музыкальную практику. Это включает в себя не только стилистическое воссоздание, но и творческую трансформацию фольклорных элементов, что способствует развитию транскультурных музыкальных форм [15, с. 79].

Таким образом, глобализация стимулирует музыкантов к созданию произведений, в которых отражается уникальность и разнообразие мировых музыкальных культур, при этом способствуя формированию универсального музыкального языка, понятного слушателям всего мира. Этот процесс объединяет музыкальное наследие разных народов и способствует обогащению музыкальной палитры, делая музыку более доступной и вдохновляющей для широкой аудитории.

Проведённое нами исследование продемонстрировало глубокое и многоаспектное влияние традиционной музыки на современные музыкальные течения в Китае и Западной Европе. Мы обнаружили, что традиционная музыка не просто оставила свой след в

современной музыкальной культуре, но и продолжает активно развиваться, взаимодействуя с современными стилями и технологиями, что приводит к возникновению новых жанров и творческих подходов.

Сопоставительный анализ позволил выявить как общие тенденции, так и специфические особенности, характерные для каждой из культур. В Китае это проявляется в стремлении сохранить национальное звучание, в то время как в Западной Европе наблюдается более активное включение традиционной музыки в контекст современной культурной динамики. Глобализация и технологические инновации усиливают эти процессы, открывая новые возможности для творческой экспрессии и культурного обмена.

Однако несмотря на положительные аспекты такого взаимодействия, стоит отметить и риски, связанные с потерей уникальности традиционных форм. Поэтому задача современных музыковедов, культурологов и музыкантов — найти баланс между сохранением традиционного музыкального наследия и его развитием в рамках современной культурной реальности.

В заключении следует подчеркнуть значимость продолжения изучения взаимосвязей между традиционной и современной музыкой, что является ключом к пониманию культурных процессов, протекающих в современном мире, и обеспечению культурного разнообразия и диалога между различными музыкальными культурами.

Таким образом, исследование влияния традиционной музыки на современные музыкальные течения не только раскрывает историческую ценность и современную актуальность традиционной музыки, но и способствует дальнейшему развитию музыкального искусства, обогащая его новыми формами и звучаниями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Трэшер А. Р. Китайские музыкальные инструменты. Оксфорд: Oxford University Press, 2008. 256 с.
2. Пауэрс Х. С., Виддесс Р. Теория музыки и изучение прошлого. Чикаго: University of Chicago Press, 2001. 450 с.
3. Малм В. П. Музыкальные культуры Тихого океана, Ближнего Востока и Азии. 3-е изд. Аппер Сэдл Ривер, NJ: Prentice Hall, 1996. 320 с.
4. Блум С. и др. Теория и методы этномузыкологии. В: Гарландская энциклопедия мировой музыки. Нью-Йорк: Garland Publishing, 1991. Т. 1. С. 219-228.
5. Сакс К. История музыкальных инструментов. Нью-Йорк: W. W. Norton & Company, 1940. 560 с.
6. Цай Цзяндун. "Глобализация и китайская музыкальная культура". Шанхай: Shanghai Music Publishing House, 2016. 210 с.
7. Фубини, Энрико. "История музыкальной эстетики". Москва: Классика-XXI, 2007. 416 с.
8. Крамер, Лоуренс. "Музыкальное значение: исследования в теории музыки, философии и полуконструкции". Беркли: University of California Press, 2002. 350 с.
9. Ли Хсиаоши. "Современная китайская музыка в контексте культуры". Пекин: People's Music Publishing House, 2018. 280 с.
10. Смолл, Кристофер. "Музикинг: Социальный акт исполнения музыки". Нью-Йорк: Routledge, 1998. 365 с.
11. Блэкинг, Джон. "Как музыкальное значение создается". Нью-Йорк: Pendragon Press, 1995. 290 с.
12. Кук, Николас. "Музыка: очень краткое введение". Москва: Издательский дом "Весь Мир", 2010. 150 с.
13. Вонг, Изабелл К. Ф. "Пение музыки мира: процедуры и политики

мультикультурности в высшем музыкальном образовании". Лондон: Routledge, 2019. 235 с.

14. Вахлямов К. В., Русская классическая музыка в контексте музыкальной культуры Китая: история и современность. Москва: Композитор, 2012. 192 с.
15. Садиева Л. Г., Музыкальная культура Китая: традиции и современность. Казань: Казанская консерватория, 2015. 138 с.

REFERENCES

1. Trjeshner A. R. Kitajskie muzykal'nye instrumenty. Oksford: Oxford University Press, 2008. 256 p.
2. Paujers H. S., Viddess R. Teorija muzyki i izuchenie proshlogo. Chikago: University of Chicago Press, 2001. 450 p.
3. Malm V. P. Muzykal'nye kul'tury Tihogo okeana, Blizhnego Vostoka i Azii. 3-e izd. Apper Sjedl River, NJ: Prentice Hall, 1996. 320 p.
4. Bljum S. i dr. Teorija i metody jetnomuzykologii. V: Garlandskaja jenciklopedija mirovoj muzyki. N'ju-Jork: Garland Publishing, 1991. T. 1. Pp. 219-228.
5. Saks K. Istorija muzykal'nyh instrumentov. N'ju-Jork: W. W. Norton & Company, 1940. 560 p.
6. Caj Czjandun. "Globalizacija i kitajskaja muzykal'naja kul'tura". Shanhaj: Shanghai Music Publishing House, 2016. 210 p.
7. Fubini, Jenriko. "Istorija muzykal'noj jestetiki". Moskva: Klassika-XXI, 2007. 416 p.
8. Kramer, Lourens. "Muzykal'noe znachenie: issledovanija v teorii muzyki, filosofii i polukompozicii". Berkli: University of California Press, 2002. 350 p.
9. Li Hsiaoshi. "Sovremennaja kitajskaja muzyka v kontekste kul'tury". Pekin: People's Music Publishing House, 2018. 280 p.
10. Smoll, Kristofer. "Muziking: Social'nyj akt ispolnenija muzyki". N'ju-Jork: Routledge, 1998. 365 p.
11. Bljeking, Dzhon. "Kak muzykal'noe znachenie sozdaetsja". N'ju-Jork: Pendragon Press, 1995. 290 p.
12. Kuk, Nikolas. "Muzyka: ochen' kratkoe vvedenie". Moskva: Izdatel'skij dom "Ves' Mir", 2010. 150 p.
13. Vong, Izabell K. F. "Penie muzyki mira: procedury i politiki mul'tikul'turnosti v vysshem muzykal'nom obrazovanii". London: Routledge, 2019. 235 p.
14. Vahlamov K. V., Russkaja klassicheskaja muzyka v kontekste muzykal'noj kul'tury Kitaja: istorija i sovremennost'. Moskva: Kompozitor, 2012. 192 p.
15. Sadieva L. G., Muzykal'naja kul'tura Kitaja: tradicii i sovremennost'. Kazan': Kazanskaja konservatorija, 2015. 138 p.

Чжан Янь

аспирант

Институт изящных искусств

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

e-mail: 911686589@qq.com

Zhang Yan

Postgraduate

Institute of Fine Arts

Moscow Pedagogical State University

ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ РЕГИОНАЛЬНЫХ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В КИТАЕ

Аннотация. Данное исследование направлено на исследование сущностных компонентов региональных народных песенных традиций в Китае. С помощью качественных методов исследования, таких как интервью и полевые наблюдения, исследование рассматривает различные региональные народные песенные традиции в Китае, чтобы выявить их уникальные характеристики и компоненты. По результатам исследования выяснилось, что региональные народные песенные традиции в Китае включают разнообразные компоненты, включая музыкальные элементы, текстовые темы и стилевые особенности исполнения. В заключении исследования делается вывод, что понимание сущностных компонентов региональных народных песенных традиций в Китае является необходимым как для сохранения культуры, так и для художественного развития.

Ключевые слова: региональные традиции, художественного развития, Китай, культура.

THE PROBLEM OF CONTENT COMPONENTS OF REGIONAL FOLK-SINGING TRADITIONS IN CHINA

Abstract. The present study aims to explore the substantive components of regional folk singing traditions in China. By employing qualitative research methods such as interviews and field observations, the study examines the various regional folk singing traditions in China to identify their unique characteristics and components. The findings reveal that regional folk singing traditions in China consist of diverse components including musical elements, lyrical themes, and performance styles. The study concludes that understanding the substantive components of regional folk singing traditions in China is essential for both cultural preservation and artistic innovation.

Keywords: regional traditions, artistic development, China, culture.

Традиции народного пения играют ключевую роль в сохранении и демонстрации культурного разнообразия общества. В Китае региональные традиции народного пения процветали в течение веков, охватывая широкий спектр музыкальных, лирических и исполнительских элементов. Однако существует ограниченное количество исследований, изучающих существенные компоненты этих традиций, что мешает более полному пониманию и оценке их уникальности и культурной значимости.

Настоящее исследование направлено на заполнение пробелов в существующей литературе путем проведения подробного анализа содержательных компонентов региональных традиций народного пения в Китае. Определяя основные элементы, изучая структуры текстов и мелодий, а также проводя региональные сравнения, данное

исследование стремится выявить характеристики, определяющие эти традиции, и их влияние на местную культуру и общество.

Результаты данного исследования позволят более полно осветить разнообразные компоненты региональных традиций народного пения, включая музыкальные элементы, лирические темы и стили исполнения. Анализируя эти компоненты, можно получить более глубокое понимание культурного сохранения и потенциала художественного инновационного воздействия этих традиций.

Документируя и анализируя существенные компоненты региональных традиций народного пения в Китае, данное исследование стремится внести свой вклад в существующее литературное наследие о фольклоре и музыке. Более того, результаты исследования могут стать ценным ресурсом для инициатив по культурному сохранению и способствовать уважению и признанию этих традиций как внутри Китая, так и за его пределами.

В исследованиях региональных традиций народного пения в Китае исследователи изучили различные компоненты, составляющие эти традиции. Эти компоненты охватывают различные аспекты, такие как музыкальные элементы, лирические темы и стили исполнения. Через обширные исследования ученые пытались идентифицировать и классифицировать эти компоненты, чтобы получить всеобъемлющее понимание региональных традиций народного пения.

Например, предыдущие исследования сосредоточились на анализе музыкальных элементов, присутствующих в региональных народных песнях. Ученые изучали структуры мелодии, ритмические схемы и гармонии, используемые в разных регионах, стремясь раскрыть характерные музыкальные особенности каждой традиции. Проводя полевые наблюдения и интервью с местными народными певцами, исследователи собрали данные о музыкальных компонентах, способствующих уникальности региональных традиций народного пения.

Кроме того, исследователи также углубились в лирические темы, присутствующие в региональных народных песнях. Они провели качественный анализ текстов, выявив повторяющиеся мотивы и тематические шаблоны. Эти исследования пролили свет на культурный и исторический контексты, влияющие на лирическое содержание региональных народных песен, предоставив ценные идеи о значимости и смысле традиций.

Кроме того, ученые сравнили и контрастировали компоненты региональных традиций народного пения в разных регионах. Исследуя народные песни из разных провинций и этнических групп, они выявили сходства и различия в выборе тем, музыкальных стилях и методах исполнения. Эти сравнительные исследования способствовали более глубокому пониманию богатого разнообразия и сложности региональных традиций народного пения в Китае.

Благодаря этим исследованиям компонентов региональных традиций народного пения, исследователи сделали значительные успехи в понимании сути и значения этих традиций. Исследование и анализ компонентов прокладывали путь к культурному сохранению и художественной инновации, позволяя более полноценно оценить и признать разнообразное культурное наследие в региональных традициях народного пения в Китае.

Для анализа компонентов контента региональных традиций народного пения в Китае в этом исследовании будет уделено особое внимание трем главным аспектам: музыкальные элементы, лирические темы и стили исполнения.

Музыкальные элементы: Музыкальные элементы народных песен играют важную роль в определении региональных характеристик традиций. Эти элементы включают в себя мелодию, ритм, гармонию и инструментацию. Путем детального изучения этих компонентов мы можем получить представление о уникальной музыкальной структуре и

стиле региональных традиций народного пения в Китае.

Лирические темы: Лирические темы, отраженные в народных песнях, позволяют получить более глубокое понимание культурных и социальных контекстов различных регионов Китая. Эти темы могут включать любовь, природу, повседневную жизнь, исторические события и местные традиции. Анализируя лирические темы, мы можем выявлять культурные ценности и убеждения, заложенные в региональных традициях народного пения.

Стили исполнения: Стили исполнения региональных традиций народного пения также добавляют к их отличительности. Эти стили охватывают различные аспекты, такие как вокальные техники, жестовые выражения и выбор костюма. Изучая стили исполнения, мы можем проникнуться эстетическими принципами и художественным выражением различных регионов Китая [1].

Анализируя эти компоненты контента, мы стремимся выявить уникальные характеристики региональных традиций народного пения в Китае и проявить их значения в культурном сохранении и художественных инновациях. Понимая эти компоненты, мы можем ценить богатое разнообразие китайской культуры и искать способы продвижения продолжения и развития региональных традиций народного пения.

Для понимания многообразия и уникальности региональных традиций народного пения в Китае был проведен сравнительный анализ их содержательных компонентов.

Во-первых, важно отметить, что каждый регион имеет свои собственные отличительные музыкальные элементы в своих традициях народного пения. Эти элементы могут включать различные музыкальные лады, моды и ритмы [2]. Например, в северных регионах Китая народные песни часто содержат пентатонические лады и инструменты, такие как цимбал или гусли, тогда как в южных регионах песни могут содержать гептатонические лады и струнные инструменты, такие как пипа. Такие региональные вариации в музыкальных элементах способствуют богатству и разнообразию народных пения в Китае.

Во-вторых, лирические темы народных песен существенно различаются в разных регионах. Некоторые регионы могут фокусироваться на темах, таких как любовь, природа или исторические события, в то время как другие могут акцентировать внимание на народных сказках, легендах или местных обычаях и традициях. Например, в северо-восточном регионе Китая народные песни часто описывают трудности сельской жизни и выражают чувства местных жителей, в то время как в юго-западном регионе песни могут касаться культуры этнических меньшинств и их уникальных традиций.[3] Эти региональные различия в лирических темах отражают культурные и исторические особенности каждого региона.

Наконец, стили исполнения региональных традиций народного пения также имеют свои вариации. Это включает различия в вокальной технике, инструментации и хореографии. Например, в некоторых регионах певцы могут использовать техники горланного пения или носового пения, в то время как в других регионах стиль пения может характеризоваться мелизматической орнаментацией или чистым голосом. Кроме того, использование определенных музыкальных инструментов во время выступлений также придает уникальность каждой региональной традиции. Некоторые регионы могут использовать традиционные китайские инструменты, тогда как другие могут комбинировать традиционные и современные инструменты в своих выступлениях.

Через этот сравнительный анализ содержательных компонентов региональных традиций народного пения в Китае становится очевидным, что каждый регион имеет свои уникальные особенности, способствующие общему богатству народного музыкального наследия Китая. Эти региональные вариации в музыкальных элементах, лирических темах

и стилях исполнения подчеркивают культурное разнообразие и местные идентичности в рамках широкого китайского общества.

В целом, всестороннее понимание содержательных компонентов региональных традиций народного пения в Китае необходимо для сохранения и продвижения культурного наследия, а также для развития художественной инновации. Признавая и ценя и местные различия в этих традициях, мы можем не только обеспечить их сохранение, но и вдохновить новые творческие выражения и сотрудничество, воплощающее богатое разнообразие народного пения в Китае.

Проводя кейс-исследования, ставлю целью выявить уникальные характеристики и компоненты региональных народных песенных традиций. Кейс-исследование.

Пекинская опера является известной региональной народной песенной традицией в Пекине, Китай. Она отличается своим уникальным стилем исполнения, включая акробатику, пение и вычурные костюмы. Контентные компоненты Пекинской оперы включают различные музыкальные элементы, такие как традиционные китайские инструменты, такие как эрху и пипа, а также конкретные мелодии и ритмы. Лирические темы в Пекинской опере часто крутятся вокруг исторических событий, легенд и китайского фольклора. Стиль исполнения включает высоко стилизованные движения и жесты, а также вокальные техники, такие как фальцет [4].

Кантонская опера - еще одна значительная региональная народная песенная традиция в провинции Гуандун, Китай. Она представляет собой яркие и энергичные выступления, яркие костюмы и сложный макияж. Контентные компоненты кантонской оперы включают разнообразный набор музыкальных элементов, таких как мелодические узоры, ритмы и инструментальные аранжировки. Лирические темы кантонской оперы часто изображают истории любви, верности и исторические события. Стиль исполнения кантонской оперы характеризуется ловкими движениями, боевыми искусствами и эмоциональными вокальными выражениями.

Тибетские пения являются неотъемлемой частью региональных народных песенных традиций в Тибете, Китай. Эти пения глубоко укоренены в буддизме Тибета и исполняются в монастырях и во время религиозных церемоний. Контентные компоненты тибетских пений включают уникальные музыкальные элементы, такие как чистое пение, глубокие и резонирующие голоса и использование традиционных тибетских музыкальных инструментов, таких как дунгчен и гьялинг. Лирические темы тибетских пений часто религиозного и духовного характера, сосредотачиваясь на молитвах, мантрах и просветлении [5]. Стиль исполнения включает медитативный и ритуальный подход, с монахами и практикующими, что поют хором.

Юньнанские народные песни являются значительной частью народных песенных традиций в провинции Юньнань, Китай. Эти песни отражают культурное разнообразие и этническое богатство региона. Контентные компоненты юньнанских народных песен включают широкий спектр музыкальных и вокальных техник, таких как уникальные мелодии, гармонии и вокальные украшения. Лирические темы часто отмечают природу, любовь и местные обычаи. Стиль исполнения юньнанских народных песен характеризуется использованием традиционных инструментов, таких как гулуси и лира, а также групповым пением и живыми танцевальными движениями [6].

Через эти кейс-исследования выявил разнообразные контентные компоненты народных песенных традиций в конкретных регионах Китая. Эти элементы, включая музыкальные составляющие, лирические темы и стили исполнения, способствуют богатству и разнообразию региональных народных песенных традиций в Китае [7]. Понимание этих компонентов является важным для сохранения и продвижения культурного наследия, а также содействия творческому развитию в области народных песенных

традиций.

Региональные народные певческие традиции в Китае оказали значительное влияние на местную культуру и общество. Эти традиции с их уникальными компонентами и характеристиками служат отражением и представлением культурного наследия и идентичности определенных регионов. Они играют важную роль в формировании культурного ландшафта и способствуют развитию чувства сообщества среди местного населения.

Через анализ различных случаев становится очевидным, что региональные народные певческие традиции способствуют сохранению и продвижению местных культурных ценностей. Эти традиции часто включают местные диалекты, исторические повествования и культурные символы в своих текстах, что является средством передачи культурного наследия данного региона через поколения. Показывая уникальную историю и обычаи региона, эти традиции укрепляют чувство гордости и принадлежности у местного населения.

Более того, региональные народные певческие традиции оказывают влияние на социальную структуру местных сообществ. Эти традиции часто включают коллективное участие и исполняются во время собраний и праздничных мероприятий. Коллективный характер этих выступлений способствует единству и социальной согласованности среди членов сообщества. Они предоставляют возможность людям объединиться и отметить их общее культурное наследие, способствуя социальному взаимодействию и связям.

Кроме того, влияние региональных народных певческих традиций выходит за рамки местного контекста. Эти традиции часто привлекают туристов и любителей культуры, что способствует развитию туризма и экономики в этих регионах. Уникальные компоненты и характеристики этих традиций делают их важной культурной достопримечательностью, привлекающей посетителей из страны и за её пределами. Этот приток туристов приносит экономические выгоды, создавая возможности для занятости и стимулируя развитие местных предприятий.

В общем, региональные народные певческие традиции в Китае оказывают глубокое влияние на местную культуру и общество. Они способствуют сохранению культуры, укреплению социальных связей и стимулируют экономическое развитие. Признание значения этих традиций важно как для сохранения культуры, так и для художественного развития, так как они являются богатым источником вдохновения и креативности. Принятие и ценность этих традиций может способствовать более глубокому пониманию и оценке разнообразного культурного ландшафта Китая.

Заключение

Региональные народные певческие традиции в Китае включают различные компоненты, включая музыкальные элементы, лирические темы и стили исполнения. Анализ текстов и мелодической структуры народных песен позволяет лучше понять содержательные компоненты этих традиций. Для более детального понимания содержательных компонентов народных певческих традиций в регионах проводятся исследования на примере конкретных случаев. Эти исследования предоставляют подробные примеры того, как эти традиции вносят вклад в местную культуру и общество. Было выяснено, что народные певческие традиции играют значительную роль в сохранении культурного наследия и художественной инновации.

В целом, изучение культурных содержаний традиционного китайского регионального народного пения является очень важным. Эти традиции включают различные музыкальные элементы, поэтические темы и стили исполнения. При сравнении различных регионов мы можем изучать изменения и сходства. Чтобы более детально понять

культурные содержания регионального народного пения. Эти исследования предоставляют подробные примеры, демонстрируя влияние этих традиций на местную культуру и общество. Традиционное народное пение играет важную роль в сохранении культурного наследия и художественном развитии. В общем, для понимания культурных содержаний традиционного китайского регионального народного пения необходимо как защищать культуру, так и заниматься художественными инновациями. Это исследование заполняет пробелы в существующей литературе по различным компонентам этих традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сюй Пэн. Краткая история китайского нового медиа-искусства / Сюй Пэн. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 2020. – 356 с.
2. Фэн Нин. О связи народного танца с национальной культурой. Искусство на море. 2014, № 8. С. 143-145.
3. Жуан Юнчен. Вокальное искусство Пекинской оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – №3. – 2012. – С. 170-179.
4. Zhao Yongshan (1994) Minzu Yuedui Yishu Fazhan De Wenti // Minzu Minjian Yinyue Gongzuo Zhinan, 404-11.
5. Piao Dongsheng (2003). Minyue Shiji Wushi Nian - Longxiang Longyue Weiliao Qing. - China: Zhongguo Wenlian Chuban She.
6. Чжан Юкси. Культурные функции народной музыки Юньнана и ее взаимодействие с танцем. Народная музыка. – 2010. – № 2. – С. 28-30.
7. Ван, Деци. Реформа бас-струнных инструментов в этнических группах. / ДециВан // Оборудование и технологии для исполнительских видов искусства. – 2008. – № 1. – 23 с.

REFERENCES

1. Syuj Pen. Kratkaya istoriya kitajskogo novogo media-iskusstva/Syuj Pen. - Pekin: Izdatel'stvo Pekinskogo universiteta, 2020. 356 p.
2. Feng Ning. On the connection of folk dance with national culture. Art at sea, 2014, (08): Pp. 143-145.
3. Juan Yongchen, Vokalnoe iskusstvo Pekinskoj opery // Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka, № 3, 2012. Pp.170-179.
4. Zhao Yongshan (1994) Minzu Yuedui Yishu Fazhan De Wenti // Minzu Minjian Yinyue Gongzuo Zhinan, 404-11.
5. Piao Dongsheng (2003). Minyue Shiji Wushi Nian - Longxiang Longyue Weiliao Qing. - China: Zhongguo Wenlian Chuban She.
6. Zhang Yuhsi. Cultural functions of Yunnan folk music and its interaction with dance. Folk music, 2010, 02. Pp. 28-30.
7. Van, Deci. Reforma bas-strunnyh instrumentov v jetnicheskikh gruppah. / Deci Van // Oborudovanie i tehnologii dlja ispolnitel'skih vidov iskusstva. 2008. № 1. 23 p.

Ба Ваньли

аспирант

Институт философии

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

e-mail: st091489@student.spbu.ru

Ba Wanli

graduate student

Institute of Philosophy

St. Petersburg State University

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА КИТАЙСКИХ ТЕАТРОВ: ПРИМЕР РАБОТЫ ЗАХИ ХАДИД

Аннотация. История развития современной архитектуры в Китае тесно связана с экономическим и социальным развитием страны. В статье кратко излагается история развития театральной архитектуры в Китае и анализируются деконструктивистские театральные здания, построенные архитектором Захой Хадид в Китае на примере Оперный театр в Гуанчжоу и Международный культурно-художественный центр на озере Мейси, которые являются ценными ориентирами для развития современной театральной архитектуры в Китае.

Ключевые слова: современная архитектура, театральная архитектура, деконструктивизм, Заха Хадид, постмодернизм.

CONTEMPORARY CHINESE THEATER ARCHITECTURE: AN EXAMPLE OF ZAHA HADID'S WORK

Abstract. The history of the development of modern architecture in China is closely related to the economic and social development of China. This article summarizes the history of the development of theater architecture in China and analyzes the deconstructivist theater buildings built by architect Zaha Hadid in China with Guangzhou Opera House and Macy's Lake International Cultural and Art Center as examples, which are valuable references for the development of modern theater architecture in China.

Keywords: modern architecture, theater architecture, deconstructivism, Zaha Hadid, postmodernism.

В данной статье под современной архитектурой подразумеваются все архитектурные стили, которые развивались вместе с прогрессом движения архитектурного искусства в мире, начавшегося в конце двадцатого - начале двадцать первого века. Она характеризуется как авангардная и творческая. Современная архитектурная мысль основана на науке и важности эффективной логики. Современная архитектура отличается от традиционной архитектуры прошлого тем, что она сформировалась под влиянием прогресса в общественном производстве и социальной жизни, вызванного промышленной революцией. Модернистская архитектура, интернационалистская архитектура, деконструктивистская архитектура, неоклассическая архитектура, постмодернистская архитектура и т. д. - это различные классификации современной архитектуры.

Деконструктивная архитектура, являющаяся незаменимым архитектурным стилем в современной архитектуре, представляет собой архитектурное направление, ставшее популярным с конца 1980-х годов. Его теоретическими характеристиками являются фрагментация и распад здания в целом посредством обработки внешнего вида и

использования нелинейного или неевклидова геометрического дизайна для формирования деформации и смещения взаимосвязей между архитектурными элементами, такими как полы и стены, или структура и форма. Что общего у проектов архитекторов-деконструктивистов, так это возможности, предоставляемые архитектуре. По сравнению с очевидными тенденциями проектирования горизонтальных, вертикальных или простых коллективных форм модернистской архитектуры, деконструктивистская архитектура в основном использует методы пересечения, инверсии и реорганизации, имеют тенденцию для создания спортивных форм. Например, как сказал архитектор-деконструктивист Фрэнк Гери: "Грубость – это человеческое, теплое и доступное". Поэтому ему хорошо удается использовать странные и неправильные кривые, грубые края и обычные материалы для создания уникальных деконструктивистских зданий, похожих на скульптуры.[5]

Развитие современной архитектуры в Китае происходило под влиянием мировой современной архитектурной мысли. Кульминация развития современной архитектуры в Китае пришлось на последние сорок лет в условиях быстрого экономического развития и ускоренной урбанизации, а большой спрос на современную архитектуру привел многих ведущих мировых архитекторов в Китай для участия в проектировании и строительстве.

Искусствовед Чэнь Пин упоминает слово "Театральная архитектура в традиционном западном понимании этого слова стала появляться в Китае только с 1909 года, когда был построен самый первый в Китае театр с каркасной сценой, а затем, благодаря постоянному развитию, начался расцвет театральной архитектуры в Китае" в своей статье "Исследование текущего состояния развития театра в Китае". [14,12]

После 1980-х годов быстрое экономическое развитие Китая также отразилось на сфере архитектуры, особенно на быстром развитии театральных зданий. Таким образом, в Китае появилось большое количество современных театральных зданий, а также появились некоторые инновационные и прорывные модели пространства театральных зданий. Называние "Китайский театр" в западном пригороде Пекина, построенный в 1984 году, стал первым в Китае современным крупномасштабным театром оперы и балета, после чего в Китае стали появляться современные театральные здания. Строительство Национального центра исполнительных искусств было вновь поставлено на повестку дня после согласия Государственной конференции в октябре 1996 года, а затем после двух раундов международного конкурса строительство началось в 2001 году и было завершено в сентябре 2007 года. Строительство Национального центра исполнительских искусств реализовало идею строительства культурного здания в начале становления Китая. Автор Чэнь Пин в своей статье "Современная ситуация развития китайского театра и мышление времени" отмечает, что "завершение строительства Национального центра исполнительских искусств значительно повысило внимание к китайской театральной архитектуре на международной арене, а также способствовало волне строительства театральных зданий в различных городах Китая". [14,13]

Современной театральной архитектуры Китая имеет следующие характеристики:

Стройте массивные театральные здания

Одним из основных символов театральных зданий, построенных в различных городах Китая, является создание местной культурной архитектуры, стремящегося построить очень большой объем и масштаб, с множеством различных типов залов и сочетанием коммерческих и ресторанных помещений, выставки как комплексный центр исполнительских искусств. С точки зрения архитектурных функций появление нескольких зрительных залов не только удовлетворяет потребности различных типов представлений, но и обогащает вспомогательные помещения здания театра. Строительство современных театров в крупных городах страны преследует цель продвижения и лидерства во всех аспектах, чтобы повысить статус и уровень театра. Поэтому массивные здания являются

важной особенностью современной театральной архитектуры в Китае сегодня. Например, Центр исполнительских искусств Цзянсу, расположенный в городе Нанкин, имеет площадь почти 270 тыс. кв. м и состоит из шести залов: драматического, оперного, эстрадного, концертного, столовой на крыше и многофункционального, что делает его самым большим комплексным театральным зданием в Азии на сегодняшний день. *Передовые системы с применением цифровых технологий*

В театральной архитектуре размер и форма сцены являются важными факторами, определяющими архитектурный дизайн театра и расположение представления. Сценические системы, управляемые компьютерными системами, которые могут подниматься и опускаться, обычно классифицируются как подъемные сцены с коробками и подъемные сцены с шашечками, и обе они являются приложениями передовых цифровых технологий. Таким образом, для достижения эффекта оптимизации зрительского восприятия передовые цифровые технологии будут применяться не только в сценических системах в зрительном зале, но и в системах освещения, управления звуком, кондиционирования и вентиляции театра. Как отмечает автор Сунь Юаньчао в своей статье "Исследование применимости зеленых технологий для театральных зданий", "передовые цифровые технологии, а также передовые технологии материалов могут помочь архитекторам лучше реализовать оболочки театральных зданий различных стилей и уникальных форм". Реализация фасада здания уникальной формы зависит от передовых цифровых технологий и технологий материалов.[17,73] Например, Театр Даляньского международного конференц-центра использовалась не только передовая сценическая система и перешел на трансляцию видеосигналов сверхвысокой четкости "8k+5G", но и с помощью современных технологий компьютерного моделирования вполне может реализовать неровный фасад Театр Даляньского международного конференц-центра и сращивание стекол внутри, образуя таким образом фасад театра особой формы.

Сложная-художественная внешняя форма

Театральная архитектура в значительной степени связана с функциональностью, а функциональность внутреннего пространства накладывает существенные ограничения на форму здания, обострение этого противоречия, благодаря чему появилась двухэтажная структура модели театрального здания. Европейская традиционная одноэтажная закрытая структура театра делится на внутреннюю и внешнюю двухэтажную структуру, внутренняя структура в основном заимствована из исполнительской функции здания, внешняя структура в основном призвана показать внешний образ театрального здания. С учетом быстрого развития современной науки, техники и материалов, масштабы здания и его функции все более расширяются. Всестороннее расширение масштабов и функций здания, способствующее изменению проектной концепции и насыщенности архитектурных форм средствами формирования масштабов огромного театрального здания, постепенно стало трактоваться как отход от собственных функциональных характеристик и внешней формы. Например, в Харбинском театре архитектор Ма Янсун использовал обтекаемый дизайн, отдающий дань уважения стилю дизайнера Захи Хадид, с нелинейным зданием, соединяющим два зала, что позволило создать сложную и художественную архитектурную форму.

*Концепция "зеленого дизайна"*¹

Как сказал знаменитый архитектор Фрэнк Гери, "зеленые" вопросы используются как маркетинговый инструмент. Иногда эти зеленые заявления совершенно бессмысленны", поэтому зеленый дизайн современных зданий не должен оставаться на поверхности, а

¹ "Зеленое здание" означает вид здания, построенного при условии, что оно не разрушает основной экологический баланс окружающей среды, и его также можно назвать устойчивым зданием, экологическим зданием, зданием, возвращенным к природе, энергосберегающим и экологически чистым зданием и так далее.

углубляться в концепцию здания, через структуру и использование строительных материалов отражать ее.[15,3] Архитектор Сунь Чаоюань в своей статье "Исследование применимости зеленых технологий в театральных зданиях" отмечает, что "так называемая концепция зеленого здания, то есть с точки зрения максимального сохранения ресурсов в области всего жизненного цикла, с точки зрения экономии земли, энергии, воды, материалов, защиты окружающей среды и снижения загрязнения, а также применения различных технологий и методов оптимизации, для достижения здоровья здания, его использования и эффективной эксплуатации".[17,75] В целях экономии энергии и защиты окружающей среды крупные театры в процессе строительства будут придерживаться концепции "зеленого" дизайна на протяжении всего проекта строительства театра. Во-вторых, во внутренних помещениях здания театра использование световых люков улучшает эффект освещения этого избыточного внутреннего пространства, а также снижает энергопотребление. Существует также выбор строительных материалов для достижения реализации концепций экологичного дизайна, например, в качестве стеклянных материалов можно выбрать полые многослойные стекла LOW-E, которые могут отвечать требованиям энергосбережения, безопасности и эстетики. Например, театр в Ханчжоу, на фасаде которого установлена большая площадь теплоизоляционного многослойного стекла LOW-E², не только отвечает требованиям эстетики, но и эффективно использует естественное освещение, а также отвечает требованиям энергосбережения.

Первоначально строительство крупных театров в Китае из-за влияния на экономику и целевую аудиторию, как правило, распространялось только в Пекине, Шанхае и Гуанчжоу, таких как крупные города, но с постепенным углублением политики реформ и открытости и реализацией ряда городов в центральной и западной частях города и провинциальных столицах экономика постепенно развивалась, поэтому строительство крупных театров из Пекина, Шанхая и Гуанчжоу и других крупных городов постепенно перешло в провинциальные столицы города с тенденцией распространения.

За последние два десятилетия в китайских городах, например, было построено множество современных театральных зданий: Театр Ханчжоу было завершено в 2004 году, его площадь составляет 55000 кв. м., Опера 1600 мест, Концертный зал 600 мест, многоцелевые залы 400 мест. Театр Нинбо было завершено в 2004 году, его площадь составляет 77000 кв. м., театр на 1500 мест, универсальный зал на 800 мест, предприятия общественного питания, культурно-бытового обслуживания, выставочный центр, гипермаркет. Дунгуаньский театр было завершено в 2005 году, его площадь составляет 44000 кв. м., опера 1600 мест, Концертный зал 600 мест, Многоцелевые залы 400 мест. Национального центра исполнительных искусств было завершено в 2007 году, его площадь составляет 219000 кв. м., 2 354 оперных театра, 1 966 концертных залов, 1 038 театров и 510 малых театров. Театр в Хэфэе было завершено в 2009 году, его площадь составляет 55000 кв. м., основной театр 1600 мест, концертный зал 1000 мест, малый театр 500 мест. Театр Циндао было завершено в 2010 году, его площадь составляет 60000 кв. м., оперный театр 1600 мест, Концертный зал - 1200 мест, Многоцелевой зал - 400 мест. Уханьский театр было завершено в 2012 году, его площадь составляет 70000 кв. м., оперный театр на 1800 мест, многоцелевой зал на 400 мест. Чжухайский оперный театр было завершено в 2016 году, его площадь составляет 50000 кв. м., 1 600 мест в Большом театре и 500 мест в Малом театре. Завершение строительства этих театральных зданий представляет собой пик эпохи современного театрального строительства в Китае.

Театральные здание Захи Хадид в Китае.

² Стекло Low-E, также известное как низкоэмиссионное стекло, представляет собой пленочный продукт, состоящий из нескольких слоев металла или других соединений, нанесенных на поверхность стекла, обладающий отличной теплоизоляцией и хорошим светопропусканием.

Работы Захи Хадид, являющейся представителем деконструктивизма, вполне могут отразить достаточно пристальное внимание к безумной стороне архитектуры. В 2004 году Заха Хадид стала первой женщиной-архитектором и самой молодой, получившей Притцкеровскую премию, а в 2011 году ей была присуждена высшая награда в области британской архитектуры - Премия Стирлинга.[4,108] Архитектурные работы Захи Хадид, как всемирно известного архитектора, разбросаны по всему миру: пожарная станция Вайль-ам-Райн-Витра в Швейцарии, научный центр Вольфсбург-Фаэно в Германии, Центр современного искусства Цинциннати - Розенталь в США, мост Сарагоса в Испании, технологический город One-North в Сингапуре, терминал и автостоянка Noenheim-North в Страсбурге (Франция). Копенгагене, Дания - музей-сад в Копенгагене-Одеропого, Гостиница Morgenthau в Макао, Центр исполнительских искусств в Абу-Даби (ОАЭ) и др. Среди наиболее значимых работ в Китае - Оперный театр в Гуанчжоу, Международный культурно-художественный центр на озере Мейси, Международный аэропорт Пекин Даксин, Пекин Lize SOHO и Пекин Galaxy SOHO в Китае. Среди них Оперный театр в Гуанчжоу и Центр искусств на озере Мейси в Чанша, являющиеся современными театральными зданиями, возглавили направление развития современной театральной архитектуры в Китае. [2]

Оперный театр Гуанчжоу

Оперный театр в Гуанчжоу, первый проект Захи в Китае, был завершен в 2011 году. Проект расположен на берегу Жемчужной реки в Гуанчжоу и находится на центральной оси города. На создание проекта Заху вдохновили камни вдоль Жемчужной реки, а в сочетании с ее деконструктивистским мышлением и привычным обтекаемым стилем дизайнера получилось современное театральное здание с очень сильным чувством дизайнера. По словам Захи Хадид, в деконструктивизме важно понять, как использовать пространство и как создавать пространство, ведь деконструирование пространства в деконструктивизме – это сложный логический цикл идей. Через декомпозицию, инверсию и реорганизацию архитектурных форм и общих структурных форм достигается цель ее деконструктивистских идей.

Заха Хадид утверждает, что "традиционные большие театральные здания - это просто огромные архитектурные объемы, которым не хватает связи с окружающей средой". [4,109] Поэтому Заха разрешила фасад традиционных театральных зданий на основе архитектурных "колонн", перестраивая внутреннюю часть с помощью колонн и неровностей, чтобы сформировать неправильную форму фасада здания, и используя этот метод для объединения внутреннего и внешнего пространств здания. В проекте оперного театра в Гуанчжоу, разработанном Захой Хадид, используется не только нестандартная внешняя форма здания, но и "деконструктивные пространственные атрибуты", т.е. деконструкция пространства здания, включая деконструктивистские методы современной архитектуры, что отражается в чередовании и слиянии различных пространств внутри здания театра.

Заха Хадид спроектировала Оперный театр в Гуанчжоу, уделяя особое внимание интеграции функций здания с окружающей средой для достижения современных архитектурных требований. В процессе проектирования Заха проанализировала участок и окружающую среду, взяла камень за основу формы внешнего вида здания, чтобы добиться интеграции здания и окружающей среды. В статье "О характерных чертах деконструктивистской архитектуры - на примере Оперного театра Гуанчжоу" автор Янь Шутинг пишет: "Чтобы разрушить границы между традиционными крупными театральными зданиями и окружающим ландшафтом, Заха Хадид использовала архитектурную форму "камни у реки", чтобы выразить естественные элементы рельефа и способствовать интеграции здания с окружающей средой. " [18] С точки зрения связи с окружающей средой Оперный театр Гуанчжоу разделен на два здания, большое и малое,

которые соединены в подземном пространстве, а в наземной части проложены дороги и смотровые площадки для прохода пешеходов, что позволяет хорошо интегрировать здание в окружающую городскую среду.

Идеи Захи применяются дальнейшая интерпретация здания и ландшафта в соответствии со временем и выбором, нарушая традиционные модернистские представления об архитектурной эстетике и формах архитектурных ландшафтов, так что здание Оперный театр Гуанчжоу станет зданием, соответствующим времени и артистизму. Кроме того, не только концепция деконструктивизма в ландшафтном дизайне, но и традиционные для китайской культуры садово-парковые художественные формы и элементы будут интегрированы в здание Оперный театр Гуанчжоу и ландшафтный дизайн, чтобы способствовать органичному сочетанию архитектуры и природной среды.

Международный культурно-художественный центр на озере Мейси

Международный культурно-художественный центр на озере Мейси расположен в городе Чанша и является одной из репрезентативных построек Захи Хадид. Это архитектурный комплекс с большим театром на 1800 мест и площадью 48 116,09 кв. м, имеющий три подземных этажа и восемь наземных. Он отвечает требованиям для использования различных видов отечественных и зарубежных оперных, танцевальных, музыкальных театров, масштабных симфонических, масштабных песенно-танцевальных, оперных, драматических и других масштабных представлений сценического типа. Строительство здания было завершено в 2017 году. Это крупнейший, наиболее функциональный, ведущий национальный и первоклассный международный центр культуры и искусства в провинции Хунань, заполняющий пробел высококлассной платформы культуры и искусства в провинции Хунань.

“Дизайн Международный культурно-художественный центр на озере Мейси вдохновлен цветком гибискуса, который выглядит как распустившийся цветок гибискуса, падающий в озеро Мейси и вызывающий рябь.” [15, 34] Внешний облик здания по-прежнему выполнен в стиле обтекаемого дизайна, который Заха всегда использовала, соединяя три здания, и форма архитектурного проекта полна ощущения текучести, сочетая оригинальные геометрические формы фасада здания через искажение и реорганизацию для формирования обтекаемого внешнего вида здания. Но стены и колонны здания по-прежнему объединены в реструктурированном виде, а зеленые пояса, перемежающиеся в массе здания, делают комплекс зданий интегрированным с окружающей горной средой и вписанным в общую городскую среду, и такое чередование и реструктуризация архитектурных и городских пространств также отражает деконструктивистские идеи Захи Хадид. Такое чередование и реорганизация архитектурного и городского пространства также отражает деконструктивистские идеи Захи Хадид.

Как сказал архитектор Луи Си Кей³: " Комната – это не комната без естественного освещения".[3] В дизайне интерьера здания Заха Хадид использовала сочетание света и тени, чтобы свет и тень вместе с кривыми в итоге сошлись в одной точке. Внутри здания извилистые переходы соединяют пространства трех основных корпусов, каждый со своей стороны, так что три отдельных здания становятся единым целым. Внешне использование единых белое, узнаваемых стилей и зеленых поясов проясняет масштаб комплекса и позволяет ему удачно вписаться в городское окружение.

³ Луис Канг Американский современный архитектор. Окончил Пенсильванский университет (Филадельфия) в 1924 году и продолжил работу в филиладельфийской фирме Дж. Моллетта. В 1947-1957 годах был профессором Йельского университета, где спроектировал университетскую художественную галерею (1952-1954), а после 1957 года - в Филадельфии, где также работал профессором Пенсильванского государственного университета.

Заключение:

Театральное здание как носитель художественного пространства переживает бурное развитие в Китае. Китайская театральная архитектура характеризуется огромными масштабами, передовой системой применения цифровых технологий, сложными и художественными внешними формами, концепциями зеленого дизайна и т. д. Театральная архитектура Захи Хадид в Китае также имеет эти характеристики, она фокусируется на связи между зданием и окружающей средой и хорошо использует элементы окружающих зданий, поэтому Заха построила несколько преувеличенных и сумасшедших форм, чтобы привлечь внимание к современной театральной архитектуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Саримбекова Н. К., Самойлов К.И. Особенности мирового архитектурного процесса последней четверти XX века как контекст творчества Э.М.Хадид // Наука и образование сегодня. – 2021. – №2 (61).
2. Саримбекова Н. К., Самойлов К.И. Формирование творческого подхода З.М. Хадид к формообразованию // Наука и образование сегодня. – 2021. – №8 (67). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-tvorcheskogo-podhoda-z-m-hadid-k-formoobrazovaniyu>.
3. Fan Cheng. An analysis of cross-cultural design in Zaha Hadid's architectural works - taking the Guangzhou Grand Theater and Changsha Meixi Lake International Culture and Art Center as examples. Journal of Hunan Vocational and Technical College of Mass Media, 2020, 20 (04): Pp. 62-64.
4. Zhai Jiadi, He Junping. Analysis of Zaha Hadid's "locality" architectural design ideas and strategies. Chinese and foreign architecture, 2022(11): Pp. 108-112.
5. Анисимов А. В. Новые формы театральной архитектуры // Academia. Архитектура и строительство. – 2012. – №2. – С. 50-61. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/n-ovye-formy-teatralnoy-arhitektury>.
6. Волынский В. Э. Особенности формообразования в работах современных мастеров // Academia. Архитектура и строительство. – 2009. – №4. – С. 15-19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formoobrazovaniya-v-rabotah-sovremennyh-masterov>
7. Макарова Е. Е., Анисимов А. В. Экспериментальный театральный центр - театральное здание будущего // АМТ. – 2019. – №1 (46). – С. 160-165. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksperimentalnyy-teatralnyy-tsentr-teatralnoe-zdanie-budushego>
8. Неботова Е. С. Формирование эстетических принципов архитектуры постмодернизма // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – №4 (60). URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Формирование-эстетических-принципов-архитектуры-Сергеевна/e6026487f796bd7186028fb0e3513a829602a1ba#related-papers>
9. Неботова Е. С. Эволюция художественных принципов постмодернизма в архитектуре деконструктивизма // ИСОМ. – 2014. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-hudozhestvennyh-printsipov-postmodernizma-v-arhitekture-dekonstruktivizma>.
10. Неботова Елена Сергеевна Эстетические принципы нелинейной архитектуры: генезис и художественное своеобразие // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – №5-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskie-printsipy-nelineynoy-arhitektury-genezis-i-hudozhestvennoe-svoeobrazie>

11. Павлова Е.Ю. Синтез искусств на примере театральных зданий // Вестник науки. – 2020. – №5 (26). – С. 26-30. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/sintez-iskusstv-na-primere-teatralnyh-zdaniy>
12. Соколова А.А. Деконструктивные приемы архитектора Захи Хадид и процессы их трансформации в пластицизм // Форум молодых ученых. – 2019. – №3 (31). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dekonstruktivistkie-priemy-arhitekтора-zahi-hadid-i-protsessy-ih-transformatsii-v-plastitsizm>.
13. Юровская Ю.В. «Кинетические морфологии» и их перевод на язык архитектурных форм Захи Хадид // АМІТ. – 2022. – №2 (59). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kineticheskie-morfologii-i-ih-perevod-na-yazyk-arhitekturnyh-form-zahi-hadid>.
14. Чэнь Пин. Современная ситуация развития китайского театра и мышление времени. Управление искусством (на китайском и английском языках), 2019(04): Pp. 12-13.
15. Цинь Ч., Исследование развития и создания деконструктивистской архитектуры в Китае [D], Университет Хунань, 2016.
16. Сон Н. Краткое обсуждение деконструктивной архитектуры на примере китайской деконструктивной архитектуры Green and Environmentally Friendly Building Materials, 2017(12): 178 p.
17. Сунь Юаньчао. Исследование применимости "зеленых" технологий для театральных зданий. Green Building, 2016, 8(04): Pp. 9-12.
18. Ян Ш., Ван Л. О характеристиках деконструктивистской архитектуры на примере Оперного театра Гуанчжоу, Urban Architecture, 2014(02): 213 p.
19. Чжан Ихан, Идеи и вдохновение деконструктивистского архитектурного дизайна [J], Китайские писатели и художники, 2022(09): Pp.73-75.

REFERENCES

1. Capimbekova N. K., Camojlov K.I. Osobnosti mirovogo arhitekturnogo processa poslednej chetverti HH veka kak kontekst tvorchestva Je.M.Hadid // Nauka i obrazovanie segodnja. – 2021. – №2 (61).
2. Capimbekova N. K., Camojlov K.I. Formirovanie tvorcheskogo podhoda Z.M. Hadid k formoobrazovaniju // Nauka i obrazovanie segodnja. – 2021. – №8 (67). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-tvorcheskogo-podhoda-z-m-hadid-k-formoobrazovaniju>.
3. Fan Cheng. An analysis of cross-cultural design in Zaha Hadid's architectural works - taking the Guangzhou Grand Theater and Changsha Meixi Lake International Culture and Art Center as examples. Journal of Hunan Vocational and Technical College of Mass Media, 2020, 20 (04): Pp. 62-64.
4. Zhai Jiadi, He Junping. Analysis of Zaha Hadid's "locality" architectural design ideas and strategies. Chinese and foreign architecture, 2022(11): Pp. 108-112.
5. Anisimov A. V. Novye formy teatral'noj arhitektury // Academia. Arhitektura i stroitel'stvo. – 2012. – №2. – S. 50-61. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/n-ovye-formy-teatralnoy-arhitektury>.
6. Volynskov V. Je. Osobnosti formoobrazovaniya v rabotah sovremennykh masterov // Academia. Arhitektura i stroitel'stvo. – 2009. – №4. – Pp. 15-19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobnosti-formoobrazovaniya-v-rabotah-sovremennykh-masterov>
7. Makarova E. E., Anisimov A. V. Jeksperimental'nyj teatral'nyj centr - teatral'noe zdanie budushhego // АМІТ. – 2019. – №1 (46). – Pp. 160-165. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksperimentalnyy-teatralnyy-tsentr-teatralnoe-zdanie-budushhego>
8. Nebotova E. S. Formirovanie jesteticheskikh principov arhitektury postmodernizma // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2014. – №4 (60). URL:

- <https://www.semanticscholar.org/paper/Formirovanie-jesteticheskikh-principov-arhitektury-Sergeevna/e6026487f796bd7186028fb0e3513a829602a1ba#related-papers>
9. Nebotova E. S. Jevoljucija hudozhestvennyh principov postmodernizma v arhitekture dekonstruktivizma // ISOM. – 2014. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-hudozhestvennyh-printsipov-postmodernizma-v-arhitekture-dekonstruktivizma>.
 10. Nebotova Elena Sergeevna Jesteticheskie principy nelinejnoj arhitektury: genezis i hudozhestvennoe svoeobrazie // Gumanitarnye, social'no-jekonomicheskie i obshhestvennye nauki. – 2014. – №5-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskie-printsipy-nelineynoy-arhitektury-genezis-i-hudozhestvennoe-svoeobrazie>
 11. Pavlova E.Ju. Sintez iskusstv na primere teatral'nyh zdaniy // Vestnik nauki. – 2020. – №5 (26). – Pp. 26-30. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/sintez-iskusstv-na-primere-teatralnyh-zdaniy>
 12. Sokolova A.A. Dekonstruktivnye priemy arhitekтора Zahi Hadid i processy ih transformacii v plasticizm // Forum molodyh uchenyh. – 2019. – №3 (31). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dekonstruktivskie-priemy-arhitekтора-zahi-hadid-i-protsessy-ih-transformatsii-v-plastitsizm>.
 13. Jurovskaja Ju.V. «Kineticheskie morfologii» i ih perevod na jazyk arhitekturnyh form Zahi Hadid // AMIT. – 2022. – №2 (59). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kineticheskie-morfologii-i-ih-perevod-na-yazyk-arhitekturnyh-form-zahi-hadid>.
 14. Chjen' Pin. Sovremennaja situacija razvitija kitajskogo teatra i myshlenie vremeni. Upravlenie iskusstvom (na kitajskom i anglijskom jazykah), 2019(04): Pp. 12-13.
 15. Cin' Ch., Issledovanie razvitija i sozdaniya dekonstruktivistskoj arhitektury v Kitae [D], Universitet Hunan', 2016.
 16. Son N. Kratkoe obsuzhdenie dekonstruktivnoj arhitektury na primere kitajskoj dekonstruktivnoj arhitektury Green and Environmentally Friendly Building Materials, 2017(12): 178 p.
 17. Sun' Juan'chao. Issledovanie primenimosti "zelenyh" tehnologij dlja teatral'nyh zdaniy. Green Building, 2016, 8(04): Pp. 9-12.
 18. Jan Sh., Van L. O harakteristikah dekonstruktivistskoj arhitektury na primere Opernogo teatra Guanchzhou, Urban Architecture, 2014(02): 213 p.
 19. Chzhan Ihan, Idei i vdohnovenie dekonstruktivistskogo arhitekturnogo dizajna [J], Kitajskie pisateli i hudozhniki, 2022(09): Pp.73-75.

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
Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В КИТАЙСКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. Статья посвящена проблеме распространения и изучения русской музыки в Китае. Под общим названием «русская музыка» автор подразумевает и наследие классиков XIX – начала XX веков, и музыку советской эпохи, и творчество современных российских композиторов. Влияние русской музыкальной культуры на китайскую в XX веке признано значительным, но при этом изучено недостаточно в китайском музыковедении. В данной работе объектом внимания является русская музыка XIX – первой половины XX века, ее влияние на процесс вестернизации музыкальной культуры Китая и на формирование китайской композиторской школы в первой половине XX столетия. Автор поднимает вопрос научного освещения творчества русских композиторов с позиций их влияния на китайскую музыкальную культуру в современной исследовательской литературе.

Ключевые слова: русская классика, советская музыка, современная музыка, современные российские композиторы, композиторская школа, китайское музыковедение.

THE STUDY OF THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS IN CHINESE MUSICOLOGY: A PROBLEM STATEMENT

Abstract. The article discusses the issue of dissemination and research of Russian music in China. The author refers to both the classics of the 19th and early 20th centuries and the music of the Soviet period, as well as the works of contemporary Russian composers under the general term "Russian music". The influence of Russian musical culture on China in the 20th century is acknowledged as significant, although it has not yet been sufficiently explored in Chinese musicology. The focus of this work is on Russian music from the 19th century to the first half of the 20th century, its impact on the Westernization process of Chinese musical culture, and the formation of the Chinese school of composition during this period. The author addresses the issue of academic coverage of Russian composers' works in terms of their influence on Chinese music in current research literature.

Keywords: Russian classics, Soviet music, modern music, modern Russian composers, school of composition, Chinese musicology.

Взаимодействие России и Китая в сфере культуры и искусства активизировалось в последние годы преимущественно в области образования и гастрольного обмена. Русская музыка внутри Китая по-прежнему представлена чаще всего классикой XIX – первой половины XX веков. Что касается творчества современных российских композиторов, то оно мало знакомо китайским музыкантам и практически не осмыслено, как композиторами, так и музыковедами Китая. В первую очередь это подтверждается отсутствием серьезных

монографических исследований о русских композиторах, как прошлых эпох, так и современности.

В связи с этим изучение творчества современных российских композиторов и творческое сотрудничество с ними в виде встреч, мастер-классов, обмена опытом является перспективным для развития китайско-российского сотрудничества в сфере музыкальной культуры.

Китай и Россию связывает не только соседство, но и большой пройденный путь торгово-экономических, идейно-политических и культурных отношений. Для того, чтобы оценить степень сегодняшнего интереса китайских исследователей к изучению творчества современных российских композиторов, а также использования его в исполнительской практике китайских музыкантов, обратимся к истории и опыту российско/советско-китайского музыкального сотрудничества в прошлом веке. Как справедливо пишет Чэнь Ин, на китайскую музыкальную культуру «масштаб влияния русских музыкантов был уникален по сравнению с другими европейскими культурами» [1, 24]. Однако, отмечая справедливость данного утверждения, заметим, что это влияние было неравномерным в разные эпохи.

При изучении развития различных сегментов китайской музыкальной культуры XX века (просвещение, образование, композиторское и исполнительское творчество), а также истории развития жанров китайской академической музыки XX века (опера, балет, симфония, вокальная музыка) невозможно не обнаружить «следы» воздействия представителей русской культуры. Ни одна исследовательская работа китайских музыковедов не обходит стороной этот вопрос. В то же время, анализируя китайские работы, нельзя не заметить, что имена русских, советских композиторов и их произведения чаще всего просто перечисляются в контексте освещения процессов развития музыкального образования, концертной жизни в Китае. Глубокие исследования, посвященные изучению творчества тех или иных русских, советских, современных российских композиторов и анализу их влияния на китайское композиторское творчество, довольно редки.

Музыку, пришедшую из России в Китай, логично разделить на следующие три группы: музыка русских композиторов XIX – начала XX века; советская музыка; музыка современных российских композиторов. В данной статье мы остановимся на том, какое место в русско-китайской культурной интеграции занимало творчество русских композиторов-классиков дореволюционной эпохи (XIX – начала XX века).

Развитие торговых взаимоотношений двух соседствующих стран – России и Китая – начинается с XVII века. Они повлекли за собой и возникновение интереса россиян к китайской культуре. Что касается представлений китайцев о России, то об этом Калашников П. А. пишет: «В самом Китае образ России складывался в рамках китаеццентристской концепции традиционной китайской дипломатии. Лишь с середины XIX в этот подход начал претерпевать значительные изменения в связи с расширением двусторонних контактов и появлением в Китае новых знаний, пришедших с Запада. В начале XX в здесь появились первые переводы русской классической литературы, книг по истории, философии, географии» [2, 17].

Напомним, что в начале XX века русская музыка уже являлась важной частью европейской музыкальной культуры и по выработанному общеевропейскому музыкальному языку, и по освоению всей системы жанров, и по степени интеграции в европейскую концертную жизнь. При этом русская музыка уже обрела свое неповторимое национальное своеобразие в лице композиторов, которые представили российское музыкальное искусство в мире. Начиная со второй половины XIX века, такие композиторы, как Мусоргский, Римский-Корсаков, П. Чайковский, Рахманинов не только получили всемирное признание, но и притягивали к себе внимание творцов нового европейского

искусства. Показательно в этом смысле большое влияние таких русских композиторов, как Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков на французских композиторов-импрессионистов.

В это же время начинается активизация культурного обмена между Россией и Китаем. Это происходит на фоне торгового сотрудничества, центрами которого стали два приграничных китайских города Китая – Харбин и Шанхай. Харбин был основан русскими переселенцами в 1898 году как железнодорожная станция Трансманьчжурской магистрали. Вскоре он стал не только крупным торговым, но и культурным центром. В том, что Харбин в 2010 году был назван ЮНЕСКО «мировой музыкальной столицей», огромная заслуга деятельности русских переселенцев и музыкантов. «Харбин, – пишет Ван Кайди, – фактически оказался для китайцев своего рода первооткрывателем европейской и в частности русской музыки академического направления» [3, 11-12].

В первую очередь выходцы из России стали проводниками европейской оперной культуры⁴ в Китай и заложили основы развития современной китайской оперы и вокального исполнительства. Как справедливо замечает Чэнь Ин, «русская оперная традиция культивировалась в Харбине в её целостном виде: начиная с возведения оперных театров, включая гастроли русских коллективов, и заканчивая созданием сети учебных заведений <...> в высшем музыкальном училище Харбина обучались будущие китайские оперные специалисты» [1, 12].

Пропагандистами русской оперной музыки становились антрепренёры, певцы, дирижеры из России. Так, благодаря антрепренёру А. Иванову в 1904 году в Харбине в здании Железнодорожного собрания открылся первый в Китае оперный театр европейского типа, и город стал центром притяжения звёзд русской оперной сцены, таких как Фёдор Шаляпин, Сергей Лемешев, Иван Козловский, Леонид Собинов. В 1927 году в Харбине был открыт оперный театр, который уже закономерно получил название «Русская опера». Несмотря на то, что западно-европейская опера тоже присутствовала в репертуаре, именно русская оперная классика занимала в театре очень большое место. Ван Кайди называет оперы «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Демон» А. Г. Рубинштейна, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова [3, 11-12]. М. Н. Дрожжина и Ли Кэ отмечают, что «уровню исполнения представленного репертуара могли позавидовать жители обеих русских столиц» [4, 79].

Особенно велика роль отдельных русских музыкантов. Известный в России дирижер Арий Пазовский, имевший огромный постановочный опыт в разных театрах и регионах России, за два года работы в Китае поставил в «Русской опере» более тридцати опер русских композиторов.

О том, насколько велико было значение русской оперы для Китая, свидетельствует восторженный отзыв выдающегося китайского писателя Лу Синя, который приводит Ван Кайди: «Начало культурному сотрудничеству двух стран было положено в начале 20-х годов XX века, когда Китай посетила русская оперная труппа, гастролировавшая в центральных городах, в том числе в Пекине. Выступление русских певцов произвело огромное впечатление на китайскую интеллигенцию, что получило отражение в статье “В честь Русской оперной труппы”, опубликованной в газете “Чэньбао фукань”. Ее автор – писатель Лу Синь с восхищением отозвался о мастерстве оперных артистов» [3, 10].

Русской музыкой был наполнен музыкальный быт и досуг русской диаспоры Харбина, представители которой способствовали установлению особых традиций, связанных с русской культурой. Так, Ван Кайди отмечает роль ставших традиционными для крупных китайских городов «Дней русской культуры», приуроченных к 8 июня, дню

⁴ Понятие европейская оперная культура в данном случае включает в себя и русскую.

рождения А. С. Пушкина: «В эти дни, – пишет Ван Кайди, – во многих залах звучала музыка Чайковского и Глинки, Римского-Корсакова и Бородина, Мусоргского и Рахманинова» [3, 13]. Насколько важной была эта деятельность, говорит тот факт, что именно в то время у китайцев сформировалась искренняя любовь к творчеству Пушкина и музыке по его произведениям. Неслучайно на протяжении десятилетий и по сей день оперы на пушкинские сюжеты – «Евгений Онегин», «Пиковая дама» – являются самыми любимыми в Китае и не исчезают из репертуара оперных театров.

Популяризации русской музыки содействовала и деятельность симфонического оркестра, созданного в Харбине в 1908 году («Симфонический оркестр управления КВЖД»). Первые годы большинство участников оркестра составляли русские музыканты. Первоначально оркестром дирижировал Цзюнь Цзели, но после его отъезда из Харбина, с 1912 года много лет оркестром руководили выходцы из России. Ло Чжихуэй называет следующие имена: Хаим Меттлер, В. Н. Грифман, Александр Добурский, Я. Ю. Слуцкий, Владимир Капулин, С. И. Швайковский, Арий Пазовский [5, 47]. Это не могло не повлиять на большое место в репертуаре оркестра русской музыки. Место русской классики XIX века было основополагающим, вместе с тем, Ло Чжихуэй обнаружила в истории оркестра и факты исполнения новой русской музыки: 13 января 1941 года были сыграны два симфонических произведения русского эмигранта композитора В. Ивацкого – «Феникс» и «Фантазии Восточной Азии», а 11 мая 1945 года под управлением дирижера Сунь Шэнхяня прозвучала сюита из музыки к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица» [5, 49].

Роли русских музыкантов в становлении музыкального образования в Китае в последние годы уделяется достаточно много внимания в работах китайских музыковедов. В данной статье мы только констатируем, что знакомство с русской оперной, вокальной, симфонической музыкой XIX – начала XX века во многом содействовало формированию исполнительской и композиторской школ в Китае. Ян Чжоу и В. И. Климов пишут: «В начальном профессиональном обучении исполнительскому искусству, помимо небольшого числа китайских музыкантов, вернувшихся с учебы в Европе, Америке и Японии, огромную роль в продвижении, особенно по специальностям фортепиано, вокала и струнных, сыграли русские музыканты в Китае. Преподавая, русские музыканты стали доминирующей силой. Среди первого поколения профессиональных музыкантов, получивших образование в Китае, многие в то время находились непосредственно под опекой русских учителей музыки в Китае» [6, 123].

Следы влияния русской музыки находят исследователи и в опусах китайских композиторов первой половины XX века. Так, говоря о развитии жанров вокальной музыки в творчестве таких китайских композиторов, как Хуан Цзы, Сяо Юмэя, Чжао Юаньжэня, Цинчжу и др., Хань Ин пишет: «Произведения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова воспринимались китайскими композиторами как вершина искусства передачи психологических нюансов» [7, 57]. В этом автор тоже видит роль русских эмигрантов: «Вместе с ними в Китай пришла русская музыкальная культура, в том числе и романс» [7, 57].

Несмотря на то, что музыка русских композиторов XIX века заняла прочное место в музыкальной жизни страны, китайское музыковедение долгое время не проявляло интереса к детальному изучению творчества русских композиторов, как одного из источников, питавших становление китайской композиторской школы в XX веке. Практически отсутствуют монографические исследования, посвященные русским композиторам-классикам.

Исключение составляют два русских композитора, работавших в Китае в первой половине XX века – А. Черепнин и А. Авшоломов.

Наиболее подробно различные аспекты жизни и творчества Аарона Авшаломова изложены в работах Чжу Тина. Творческая индивидуальность композитора формировалась довольно своеобразно. В энциклопедиях Авшаломов значится как «китайский и американский композитор российского происхождения». Это связано с уникальностью обстоятельств его судьбы, о которых пишет Чжу Тин: «Исторически в Николаевске существовал китайский район, где можно было слышать китайскую речь, посещать гастролировавшие китайские театры. Авшаломовы, владельцы рыбного бизнеса, проживали в этой части города, поэтому проникновение культуры Востока в мир их детей было естественно. Воспитателями их были носители подлинной восточной культуры. Один из них, по имени Тон Фа, постоянно живший при семье, происходил из древнего китайского города Яньтай. Именно он с раннего детства привил мальчику любовь к китайской музыке и особенностям национального стиля, а также особый интерес к миру персонажей Пекинской оперы» [8, 43].

Огромная важность Авшаломова для Китая заключается в том, что, будучи по происхождению представителем другой культуры, он был музыкантом, горячо преданным китайской культуре, заинтересованным в развитии академического музыки Китая, сохранении ее национального своеобразия на перекрестке влияний европейского, русского искусства. В своем собственном творчестве он дал примеры синтеза европейской и восточной культур через обращение к темам, на которые его вдохновила история, культура, природа Китая. Музыкальный язык его сочинений базировался на народном материале, демонстрировал соединение европейской композиторской техники с особенностями китайского мелоса. Об этом свидетельствуют все произведения, написанные Авшаломовым за годы жизни в Китае и даже после отъезда в США. Это: оперы «Куан Йин» («Богиня милосердия»; 1925), «Великая стена» («Мэн Цзяньюй»; 1943), «Сумерки Янг Гуэйфей» (1963); балеты «Душа Чина» («Кинсей»; 1925), «Сон Вэй Лиена» (1936), «Чанг Куэй» (год неизвестен), «Будда и пять земных духов» (1942), «Фенг Хуанг» (1943), сюжеты которых взяты из истории, литературы Китая. Авшаломов написал очень много произведений для китайских национальных инструментов (ноктюрны для эрху, Песня Гуэй Фей (для эрху), пьесы для пипы и для эрху с оркестром), а также ряд оригинальных сочинений, связанных с театральной традицией Китая, – китайские пантомимы «Чанг Гвей» (1938), «Через озеро» (1938). Отметим и вокальные произведения Авшаломова на тексты китайских поэтов: «Служанка Ву» (на слова Ли По), «Верхом на облаке» (на слова М.Коу; 1947), «Реки слез» (на слова М.Фруга), «Игрок в шахматы» (на слова Вэн Ютуо; 1954) [9].

По сей день А. Авшаломова упоминают в одном ряду с такими выдающимися китайскими композиторами, как Си Синхай, Ма Сыцун, Люй Цзи, Хэ Лутин, Хуан Цзы, которые встали на путь «вестернизации» традиционной китайской музыки.

Эрнст Зальцберг точно выразил историческое значение А. Авшаломова: «Конечно, в исторической перспективе музыка А. Авшаломова принадлежит XIX веку <...> Он опасался, что китайскому национальному искусству будет угрожать не критическое восприятие западных влияний и, как результат, полная потеря его национального характера. Но в то же время он был твердо убежден, что “наступит время, когда придет поколение талантливых китайских музыкантов, способных добиться всеобщего признания для музыки своей страны”» [9].

В отличие от А. Авшаломова, русский композитор А. Н. Черепнин был плоть от плоти русской музыкальной культуры и стал настоящим проводником традиций русской музыкальной культуры конца XIX – начала XX века в Китай. Сын композитора Николая Черепнина (ученика Н. А. Римского-Корсакова и учителя будущего композитора С. С. Прокофьева) и певицы, представительницы известной в России фамилии музыкантов и художников Марии Альбертовны Бенуа, он учился в Петроградской, затем Тифлисской

консерваториях. Через своих учителей он унаследовал русскую музыкальную традицию: композитор В. М. Беляев учился у А. К. Лядова и А. К. Глазунова; пианистка Леокадия Кашперова – ученица Антона Рубинштейна; профессор Н. А. Соколов – ученик Н. А. Римского-Корсакова. Выдающийся музыковед А. Оссовский был его наставником и другом отца.

В начале 30-х годов он приехал в Шанхай и с 1934 по 1937 год был директором Шанхайской консерватории. В этот период он искренне увлекся китайской культурой: «В 1934 году, когда я впервые приехал с концертами на Дальний Восток, я страстно увлекся китайской традиционной музыкой и театром. Было много причин, почему так называемая пентатоника глубоко тронула меня, она раскрыла новые уровни хроматизма и обогатила используемый мною музыкальный язык. “Пять концертных этюдов”, написанные с 1934 по 1936 год, стали выражением моих теплых чувств по отношению к китайской музыке» [10, 88]. А. Н. Черепнин поддерживал композиторов Китая, издавая их произведения и исполняя в своих концертах.

Все, что связано с русской музыкой XIX – начала XX века, прочно закрепилось в китайской музыкальной культуре. Годы популяризации русской оперы в Китае не могли не отразиться на первых оперных произведениях китайских композиторов. Так, Сунь Лу в драматургии оперы «Ураган на Янцзы» (1934) усматривает близость ее к народным драмам Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» [11].

После образования КНР (1949), в годы подъема советско-китайского сотрудничества русская классика продолжала занимать главное место в концертной жизни Китая. Подтверждением является репертуар приезжавших на гастроли в Китай творческих коллективов из СССР. В концертах Государственного симфонического оркестра СССР 1958 года большую часть программ составляли произведения русских классиков: увертюра «Руслан и Людмила», Вальс-фантазия Глинки; Испанское каприччио Римского-Корсакова; Симфонии №4, 5, 6, «Франческа да Римини», Концерт для скрипки, Увертюра «1812 год» Чайковского; «Листок из альбома для трубы с оркестром» Глазунова и др. Правда, наряду с этим звучало уже немало и произведений советских композиторов: Этюд для трубы с оркестром А. Гедике; Симфония № 11 «1905 год» Д. Шостаковича; 2-я сюита из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева; Концерт для скрипки, Вальс из драмы Лермонтова «Маскарад» А. Хачатуряна; 1-я симфония Т. Хренникова; Увертюра к опере «Кола Брюньон» Д. Кабалевского [12].

Можно констатировать, что и по сей день русская классика XIX – начала XX века занимает устойчивое место во всех сферах китайской музыкальной культуры. Однако, этого нельзя сказать о современной российской музыке. На это указывают в своей статье авторы М. Д. Корноухов и Кан Юньюй: «Нельзя сказать, что русская музыка редко используется в учебном репертуаре китайских музыкальных школ. Это отнюдь не так. Тем не менее, её использование, на сегодняшний день, к сожалению, достаточно одностороннее. Мы наблюдаем поразительную «вилку» отношения к русской музыкальной культуре. С одной стороны – безграничная любовь к выдающимся П. Чайковскому и С. Рахманинову, в несколько меньшей степени – М. Глинке и М. Мусоргскому, отчасти, И. Стравинскому – и, с другой стороны – абсолютное незнание творчества современных российских композиторов» [13, 78].

Музыка, создающаяся в России сегодня, еще в большей степени неизвестна китайским музыкантам. Об этом же свидетельствует и отсутствие исследовательских работ, посвященных изучению творчества современных российских композиторов, что еще раз доказывает актуальность темы нашего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чэнь, Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чэнь Ин; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2015. – 174 с.
2. Калашников, П. А. Советско-китайские культурные отношения: 1949–1964 гг.: автореф. дис. ... канд. исторических наук: 07.00.02 / Калашников Павел Анатольевич; Российский университет дружбы народов. – Москва, 2010. – 27 с.
3. Ван, Кайди. Культурное сотрудничество России и Китая: к вопросу о взаимодействии в области музыкально-театрального искусства / Ван Кайди // Искусство и экономика: материалы Международной научно-практической конференции (Москва, 2019) / ред.: Е. Н. Благирева, А. А. Володин [и др.]. – М.: Издательский дом «Научная библиотека», 2019. – С. 9-21
4. Дрожжина, М. Н. Оперное вокальное исполнительство в Китае (в контексте проблемы Восток–Запад) / М. Н. Дрожжина, Ли Кэ // Россия – Япония – КНР – Республика Корея: история, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества: Сб. материалов Международной конференции, Новосибирск, 25–26 сентября 2020 г. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2020. – С. 75–82.
5. Ло, Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ло Чжихуэй; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2016. – 213 с.
6. Ян, Чжоу. Роль русских музыкантов на ранних этапах становления китайского музыкального исполнительства / Ян Чжоу, В. И. Климов // Наука и школа. – 2022. – № 4. – С. 122–127.
7. Хань, Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. / Хань Ин // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – № 3. – С. 57-59.
8. Чжу, Тин. Аарон Авшаломов. Жизнь и творчество композитора в условиях эпохи перемен / Чжу Тин // Актуальные проблемы музыкального образования. – 2018. – № 2. – С. 43–48.
9. Зальцберг, Э. Аарон Авшаломов – пионер современной китайской музыки / Эрнст Зальцберг // Madan: [образовательный портал]. – URL: <http://madan.org.il/ru/groups/aaron-avshalomov-pioner-sovremennoy-kitayskoy-muzyki> (дата обращения: 26.02.2024).
10. Пенфей, Сунь. Черты китайского стиля в произведении А. Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» (Op. 52) / Пенфей Сунь, Мин Мин Лян // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 87-93.
11. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Сунь Лу; Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2016. – 30 с.
12. Отчет главного дирижера Государственного симфонического оркестра СССР Н.П. Аносова о гастрольной поездке оркестра в КНР [Сентябрь 1958 г.] // Китайская Народная Республика в 1950-е годы : сб. документов : в 2 т. Т. 2. Друг и союзник нового Китая / сост. : Е. Р. Курапова, В. С. Мясников, А.А. Чернобаев. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 421-431.
13. Корноухов, М.Д. Произведения современных русских композиторов в репертуаре фортепианного класса музыкальных школ Китая / М.Д. Корноухов, Кан Юньбой // Человеческий капитал. – 2019. – № 6. – С. 77-82.

REFERENCES

1. Chjen', In. Kitajskaja opera HH – nachala XXI veka: k probleme osvoenija evropejskogo opyta : dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02 / Chjen' In; Rostovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. S. V. Rahmaninova. – Rostov-na-Donu, 2015. – 174 p.
2. Kalashnikov, P. A. Sovetsko-kitajskie kul'turnye otnoshenija: 1949–1964 gg. : avtoref. dis. ... kand. istoricheskikh nauk: 07.00.02 / Kalashnikov Pavel Anatol'evich ; Rossijskij universitet druzhby narodov. – Moskva, 2010. – 27 p.
3. Van, Kajdi. Kul'turnoe sotrudnichestvo Rossii i Kitaja: k voprosu o vzaimodejstvii v oblasti muzykal'no-teatral'nogo iskusstva / Van Kajdi // Iskusstvo i jekonomika: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (Moskva, 2019) / red.: E. N. Blagireva, A. A. Volodin [i dr.]. – M.: Izdatel'skij dom «Nauchnaja biblioteka», 2019. – Pp. 9-21.
4. Drozhzhina, M. N. Opernoe vokal'noe ispolnitel'stvo v Kitae (v kontekste problemy Vostok–Zapad) / M. N. Drozhzhina, Li Kje // Rossiya – Japonija – KNR – Respublika Koreja: istorija, teorija, praktika i sovremennye perspektivy kul'turnogo sotrudnichestva: Sb. materialov Mezhdunarodnoj konferencii, Novosibirsk, 25–26 sentjabrja 2020 g. – Novosibirsk : Novosibirskaja gosudarstvennaja konservatorija im. M. I. Glinki, 2020. – Pp. 75–82.
5. Lo, Chzhihuzej. Koncertnaja zhizn' sovremennogo Kitaja: dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02 / Lo Chzhihuzej; S.-Peterb. gos. konservatorija im. N. A. Rimskogo-Korsakova. – Sankt-Peterburg, 2016. – 213 p.
6. Jan, Chzhou. Rol' russkih muzykantov na rannih jetapah stanovlenija kitajskogo muzykal'nogo ispolnitel'stva / Jan Chzhou, V. I. Klimov // Nauka i shkola. – 2022. – № 4. – Pp. 122–127.
7. Han', In. Romans kak novyj zhanr v muzykal'noj kul'ture Kitaja HH v. / Han' In // Gumanitarnye issledovanija v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke. – 2008. – № 3. – Pp. 57-59.
8. Chzhu, Tin. Aaron Avshalomov. Zhizn' i tvorcestvo kompozitora v uslovijah jepohi peremen / Chzhu Tin // Aktual'nye problemy muzykal'nogo obrazovanija. – 2018. – № 2. – Pp. 43–48.
9. Zal'cberg, Je. Aaron Avshalomov – pioner sovremennoj kitajskoj muzyki / Jernst Zal'cberg // Madan: [obrazovatel'nyj portal]. – URL: <http://madan.org.il/ru/groups/aaron-avshalomov-pioner-sovremennoj-kitajskoj-muzyki> (data obrashhenija: 26.02.2024).
10. Penfej, Sun'. Cherty kitajskogo stilja v proizvedenii A. N. Cherepnina «Pjat' koncertnyh jetjudov» (Op. 52) / Penfej Sun', Min Min Ljan // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2019. – № 49. – Pp. 87-93.
11. Sun', Lu. Kitajskaja narodnaja opera: k probleme stanovlenija i razvitija zhanra: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija / Sun' Lu; Rostovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. S.V. Rahmaninova. – Rostov-na-Donu, 2016. – 30 p.
12. Otchet glavnogo dirizhera Gosudarstvennogo simfonicheskogo orkestra SSSR N.P. Anosova o gastrol'noj poezdke orkestra v KNR [Sentjabr' 1958 g.] // Kitajskaja Narodnaja Respublika v 1950-e gody : sb. dokumentov : v 2 t. T. 2. Drug i sojuznik novogo Kitaja / sost. : E. R. Kurapova, V. S. Mjasnikov, A.A. Chernobaev. – M.: Pamjatniki istoricheskoy mysli, 2010. – Pp. 421-431.
13. Kornouhov, M.D. Proizvedenija sovremennyh russkih kompozitorov v repertuare fortepiannogo klassa muzykal'nyh shkol Kitaja / M.D. Kornouhov, Kan Jun'juï // Chelovecheskij kapital. – 2019. – № 6. – Pp. 77-82.

Ван Бовэй

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 659604186@qq.com

Wang Bowei

Postgraduate student
Department of Musical Upbringing and Education
Herzen State Pedagogical University

НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности национальных древних китайских музыкальных инструментов, представляющих культурное наследие страны. Национальный инструментарий отражает не только философские и религиозные верования китайцев, но и является проводником в общественно-социальную, экономическую и культурную сферы Китая. Важным является то, что национальные по происхождению инструменты занимают лишь часть всего оркестрового разнообразия, многие (смычковые, духовые и ударные) были заимствованы у соседей во время правления клана Хань (206 до н. э. – 220 н. э.) или в эпоху Шести династий (220 – 589 гг.). Приведенная классификация музыкальных инструментов по материалу их изготовления, возникшая в эпоху Чжоу (1046 – 221 гг. до н. э.), объясняет тембральные особенности инструментов, сакральное значение их звучания, воздействия на эмоциональное состояние людей, народный менталитет и мировоззрение.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, национальные инструменты, классификация музыкальных инструментов, Древний Китай, религиозные обряды.

NATIONAL MUSICAL INSTRUMENTS OF ANCIENT CHINA

Abstract. The article discusses the features of traditional ancient Chinese musical instruments representing the cultural heritage of the country. The national toolkit reflects not only the philosophical and religious beliefs of the Chinese, but is also a guide to the social, economic and cultural spheres of China. It is important that instruments of national origin occupy only a part of the total variety of instruments; many instruments (bowed, wind and percussion) were borrowed from neighbors during the reign of the Han clan (206 BC - 220 AD) or in the era of the Six Dynasties (220 - 589). The given classification of musical instruments according to the material of their manufacture, which arose in the Zhou era (1046 - 221 BC), explains the timbral features of the instruments, the sacred meaning of their sound and the impact on the emotional state of people, the national mentality and worldview.

Keywords: musical instruments, national instruments, classification of musical instruments, Ancient China, religious rituals.

Музыкальная культура Древнего Китая играла важную роль в развитии государства, базируясь на космологической, математической, психологической и божественной системе мироздания, отражая национальные, этические традиции народа, особенности его мировосприятия и нравственно-религиозной трактовки жизни.

В данной статье мы рассмотрим особенности национальных⁵ музыкальных инструментов, возникших в Древнем Китае доимперского периода – эпохи Шан-Инь (1600-1046 гг. до н. э.) и Чжоу (1046-221 гг. до н. э.), имперского – династии Цинь (221-207 гг. до н. э.) и Хань (207 г. до н. э.-220 г. н. э.) и продолживших существование в начале периода традиционного Китая – эпохах Шести династий (220-589 гг.), Суй (589-618 гг.) и Тан (618-907 гг.).⁶

Музыкально-инструментальное сопровождение религиозных и политических обрядов являлось неотъемлемой частью древней китайской культуры. Л. С. Васильев подчеркивает: «В случае особо важных церемоний, например государственных ритуалов в честь Неба, Земли или императорских предков, созывались целые группы музыкантов, игравших соответствующие случаю мелодии. Для исполнения обрядовых танцев приглашались также специальные танцоры. Количество музыкантов и танцоров, так же, как и их репертуар, было, как и все связанное с ритуалами, строго фиксировано в соответствии с рангом организатора и значением обряда» [3, с. 163]. Это обуславливало широкое применение, звучание и распространение оркестровой музыки, появление значительного количества оркестров, численность которых порой достигала до восьмиста исполнителей.

В статье о звукомызыкальной традиции Дальнего Востока Е. В. Васильченко упоминает об обязательной взаимосвязи-корреляции музыкального искусства с устройством государства: «В периоды объединения государства и прихода к власти новой династии китайскими императорами одним из первых утверждался указ об учете придворных оркестров, состав которых сверяли по старинным книгам и пополняли новыми музыкальными инструментами, поскольку церемониальный оркестр Неба являлся важнейшим символом единства Мироздания, а оркестр Земли – символом мощи государства, символом “множества – в едином”» [4, с. 7].

Тесную связь инструментов с китайской философией подчеркивает исследователь С. А. Гудимова: «Музыкальные инструменты в сознании китайцев связаны с основными элементами мироздания. В трактате “О музыке” Сюньцзы (ок. 315-236 гг. до н. э.) говорится, что барабаны подобны небу, колокола – земле, литофоны – воде, флейты – звездам, солнцу и луне. Согласно конфуцианской философии, Небо идеально может выразить только музыка. Даосская концепция сущности мира у Чжуанцзы связывает воедино музыку естественных голосов природы с голосами рукотворных музыкальных инструментов» [5, с. 171-172].

Китайский оркестр занимал важное место в музыкальной культуре страны и включал в себя около ста видов музыкальных инструментов. Их классифицировали по системе ба инь («восемь тембров») восьми материалов, из которых изготавливался инструмент, что, в свою очередь, определяло специфику его тембрального звучания. Данная классификация возникла в эпоху Чжоу (1046-221 гг. до н. э.) и была впервые описана в трактате «Го юй»: «инструменты из металла и камня начинают музыку, инструменты из шелка и бамбука исполняют ее, <...> инструменты из тыквы-горлянки распространяют звуки музыки,

⁵ В своей научной статье Цзя Хуэйминь отмечает, что понятие «национальный» отражает национальную самобытность и внешние особенности китайцев, включает разные идеологические теории и концепции, возникавшие в национальной истории. Это – культурная кристаллизация китайской нации на протяжении тысяч лет своего исторического развития [1].

⁶ Данная периодизация принадлежит российскому синологу М. Е. Кравцовой. Она обращает внимание на то, что «употребление термина “традиционный” в данном случае должно подчеркнуть, что на протяжении именно этой исторической фазы в культуре Китая сложились и проявили себя в полную силу все традиции, образующие основы социально-политического устройства и духовные устои китайской цивилизации в том виде, в каком она вступила в XX век. В современной китайской и европейской гуманитарной литературе данная фаза совместно с эпохами Цинь и Хань определяется как “имперский Китай”. В отечественных китаеведных работах она все еще квалифицируется как “средневековье” и, начиная с конца XVIII в., как “новое время”, что, на наш взгляд, решительно противоречит всем историко-культурным реалиям [2, с. 252].

инструменты из глины помогают им, инструменты из кожи и дерева отбивают такт» [6, с. 72].

Ба инь была связана с системой ба фэн⁷ – «восемь ветров», соотносимых с направлениями в пространстве. Считалось, что каждый инструмент совпадает с определенным направлением ветра, когда издает «правильный» звук, предназначенный для своего типа: «инструменты из металла предпочитают ноту юй, инструменты из камня предпочитают ноту цзяо, инструменты из глины и шелка предпочитают ноту гун, инструменты из тыквы-горлянки и бамбука предпочитают обсуждение их звучания, инструменты из кожи и дерева издают один звук» [там же]. Помимо этого, в трактате повествуется об определенном воздействии звучания инструмента на эмоциональное состояние человека: «инструменты из металла и камня “приводят в движение”; из шелка и бамбука – “продвигают”; из тыквы-горлянки – “распространяют”; из глины – “поддерживают”; из кожи и дерева – “ритмизируют»» [7].

Все существующие в Древнем Китае музыкальные инструменты, согласно классификации, предложенной в трактате «Го юй», были классифицированы по группам, исходя из материала их изготовления:

1. **шелк** (струнные, струнно-молоточковые, щипковые);
2. **бамбук** (деревянные духовые);
3. **дерево** (ударные, язычково-духовые);
4. **камень** (ударные);
5. **металл** (ударные);
6. **глина** (духовые, ударные).
7. **тыква-горлянка** (язычково-духовые).
8. **кожа** (ударные).

Группа *«шелковых»* инструментов была достаточно многочисленной и включала в себя струнные – эрху, сыху, баньху, цзиньху, даху, лэйцинь, чжунху; струнно-молоточковые – цимбалы чжу; щипковые – цитра, лютяня, сэ, цинь, пипа, саньсянь, гучжэн, кунхоу, люцинь. В эпоху Чжоу одним из ведущих музыкальных инструментов, выполненных *из шелка*, считался *цинь*, который был первоначально пятиструнным в соответствии с пяти стихиями/элементами (земля, металл (небо), вода, огонь и дерево), но позже стал семиструнным, в соответствии с количеством дней недели. Он «использовался для исполнения чрезвычайно рафинированной, эзотерической и изящной музыки. По одной из легенд, цинь изобрел (правитель) Фуси, а (император) Хуанди его усовершенствовал» [там же]. На нем играли как сольно, так и в составе ансамбля.

Символика инструмента в контексте китайской философии наглядно представлена в следующих строках: «Со времен архаики цинь был символом всеобщего порядка, инструментом, приводившим в гармонию отношения Вселенной, Поднебесной и Человека. Цинь ассоциировался также с образами мифологических существ – драконом (символом благородства, созидательной силы, водной стихии и пр.) и фениксом (символом мира и процветания), а также с темным журавлем – символом долголетия <...> выгнутая верхняя часть корпуса циня по отношению к нижней, плоской части инструмента – символ Неба, обнимающего Землю, пять струн древнего циня связывались с пятью элементами

⁷ «Восемь ветров (ба-фэн) — согласно теории китайской музыки восемь звуков (ба-инь), издаваемых восемью категориями музыкальных инструментов, различающихся по материалу изготовления, должны соответствовать звукам восьми ветров. Это соответствие выражается в следующем виде: западный – инструмент из металла; северо-западный – из камня; северный – из кожи; северо-восточный – из тыквы-горлянки; восточный – из бамбука; юго-восточный – из дерева; южный – из шелка; юго-западный – из глины» [6, глава 3, раздел 30].

мироздания (земля, вода, огонь, дерево и металлы), а семь струн циня более поздней конструкции – с семью планетами» [5, с. 184-185].

Цинь обладал мягким тембром, широким диапазоном и устойчивой настройкой из-за особого порядка расположения струн: тон «гун» находился в середине, олицетворяя правителя, остальные тоны («шан», «цзюэ», «чжи», «юй») вокруг него. Сыма Цянь (145 или ок. 135 г. до н. э.-ок. 86 г. до н. э.) писал: «слушая мелодию в тоне “гун”, люди становятся кроткими, спокойными и более широкими [во взглядах]; слушая мелодию в тоне “шан”, люди становятся прямыми и строгих правил, любящими справедливость; слушая мелодию в тоне “цзюэ”, люди становятся чувствительными к страданиям других и человеколюбивыми; слушая мелодию в тоне чжи, люди начинают радоваться хорошему и любят оказывать благодеяния; слушая мелодию в тоне “юн”, люди становятся собранными, соблюдающими порядок и проявляют любовь к обрядам» [8].

Для профессионального исполнения на цинь требовались особые музыкальные техники: щипание, поглаживание, приглушение, касание струны в разных местах. Постепенное изменение звуковысотности или достижение вибрато осуществлялось медленным передвижением пальца вверх или вниз по струне.

В эпоху Тан (618-907 гг. н. э.) появились четырехструнная цитра *юэ цинь* (лунная цитра) и трехструнная плоская лютня *саньсянь* (трехструнка), предназначенные, главным образом, для сольного исполнения сочинений со сложными оборотами. В оркестровых составах цитре поручали несложную, но выразительную партию (количество музыкантов достигало шести человек), а также поддержку певцов, аккомпанируя которым инструмент гармонично дополнял человеческий голос.

Стоит отметить, что национальные по происхождению инструменты занимали лишь часть всего разнообразия инструментария, многие же (смычковые, духовые и ударные) были заимствованы у соседей во время правления клана Хань или в эпоху Шести династий. Во времена эпохи Хань Китай находился под активным влиянием Центральной Азии, появились четырехструнная короткая лютня *пина* из деревянного корпуса с шелковыми струнами.

Хуцинь («варварский цинь») – «китайская скрипка» — общее название группы струнно-смычковых инструментов, которые были переняты в период правления династии Хань у северных близлежащих империй, на что указывает его оригинальное терминологическое обозначение. Представители группы имели корпус, изготовленный из скорлупы кокосового ореха, деревянную деку и бамбуковый смычок. Одним из наиболее известных сольных и оркестровых инструментов данной категории являлся двухструнный *эрху*, игра на котором предполагала использование бамбукового смычка, выполненного из конского волоса.

Вертикальная арфа *кунхоу* была заимствована из Средней Азии или с Ближнего Востока. На ней играли как в составе оркестра, так и сольно. Впоследствии использовалась только в придворных оркестрах кланов Суй и Тан, полностью выйдя из широкого употребления в эпоху Юань.

Игра на **бамбуковых** струнно-духовых инструментах – дудках *гуань* и *сона* (род гобоя), флейтах – *дицзы*, *сяо* (продольная), *пайсяо* (многоствольная), *чи* и *ди* (поперечные), *лунди*, рожках *били*, *цзицин*, *фансян* – отличалась нежными красками, светлым и легким тембром, подвижностью, изяществом, гибкой и выразительной мелодикой. Основное назначение этой группы инструментов – исполнение тихой, нежной, «прозрачной» музыки. Флейта *ди* иногда солировала под аккомпанемент кастаньет *пайбань* и барабанов *гу* [9].

Деревянные музыкальные инструменты предназначались для выбивания ритма в религиозных обрядах. Ударный инструмент *мюю* имел форму рыбы. На нем «стучали» во время ритуалов, поскольку исполнение ритмичного, четко организованного с точки зрения

двигательного начала, произведения магически воздействовало на многие аспекты жизни, организуя, регламентируя и упорядочивая ее ход. *Суона* – языково-духовой инструмент с ярким и насыщенным тембром, предназначенный для ансамблевого музицирования на важных мероприятиях с большим количеством людей: свадьбах, похоронах и др.

Наиболее известные ударные инструменты, выполненные *из металла* – колокола (*нао*, *чжун*, *бочжун*, *бяньчжун*), металлофоны, цимбалы, гонг (*чжэн*), *пайгу* (барабан на подобие литавр), *баньгу* (односторонний маленький барабан), *яогу* (из рода тамбурина), *кимвалы*, а также бронзовые барабаны. Колокол *нао* задавал в произведениях четкий маршеобразный ритм, олицетворяя воинский долг и славу, отчего получил название «специального войскового колокола». Китайский историограф Сыма Цянь трактовал его роль следующим образом: «Долгий звук колокола рождает призыв, а призыв рождает решимость, решимость же зовет к делам. Совершенный муж, заслышав звук колокола, думает о военных чиновниках-офицерах» [2, с. 942].

Первые колокола без языков археологи обнаружили еще в XIV веке до н. э. Путем удара деревянной палкой о железный корпус инструментов возникал протяженный звук. Помимо чисто художественного, музыкально-выразительного, колокола имели и практически-прикладное назначение, будучи и орудиями труда, и бытовыми принадлежностями. Вполне возможно, их прототипами-предшественниками являлись металлические черпаки для взвешивания пищи, поскольку первые колокола изготавливались без языков. Одним из интересных свойств колоколов был принцип двойной настройки – когда звук при ударе в центре и на краю давал разные тоны, интервал между которыми порой доходил до сексты. Колокола изготавливали из прочных, качественных материалов, свидетельством чему служат раскопки 1978 года в районе гробницы Хоу-И, правителя удела Цзэн, похороненного ок. 433 до н. э. недалеко от Лэйгудуни (провинция Хубэй), где был обнаружен комплект из 64 колоколов в отличном состоянии [7].

Диапазон звучания колокола составлял около пяти октав, был выработан по-особому 12-ти тоновому хроматическому звукоряду люй люй в пределах октавы, образованному на основе квинтовых отношений. В исторических книгах почти не упоминается о самостоятельном, сольном звучании колоколов: причиной тому может быть достаточно протяженный звук одной ноты и наслаивание на него последующего. Основная роль колокола в оркестре – роль камертона, настройка по нему других инструментов перед проигрыванием произведения. С помощью мощного удара в начале исполнения задавалась основная тональность, в конце – завершалось выступление.

Музыкальный инструмент *из глины* – окарина *сюнь* был одним из древних духовых инструментов, появившихся примерно около 5000 лет назад. На протяжении своего существования *сюнь* постоянно видоизменялся: от формы шара, яйца, через облик груши с отверстиями, впоследствии обретя первоначальную яйцевидную форму. Инструмент изготавливался из костей животных или слоновой кости, будучи очень популярным и широко распространенным в эпоху Чжоу, занимая ведущие позиции в группе духовых.

Губной орган *шэн* – духовой инструмент *из тыквы-горлянки*, «предок всех европейских музыкальных инструментов со свободным язычком – гармоники, фисгармонии, концертино, аккордеона» [7]. «Шэн был создан в Китае в период Западной Чжоу (XII/XI-VIII вв. до н. э.). О нем есть упоминание в книге “Ши цзин” (“Канон поэзии”)» [там же]. Он состоял из трубок разной длины, осуществляющих поток и циркуляцию воздуха в тыквенном резервуаре. В оркестрах конфуцианских храмов присутствовало шесть игроков на шэн. Звучание инструмента зависело от воздушной струи выдыхаемого воздуха, которая воздействовала на язычок, открывала и закрывала выходное отверстие. Губной орган «позволял получать характерный двухголосый органум в параллельных

квинтах и с привходящими другими интервалами, что делало его сходным с западноевропейским средневековым органом», также считалось, что «его звучание точно воспроизводило пение фениксов» [2, с. 945].

Синлуниэн – предок губного органа шэн, считался заимствованным. Механизм не язычковых органов был изобретен еще в Александрии в I в. до н.э., а органы с бьющимися язычками пришли в Китай от арабов в XIII веке н.э.. Синлушэн также имел свободные язычки, 90 кожаных труб, использовался при дворе. Для исполнения музыки требовалось трое участников, один из которых дул воздух, другой играл на клавишах, а третий переключал специальные задвижки.

Одними из значимых ударных инструментов являлись барабаны, выполненные *из металлического, деревянного, тыквенного основания и кожаной мембраны*. Таким образом появилось большое количество разновидностей барабанов – *я, сян цзяогу, цзянгу, яогу, таогу, дагу, чжангу, цзегу, сяотигу*. Они звучали во время официальных государственных церемоний в оркестрах с целью зафиксировать метроритмическую сторону сочинения, акцентировать сильные музыкальные доли, обозначить темп и тональность произведения.⁸ Ударами в барабан ночью пробивали время, а днем – предупреждали о приезде дальних чиновников.

Барабан *я*, главным образом, задавал темп произведения, а барабан *сян* являл собой эталонную ноту для настройки целого оркестра. Уже во II веке до н. э. путем своеобразного натягивания кожи на костяное основание можно было регулировать звуковысотность инструмента. В аккомпанементе к танцевальным представлениям удары барабана демонстрировали буйство природной стихии, различные эмоциональные состояния (тревогу, оживление, возбуждение, взволнованность, страсть, подъем, пробуждение, беспокойство, напряжение, смятение), военные действия, точность, размеренность. В целом игра на ударных инструментах подразумевала четкие ритмичные удары, сопровождающие эмоциональный накал, символизировала боевые действия, пробуждение военного духа, силу, мощь, отвагу и могущество, сопровождала торжественные события, олицетворяя властное государство и сильного правителя.

Ударные парные вертикальные барабаны – персидский *наксера* (нагула), выполненный из металлического корпуса и кожаной мембраны и духовой инструмент *туба* (дахао) из металла были заимствованы при эпохе Тан.

Звучание музыкальных инструментов оказывало определенное воздействие на эмоциональное, психическое, душевное, физическое состояние человека, формируя его духовно-нравственную сферу, социальные и политические воззрения. «В раннеханьском сочинении “Юэ цзи” (“Записки о музыке”) говорится, что звук колокола чжун – звенящий, а под звон приказы вызывают чувство отваги, что очень важно во время войны. Звук литофона цин – ясный, а ясность приводит к возрастанию способности различать хорошее и дурное, т. е. к укреплению самоотверженности. Звук струнных инструментов печален и вызывает бескорыстие и устремленность. Звук бамбуковых инструментов – сливающийся и возбуждающий желание собираться в толпу, что важно при сборе войска. Звук барабана гу – ликующий и вызывает потребность в движении, поэтому под барабаны следует направлять солдат в атаку» [7].

Инструменты изготавливали вручную по точным математическим расчетам веса, длины, ширины отверстий, толщины корпуса; регулировали влажность и сухость материалов, звуковую проводимость; соблюдали строгий температурный режим при сушке деталей. Возможные неточности в процессе производства могли повлечь за собой не только

⁸ Из-за натянутой упругой кожи звук длился не очень долго, поэтому барабан был более удобен в качестве камертона, в отличие от колокола.

искажение звука и деформацию формы, но и небесные наказания в виде природных катастроф и трагедий.

Как видим, китайская музыкальная культура в целом отображала взгляды космологической идеи мироздания. Древние музыкальные инструменты, представляя собой важнейшее материальное культурное наследие не только Поднебесной, но и всего человечества, являлись живыми участниками ритуальных обрядов. Их звучание коррелировалось с глобальными природными явлениями, временем и местом, регулировалось политическими нормами в попытках создания гармоничного, слаженного, спокойного общества. Китайский инструментарий, воспринимаемый как символ национальной культуры, выражение национального характера, формировался на протяжении нескольких тысячелетий, отражая общественно-социальную, экономическую и культурную эволюцию страны. Его классификация довольно неоднозначна, учитывает разнообразные аспекты появления и бытования инструментов. В ее регламентации в полной мере отражен менталитет китайского народа – дисциплина и пунктуальность, а звуковое воплощение имеет сакральное значение, как выражение религиозного и национального мировоззрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цзя Хуэйминь Общее понятие китайской традиционной культуры в китайском социогуманитарном познании // Грамота. – Т., 2015. – № 10 (60). – С. 198-203.
2. Кравцова М. Б. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие. – СПб: Издательство «Лань», 2004. – 960 с.
3. Васильев Л. С. Культуры, религии, традиции в Китае. – М.: Восточная литература, 2001. – 488 с.
4. Васильченко Е. В. Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока // Культура и цивилизация. – М., 2016. – Том 6. – N 5А. – С. 247-261.
5. Гудимова С. А. Символика китайской музыки // Вестник культурологии. – М., 2003. – № 3 (26). – С. 171-186.
6. Го юй (Речи царств) / Пер. В. С. Таскина. – М.: Наука, 1987. – 474 с.
7. Еремеев В. Е. Акустико-музыкальная теория. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Восточная литература, 2006. – Т. 5. – С. 199-217.
8. Сыма Цянь Исторические записки (Ши цзи) / Пер. Р. В. Вяткина. Т. 4. М.: Наука, 1986. – 456 с.
9. Агеева Н. Ю. Китайская народная инструментальная музыка и музыкальные инструменты при династиях Сун (960–1279) и Юань (1279–1368) // Общество и государство в Китае: XXXIX научная конференция / Ин-т востоковедения РАН. – М.: Восточная литература, 2009. – 502 с. – Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН. Вып. 1. – С. 390-396.

REFERENCES

1. Jia Huimin The general concept of Chinese traditional culture in Chinese socio-humanitarian knowledge // Diploma. – T., 2015. – No. 10 (60). – Pp. 198-203.
2. Kravtsova M. B. Mirovaya khudozhestvennaya kultura. Istoriya iskusstva Kitaya: uchebnoe posobie. – SPB: Izdatelstvo «Lan», 2004. – 960 p.
3. Vasilev L. S. Kulty, religii, traditsii v Kitae. – M.: Vostochnaya literatura, 2001. – 488 p.
4. Vasilchenko E. V. Otrazhenie modeli mira v zvukomuzikalnoj traditsii Dalnego Vostoka // Kultura i tsivilizatsiya. – M., 2016. – Tom 6. – N 5A. – Pp. 247-261.

5. Gudimova S. A. Simvolika kitajskoj muzyki // Vestnik kulturologii. – М., 2003. – № 3 (26). – Pp. 171-186.
6. Guo Yu (Speeches of the Kingdoms) / Trans. V. S. Taskina. – М.: Nauka, 1987. – 474 p.
7. Eremeev V. E. Akustiko-muzykalnaya teoriya. Dukhovnaya kultura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t. / gl. red. M. L. Titarenko; In-t Dalnego Vostoka. – М.: Vostochnaya literatura, 2006. – Т. 5. – Pp. 199-217.
8. Syma Tsyun Istoricheskie zapiski (Shi tsi) / Per. R. V. Vyatkina. Т. 4. М.: Nauka, 1986. – 456 p.
9. Ageeva N. YU. Kitajskaya narodnaya instrumentalnaya muzyka i muzykalnye instrumenty pri dinastiyakh Sun (960–1279) i Yuan (1279–1368) // Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XXXIX nauchnaya konferentsiya / In-t vostokovedeniya RAN. – М.: Vostochnaya literatura, 2009. – 502 p. – Uchenye zapiski Otdela Kitaya IV RAN. Vyp. 1. – Pp. 390-396.

Чэнь Цзин

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 3011522479@qq.com

Chen Jing

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

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РЕПЕРТУАРА ОПЕРНОГО ТЕАТРА РОССИИ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Аннотация. В статье дан обзор и анализ репертуарной панорамы русского оперного театра второй четверти XIX века, периода, именуемого в музыковедении «эпохой Глинки». На основе изучения репертуара показана интенсивность и многообразие жизни оперного театра указанного периода, выявлены преобладающие жанры исполняемых спектаклей, отмечены особенности использования балетных сцен и танцевальных номеров. Эти процессы сочетались с жанрово-стилевой неустойчивостью и «незрелостью» национального музыкального искусства в силу отсутствия профессиональной композиторской школы. Особую остроту приобретала проблема формирования художественно ценного национального репертуара. Сложные тенденции, протекавшие в области оперной культуры, подготовили «качественный скачок» в развитии русского музыкального театра, который явили оперы М. И. Глинки.

Ключевые слова: Русский музыкальный театр, волшебно-комическая опера, опера-водевиль, большая романтическая опера, балетные сцены, танцевальные номера.

ARTISTIC TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THE REPERTOIRE AT THE OPERA HOUSE IN RUSSIA IN THE SECOND QUARTER OF THE 19TH CENTURY

Abstract. The article provides an overview and analysis of the repertoire of the Russian opera house during the second quarter of the 19th century, a period referred to as the “Glinka Era” in musicology. Based on a study of the repertoire, it shows the intensity and diversity of life at the opera house during this period, reveals the predominant genres of performances, and notes the features of the use of ballet scenes and dance numbers. These processes were accompanied by a lack of professional composition schools, leading to genre-style instability and a perceived “immaturity” in national musical art. The problem of creating a valuable national repertoire was particularly acute, and the complex trends in opera culture prepared the way for a “qualitative leap” in Russian musical theater as demonstrated by the operas of M.I. Glinka.

Keywords: Russian musical theater, magical comic opera, vaudeville opera, grand romantic opera, ballet scenes, dance numbers.

Вторая четверть XIX века отмечена блистательным расцветом русской культуры и искусства. В 1820-е годы в литературу приходят А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, М. Ю. Лермонтов, в 1840-е – Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров и другие. Художники – А. Г. Венецианов, С. Ф. Щедрин, К. П. Брюллов, А. А. Иванов, О. А. Кипренский, П. А. Федотов – расширяют образно содержательное и жанрово-стилевое пространство

живописи. Широкую известность приобретает творчество талантливых композиторов – А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева. Наивысшими достижениями музыкального искусства этого времени стали произведения М. И. Глинки и его младшего современника А. С. Даргомыжского.

Вторую четверть XIX века многие исследователи называют «эпохой Глинки». Его творчеством были заложены фундаментальные основания для формирования национальной композиторской школы. Новаторство русского композитора ярко проявилось в его оперных, симфонических, камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинениях, что открыло перспективы для дальнейшего развития русской музыки.

Приемы музыкальной драматургии, мастерски примененные в операх Глинки, повлияли на развитие не только оперного, но балетного театра. Балетные сцены в операх Глинки становятся важными компонентами музыкальной драматургии. Соединяя хореографию с приемами симфонизма, Глинка создал условия для коренных изменений роли музыки в балетном спектакле. Идеи, заложенные в операх Глинки, были восприняты и развиты в оперной и балетной музыке композиторов последующих поколений.

На воздействие музыки Глинки на развитие русского балета и оперы указывали многие исследователи. В музыковедческих работах говорится о том, что в XIX столетии оперы Глинки стали своеобразным «мостом от прошлого к будущему». Вместе с тем, особенности этого «прошлого», то есть контекста, в котором формировалось творчество Глинки, остается малоисследованным, и поэтому в последние годы все чаще привлекает внимание ученых. Рассмотрение современного Глинке музыкально-театрального контекста, актуальных творческих идей и жанрово-стилевых тенденций позволит в дальнейшем представить его творческий метод во всей полноте.

Музыкальный театр второй четверти XIX века находился в центре культурно-художественной жизни России. Оперы, балеты и разнообразные музыкально-театральные представления имели огромную популярность у публики, что отмечалось критиками этого времени. В статье «Петербургская сцена в 1835–36 г.» Н. В. Гоголь писал: «Балет и опера завладели совершенно нашей сценой. Публика слушает только оперы, смотрит только балеты. Говорят только об опере и балете. Билетов чрезвычайно трудно достать на оперу и балет» [1]. К середине XIX века театр постепенно становился общедоступным, массовым искусством [2, с. 8], которое отвечало запросам различных слоев населения. В императорских театрах Москвы и Петербурга, находившихся на полном казенном обеспечении, продолжали выступать русские, итальянские и немецкие музыкально-театральные труппы⁹. Деятельность иностранных трупп способствовала приобщению театральной жизни российских столиц к общеевропейскому культурно-музыкальному пространству.

Итальянская оперная труппа в первой половине XIX века работала в России не постоянно, а лишь весьма непродолжительными периодами. Первый из них длился около трех лет: с 1803 по 1806 год. Следующий контракт с итальянским оперным театром состоялся через 20 лет и был также краток: с 1828 по 1831 год. Автор петербургской театральной хроники А. Вольф объясняет длительные перерывы в «стационарной» работе итальянской труппы на русской сцене тем, что ее содержание обходилось дирекции театров достаточно дорого [3, с. 26]. Репертуар итальянского театра был достаточно разнообразным, привлекательным для поклонников театра и включал оперы, получившие признание у европейской публики. В сезонах 1829-1830-х годов были поставлены оперы «Петр Пустынник» («Моисей в Египте»), «Итальянка в Алжире» «Дева озера» Дж. Россини,

⁹ Деятельность французской оперной труппы в России после 1812 года не была возобновлена.

«Каритея, испанская королева» Д. С. Меркаданте, «Так поступают все» В. А. Моцарта, «Аделина» П. Дженералли.

Новый (третий по счету) контракт с итальянской оперой был заключен с 1843. Итальянские оперные труппы, работавшие в России начиная с 1840-х годов, считались лучшими в Европе [4, с. 82]. В их составе успешно выступали знаменитые певцы: Дж. Гризи, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурины, К. Гуаско [2, с. 214]. В этот период итальянская труппа представила на российской сцене оперы: «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Отелло» Дж. Россини; «Сомнамбула» В. Беллини; «Лючия де Ламмермур», «Линда ди Шамуни», «Мария ди Роган», «Дон Паскуале» «Джемма ди Верджи» Г. Доницетти; «Эрнани», «Двое Фоскари», «Жанна д'Арк» Дж. Верди; «Гвельфы и Гибелины» («Гугеноты») Дж. Мейербера. Итальянская опера пользовалась большим пиететом русской публики. Однако в связи с высокой стоимостью билетов ее спектакли были доступны лишь избранным [4, с. 82].

Более демократичными по доступности были постановки немецкой оперной труппы. С 1830-х до середины 1840-х годов немецкий театр работал особенно активно, словно замещая образовавшуюся паузу в работе итальянских артистов. Для немецкого оперного театра эти годы становятся периодом расцвета. В составе его труппы выступали известные в Европе певцы – Г. Брейтинг, В. Ферзинг и другие¹⁰. В репертуар входили разнообразные по жанрам оперы эпохи романтизма – комические, лирико-романтические, сказочно-фантастические, лирико-бытовые и т.п. Среди них: «Сильвана, или Немая в лесу», «Оберон», «Эврианта» К.М. Вебера; «Фиделио» Л. Бетховена; «Немая из Портичи», «Каменщик и слесарь» Ф. Обера; «Роберт-Дьявол», «Гугеноты» Дж. Мейербера; «Норма», «Капулетти и Монтеки», «Пират», «Лукреция Борджиа» В. Беллини; «Жидовка» Ф. Галеви; «Почтальон из Лонжюмо» А. Ш. Адана; «Отелло» Дж. Россини; «Ночной лагерь в Гренаде» Г. Доницетти. Практически все перечисленные оперы были написаны незадолго до их постановки в России и прошли достаточно успешные премьеры в западноевропейских театрах.

В научных работах Н.М. Боголюбовой [2; 4], Е. В. Смагиной [5; 6] все чаще отмечается позитивное значение деятельности итальянской и немецкой оперных трупп на российской театральной сцене во второй четверти XIX века. Исследователи отмечают плодотворность подобной формы русско-европейских творческих взаимодействий. Во время правления Николая I гастроли русских и зарубежных музыкантов особенно активизируются. Сцены Москвы и Петербурга «становятся для европейских артистов своего рода театрально-концертной Меккой: многие из признанных знаменитостей стремятся в Россию, манящую высокими гонорарами, шансом выступить в роскошных столичных театрах и значительными профессиональными возможностями оперной, балетной и драматической императорских трупп» [6, с. 8]. Известные зарубежные артисты, обладавшие высоким уровнем вокальной подготовки, демонстрировали русской публике богатые выразительные возможности певческого искусства. Постановки опер немецкой и итальянской трупп, в том числе с участием «звезд» оперной сцены, вносили ценный вклад в развитие музыкальной жизни России. Они знакомили русскую публику с шедеврами западноевропейского музыкального театра, с актуальным творчеством современных композиторов. Многие оперы из репертуара итальянской и немецкой оперных трупп были позднее переведены на русский язык и поставлены в российских театрах. Все это оказывало позитивное влияние на формирование традиций и профессиональный рост русской оперной школы.

¹⁰ В последней трети XIX века популярность постановок немецкой труппы у русской публики существенно снижается, и в 1890 году труппа была упразднена императорским указом.

Во второй четверти XIX века увлечение постановками иностранных оперных трупп, присущее руководству театров и публике, отнюдь не подавляло интереса к русской сцене, о чем свидетельствуют воспоминания знатоков театра, известных мемуаристов Ф. Ф. Вигеля, А. И. Вольфа [3] и др. Излишнее увлечение итальянской оперой (а особенно операми Дж. Верди) возникнет в сфере музыкального театра значительно позднее – во второй половине XIX столетия. Опираясь на письма и фельетоны П. А. Чайковского и А. Н. Серова, Л. А. Соловцова делает вывод о том, что «италомания» той части публики, для которой музыка была на уровне приятной забавы, мешала внедрению в широкие массы художественных идеалов, выдвинутых русской прогрессивной музыкальной мыслью [7, с. 246]. Поэтому во второй половине XIX века борьба против «италомании» становилась борьбой «за самобытное русское искусство и имела прогрессивное общественное значение» [Там же].

Что касается второй четверти XIX века, то для русских и иностранных оперных трупп не было свойственным подобное острое противоборство. Их музыкально-сценическая деятельность развивалась параллельно, сосуществуя в общем социокультурном пространстве.

Центром театральной жизни в этот период оставались сцены императорских театров Москвы и Петербурга. Основными сценическими площадками в эти годы были 2 театральных здания в Москве и 5 – в Петербурге. Это Оперный дом у Невского проспекта, Гатчинский императорский театр, театр в Царском селе, Эрмитажный театр, Большой и Малый театры Петербурга и Москвы, Александринский и Мариинский театр и другие [6, с. 7]. Для постановки и показа музыкальных и драматических спектаклей также использовались театральные сцены, оборудованные в дворцовых зданиях, загородных резиденциях и помещениях для публичных представлений. На содержание петербургской труппы отпускались значительные средства из казны [8]. Столичная труппа часто выступала перед царствующей семьей и знатью. Московские театры содержались несколько скромнее, но имели большую свободу в осуществлении постановок и были более доступными для широких слоев разночинной публики и студентов [9; 10]. Различие между театрами также проявлялось в области балета. Петербургские постановки придерживались классических традиций французского балета. Танцы московских музыкальных спектаклей тяготели к развитию народно-сценических, характерных танцев и их обогащению академической лексикой. В целом, и в Москве, и в Петербурге, оперно-балетные труппы активно осваивали разнообразный репертуар, наращивали профессиональное мастерство и сценический опыт.

В музыкальной науке накоплен обширный материал, позволяющий воссоздать репертуарную панораму русской музыкально-театральной жизни и выявить актуальные тенденции ее развития. Широкую картину театральной жизни России 1826-1850-х годов отражает составленная Т. В. Корженьянц «Хронологическая таблица “Музыкальный театр”», включенная в пятый том фундаментального издания «История русской музыки» [11, с. 466-482]. Ценный вклад в «реконструкцию» театральной жизни этого периода вносит информация энциклопедических сайтов, публикующих репертуары Московского Малого театра за 1820-е – 1860-е годы [12] и Московской императорской труппы Большого театра за период с 1825 по 1845 год [13]. Подробные сведения о постановках водевилей в русских театрах, жанровых разновидностях водевиля, авторах музыки и либретто досконально собраны в Таблице 1 «Хронология водевильных представлений (1756–1849)», которая помещена в Приложении к диссертации М. Ю. Планида [14, с. 174-191]. Дополнительная информация по вопросам оперного репертуара содержится в статьях и книгах, посвященных музыкальному театру первой половины XIX века [1; 4; 5 и др.].

Панорамный обзор репертуара, который шел на сценах русского музыкального театра второй четверти XIX века, позволяет увидеть необычайное многообразие исполняемых произведений, авторов, жанров, тем и сюжетов и, вместе с тем, выделить три основные тенденции в формировании репертуарной политики, отраженные в следующих жанровых направлениях:

- 1) оперы-водевили, водевили, комедии-водевили с музыкой русских композиторов;
- 2) западноевропейские оперы, переведенные на русский язык (итальянские, немецкие, французские);
- 3) оперы русских композиторов.

Значительная часть оперных спектаклей, входящих в названные репертуарные группы, включала балетные номера или развернутые балетные сцены. Кроме того, практически во всех жанровых разновидностях исполняемых опер, использовались танцевальные элементы как часть пластического решения сценического движения.

Поскольку в русском музыкальном театре первой половины XIX века большое значение придавалось зрелищности, постановки балетных сцен в оперном спектакле отличались особой яркостью и красочностью оформления и мастерством исполнения. Такая успешность и качество балетных сцен представляется закономерным. Историки русского балета [15; 10] отмечают высокий уровень его развития в первой половине XIX века. В. М. Красовская пишет: «Русский балетный театр по уровню своей профессиональной культуры небезосновательно считался уже тогда лучшим в Европе. Газеты и журналы сороковых годов, отечественные и зарубежные, то и дело твердили, что постановки русского балета своим великолепием и стройностью превосходят аналогичные постановки западных театров, что с высокой школой его мастерства, со слаженностью его кордебалета и исполнительского ансамбля в целом не может сравниться никакой другой балетный театр» [10, с. 193].

Танцевальные сцены в операх, входящих в репертуар русского музыкального театра, успешно ставились балетмейстерами: Ш.-Л. Дидло (1801–1811, 1816–1829), А. Блашем (1832–1838), И. И. Вальбрехом (1808-1819), А. Титюсом (1832-1848), И. М. Аблецом (1809-1848), А. П. Глушковским (1812-1839). Сценическую постановку оперных спектаклей в целом в императорских театрах осуществляли капельмейстеры. При постановке произведений русского репертуара эта работа могла проходить в сотрудничестве с драматургом – автором либретто или композитором, создавшим оперный опус. Следует заметить, что в России в первой трети XIX века «главным» автором оперы считался либреттист. Танцевальные номера и сюиты в русских и зарубежных операх, поставленных на сцене императорских театров, по-своему расширяли исполнительские возможности балетной труппы и обогащали художественную практику русского музыкального театра. Характер, масштабы, драматургические функции и трактовка танцевальных номеров и сцен в составе оперы во многом зависели от ее жанрово-типологической специфики.

Рассмотрим особенности использования хореографии в жанровых разновидностях оперы, идущих на сцене русского музыкального театра, в соответствии с выделенными ранее тенденциями формирования репертуарной политики.

1) Оперы-водевили русских композиторов

Жанр водевиля и его разновидности – опера-водевиль, комедия-водевиль и водевиль с куплетами – в 1820-е и 1830-е годы становятся наиболее востребованным в театральной практике и фактически занимают на сцене «нишу» русской комической оперы. Генетические связи русского водевиля с комической оперой замечены в трудах многих русских исследователей. Согласно хронологическим таблицам Т. В. Корженьянец, представленным в пятом томе «Истории русской музыки» [11, с. 466-482], с 1826 до 1836 года (до премьеры оперы Глинки «Жизнь за царя») в музыкальных театрах Москвы и Санкт-

Петербургу было поставлено более 40 водевилей. Переведенные с французского или написанные русскими авторами водевили представляли собой легкие комедии положений с пением веселых куплетов и танцами. Как правило, водевили включали развернутые прозаические или стихотворные разговорные диалоги, их основой являлась не музыкальная, а театральная драматургия. Сравнивая водевиль и комическую оперу, Т.Н. Кудинова выделяет это различие жанров как основополагающее. По мысли автора, комическая опера воплощала иные, нежели водевиль, сценические задачи: «Началом, привлекающим внимание слушателя-зрителя, становится музыка. Она диктует здесь темп событий, методы характеристики и принципы развития. В водевиле же музыка подчиняется условиям, в которые ее ставит драматический жанр» [16, с. 16].

Все разновидности водевиля имели не только общие, но и отличительные черты. Водевили с куплетами представляли собой миниатюрные пьесы. Оперы-водевили помимо куплетов, включали арии песенного или романсового типа, дуэты, ансамбли и хоры [14]. В музыке вокальных номеров (сольных, ансамблевых, хоровых), написанных также в куплетной форме, проявлялось интонационное родство с городской народной песней и бытовым романсом. В зависимости от сюжетных ситуаций и эмоционального состояния героев в вокальных номерах могли использоваться интонационно-жанровые черты баллады, ритмы марша и народных танцев. Анализируя музыкальные тексты водевилей, М. Ю. Планида находит элементы симфонизации музыкально-драматургических линий сюжета [14, с. 141], которые проявляются в закреплении за отдельными персонажами тех или иных инструментальных тембров и типов интонаций [Там же]. Действию на сцене в операх-водевилях могла предшествовать увертюра. В отличие от опер-водевилей комедии-водевили основывались на более сложной сюжетной интриге, вследствие чего расширялись разговорные сцены и, соответственно, уменьшалось количество вокальных номеров.

В научных статьях и диссертациях российских ученых [5; 15; 17 и др.], содержатся аналитические и статистические данные о развитии жанра водевиля в русском драматическом и музыкальном театре. Основными причинами его высокой популярности во второй четверти XIX века Н. М. Боголюбова считает присущую жанру установку «на развлекательность, которую приветствовала основная часть зрителей (водевили практически всегда шли при полном зале и обеспечивали театральные сборы), а также собственные пристрастия Николая I» [2, с. 48]. Популярность водевиля на сцене драматического театра сохранялась до начала 1860-х годов, а далее пошла на спад. В статье Т.С. Шахматовой приводятся следующие данные: «в 1801–1825 гг. водевиль составляет около 7% репертуара, в 1826–1845 гг. – около 40%, в 1846–1861 гг. – 42%, в 1862–1881 гг. – 25%, в 1882–1897 гг. – 13%» [17, с. 71].

Известные драматурги, писатели и актеры, такие как А. А. Шаховской (1877-1846), Н. И. Хмельницкий (1879-1845), А. И. Писарев (1803-1828), П. А. Каратыгин (1805-1879) осуществляли переводы зарубежных водевилей, а также создавали собственные образцы жанра на разнообразную тематику: комедийные ситуации из светской или театральной жизни, исторические, сказочные, фантастические и иные сюжеты. Музыка к водевилям писали русские композиторы этого времени. А. Н. Верстовским написано более 30-ти водевилей, А.А. Алябьевым – более 20-ти. Свыше 10 водевилей Верстовский и Алябьев написали совместно. К жанру водевиля обращались А.Е. Варламов, М.Ю. Виельгорский, А.И. Дюбук, Н.О. Дюр, И.А. Рупин, Т.В. Жучковский, а также живущие в России композиторы иностранного происхождения.

Музыка водевилей «не предполагала обязательной оригинальности, которая характерна для произведений “опусной” культуры» [15, с. 25]. Нередко к словесным текстам водевиля подбирались известные напевы, популярные в среде любителей комического жанра. Это обстоятельство способствовало мобильной адаптации водевиля в

российском культурно-историческом пространстве. В диссертации М. Ю. Планида приводятся примеры водевилей, музыка которых была составлена известными композиторами из популярных мелодий своего времени. Среди них: «А.Н. Верстовский – “Дипломат”, Н.Г. Лядов – “Пурсоньяк Фалалей, или Рохус Пумперникель в новом виде”, С.Н. Титов – “Крестьяне, или Встреча незваных”, П.Ф. Турик – “День богини Лады”, Ф.Е. Шольц – “Продажная одноколка, или Похищенная Европа”» [15, с. 27].

Несмотря на подчиненную роль, музыка «вносит свою лепту в водевильный спектакль, повышает градус веселья, придает оттенок пикантности, а если надо, и хлесткости. <...> Верно схватив нужный эмоциональный тон, музыка держит его на протяжении всего спектакля. Каждым своим включением в действие она возбуждает стихию веселья и тем самым помогает сохранить единый эмоциональный уровень. Музыка, таким образом, влияет на сценический ритм водевильного спектакля» [16, с. 16–17]. Эти свойства музыки придают пластичность сценическому действию и обуславливают особый характер актерской игре, которые как бы «танцуют свои роли» [16, с. 14]. При этом характер связи музыки и сценического движения мог быть различным: «от координации с музыкой отдельных жестов, слов, которые “вписываются” в музыку» [Там же] до непосредственного выполнения фигур тех или иных танцев, входящих в водевиль (полька, мазурка, вальс, галоп).

Как отмечают исследователи водевилей [15; 16 и др.], в водевили 1830-х – 1840-х годов танцевальные номера или сцены включались особенно активно. Их постановку осуществляли профессиональные балетмейстеры. Как правило, наличие танцевальных сцен в спектакле указывалось на афише. Закономерно, что для исполнения водевилей требовались актеры, владеющие сценической речью и развитым вокалом, способные участвовать в танцевальных сценах. Этим требованиям отвечали сценические дарования Варвары Асенковой (1817–1841), Петра Каратыгина (1805–1879), Николая Дюра (1807–1839), Василия Самойлова (1813–1887), Надежды Самойловой (1818–1899), Александра Мартынова (1816–1860), Михаила Щепкина. Они проявили себя в исполнении различных театральных жанров: драматических спектаклей, мелодрам, дивертисментов, водевилей, опер западноевропейских и русских композиторов.

Танцевальные сцены в водевилях служили музыкально-пластическим средством характеристики сюжетных ситуаций и образов, раскрывали национальную принадлежность или типаж персонажей. Как указывает М. Ю. Планида, выразительные возможности водевильных танцев широко использовал Верстовский. Так, например, мазурка и краковяк в водевиле «Кто брат, кто сестра, или обман за обманом»¹¹ придавали национальный колорит месту действия и приключениям героев, путешествующих из Петербурга в Варшаву. Экосез и контрданс в водевиле «Бабушкины попугаи»¹² служил музыкальной характеристикой юных героинь [14, с. 141]. В танцах водевиля широко использовалась хореографическая лексика, характерная для мазурки, польки, кадрили, полонеза и других народно-бытовых и бальных танцев. При постановке танцевальных движений учитывались особенности словесного текста разговорных диалогов или вокальных номеров [14, с. 63]. Таким образом, по функциям в драматургии и способам включения в сюжет танцы водевиля в целом продолжали традиции русских дивертисментов, не внося в сценический жанр принципиально новых и специфических черт. Аналогичным было решение танцевальных сцен в комической опере того времени. В широком распространении жанра водевиля в музыкально-театральной практике второй четверти XIX века просматривается тенденция к некоторому «тиражированию» относительно типизированных жанрово-стилевых моделей спектаклей, пользующихся популярностью у публики. Известный знаток театра XIX века,

¹¹ Авторы пьесы А. С. Грибоедов и П. А. Вяземский.

¹² Автор пьесы Н. И. Хмельницкий.

мемуарист А. И. Вольф пишет: «Переводы и переделки французских водевилей на русские нравы пеклись как блины» [3, с. 5]. Как известно, подобные тенденции в искусстве со временем перерождаются в кризисные.

2) *Оперы западноевропейских композиторов в репертуаре русских трупп*

Данное репертуарное направление в музыкально-театральной жизни второй четверти XIX века условно объединяет разнообразные по стилям и жанрам, переведенные на русский язык оперы западноевропейских композиторов. В основном это были оперы итальянских, французских и немецких композиторов (Россини, Беллини, Доницетти, Верди и др.), недавно написанные и прошедшие успешные премьеры за рубежом. В Россию эти оперы попадали буквально спустя 2-3 года после их создания. Перевод либретто оперативно осуществлялся известными поэтами, писателями, драматургами или авторитетными либреттистами, после чего произведение включалось в репертуар. Среди известных переводчиков-либреттистов – Ф. А. Кони (1809–1879), Д. Т. Ленский (1805–1860), Р. М. Зотов (1795–1871) и другие.

В зарубежном репертуаре русских трупп проявилось характерное для времени тяготение к комическим жанрам, в частности – к французской комической опере. Особенно часто в театры обращаются к комическим операм Ф. Обера (1782–1871), которые были написаны незадолго до их появления в России. Это «Снег, или Новый Егингард» (1827), «Фра-Дьяволо, или Разбойники в Терачине» (1831), «Невеста» (1831), «Лейчестер и Елизавета, или Замок Кенильворт» (1834), «Бронзовый конь» (1837), «Черное домино» (1838), «Клятва, или Делатели фальшивой монеты» (1839).

В разные годы в репертуар русских трупп входили комические оперы менее известных сегодня авторов: «Встарь и ныне» (1827) Р. Крейцера (1766-1831), «Гюльнара, или Персидская невольница» (1829) Н. Далеярака (1753-1809), «Тайный брак, или Поединок в Пре-о-Клерк» (1834) Ф. Герольда (1791-1833), «Швейцарская хижина» (1835) А. Ш. Адана (1803-1856), «Принц-маяр» (1838) Э. Прево (1809-1872) и др.

По данным Т.В. Корженьянц [11] и Н. А. Огарковой [8], большую часть зарубежного репертуара, исполненного русской труппой с 1826 до 1850 года, составляли оперы Дж. Россини (1792-1868), Г. Доницетти (1797-1848), В. Беллини (1801-1835) – ярких представителей итальянской романтической оперы. С 1826 по 1850 год русской оперной труппой были исполнены: 8 опер Г. Доницетти («Безумный на острове Сен-Доминго», «Велисарий», «Лючия ди Ламмермур», «Роберт Девирё», «Фаворитка», «Осада Кале», «Любовный напиток», «Лукреция Борджиа»); 8 опер Дж. Россини («Осада Коринфа», «Золушка», «Севильский цирюльник», «Семирамида», «Сорока-воровка, или Опасность судить по наружности», «Граф Ори», «Карл Смелый», «Танкред»); 5 опер В. Беллини («Капулетти и Мотекки», «Сомнамбула», «Норма», «Пуритане», «Беатриче ди Тенда»). Перечисленный репертуар чрезвычайно разнообразен по жанрам. Он включает оперы-буффа («Любовный напиток»), лирические драмы («Лючия ди Ламмермур», «Фаворитка»), историко-героические («Осада Кале», «Пуритане», «Норма»), социально-психологические оперы («Сорока-воровка, или Опасность судить по наружности», «Сомнамбула»), героико-романтическая музыкальная драма («Вильгельм Телль») и другие. Важную роль в содержании итальянских опер играло раскрытие внутреннего мира человека, его чувств и переживаний, которые проявлялись в сложных драматических коллизиях. Увлекательные сюжеты, красота музыки и интонационная роскошь бельканто привлекали к итальянской романтической опере самую широкую публику. Восторженные впечатления об итальянской романтической опере высказывали А. С. Пушкин, М. И. Глинка, Г. Гейне и другие известные представители художественной культуры того времени.

Итальянские романтические оперы были достаточно сложными для русских певцов, так как в их вокальном стиле сохранились не только тесные связи с народно-национальной

песенностью, но и со стилистикой бельканто. Вокальные партии, перенасыщенные колоратурными украшениями и частым использованием высокой тесситуры, требовали от исполнителей владения виртуозной вокальной техникой. Эту декоративную красоту пения необходимо было умело сочетать с реалистической передачей переживаний и чувств персонажей.

Обзор исполняемого репертуара позволяет сделать предположение о том, что во второй четверти XIX века исполнительский уровень русских певцов был достаточно качественным, поскольку итальянский репертуар на русском языке пользовался успехом у публики. В мемуарной литературе XIX века отмечается, что главная заслуга в этом принадлежала К.А. Кавосу, который много лет занимался вокальной выучкой певцов. А.И. Вольф о театральном сезоне 1831-1832 года пишет: «По упразднении итальянской оперы, на русской сцене были поставлены некоторые произведения Россини, Меркаданте, Фиорованти и Караффа. Наши певцы, годные на все, под руководством Кавоса храбро принялись выделывать фиоритуры и тут не ударили лицом в грязь. «Ченерентола» Россини и «Деревенские певички» слушались с большим удовольствием, даже после более искусного исполнения итальянцами» [3, с. 29].

В 1830-е годы русская труппа, имевшая значительный опыт исполнения опер итальянских композиторов, «представляла собой достаточно опытный, обученный коллектив» [8, с. 55]. Вместе с тем, как отмечает Н. А. Огаркова, не все русские певцы обладали необходимым уровнем профессионализма. Русская труппа «была еще очень молодой и не располагала таким количеством “звезд”» [Там же], которое обычно наполняет составы итальянских театров.

Капельмейстер петербургских театров К.А. Кавос, выстраивая репертуарную политику оперных трупп, «сократил развлекательные водевили, сохранил в репертуаре большинство “малых” опер, любимых публикой, но в то же время «посадил» труппу на исполнение “больших” опер европейских композиторов, требовавших от певцов хорошей вокальной техники и мастерства. С начала 1830-х годов труппа стала исполнять в переводах на русский язык оперы Обера, Л. Ж. Ф. Герольда, Мейербера, Г.А. Маршнера» [8, с. 55]. Так в репертуар русской труппы вошли «Роберт-дьявол» (1834) и «Гугеноты» (1844) Дж. Мейербера, «Вильгельм Телль» (1838) Россини, «Фаворитка» (1842) Г. Доницетти. Названные оперы были показательными образцами «большого» жанра и пользовались широким признанием у европейской публики. С середины 1830-х до начала 1840-х годов «большая» опера переживала период особой популярности. Ее характерными чертами были: масштабность композиции (5 актов), героические и исторические сюжеты, пышные декорации, зрелищность сценических эффектов. Жанр «большой» оперы предъявлял высокие профессиональные требования не только к певцам, исполнявшим сольные и ансамблевые партии. В структуру опер входили крупные балетные сцены, которые предполагали привлечение артистов балетной труппы, так как развернутые балетные сюиты были своеобразным «фирменным знаком» и этого жанра.

У русской публики особым успехом пользовалась опера «Роберт-дьявол» Мейербера. Ее премьера состоялась в 1834 году в Москве и Санкт-Петербурге (в сентябре и декабре соответственно), где партию демонического Бертрама блистательно исполнял Осип Петров. В 3-й акт оперы «Роберт-дьявол» входила знаменитая сцена на развалинах старинного монастыря – «балет монахинь», нарушивших обеты. Их призраки встают из могил в фантастическом вальсе. Они пытаются обольстить рыцаря и вручить ему смертоносный талисман. Эта сцена признана первым романтическим балетом о сказочно-

мистических существах – заколдованных девах, нимфах, феях, виллисах, наядах и т. п., который был воплощен в форме *ballet blanc*¹³.

3) *Оперы русских композиторов*

В первой четверти XIX столетия задачу создания русской национальной оперы, в силу своего понимания этой идеи, уровня профессиональной подготовленности и одаренности, с энтузиазмом решали композиторы и музыканты этого времени: К.А. Кавос, С.И. Давыдов, О.А. Козловский, Ф. Антонолини, А.Н. Титов, Ф. Е. Шольц. Они писали оперы на национальные сюжеты, включали в них элементы народной обрядовости, стремились к претворению в музыке народно-песенных интонаций. В их творчестве складывались традиции русской волшебной, волшебного-комической и комической оперы. В этом русле были созданы многие произведения, ставшие заметными событиями музыкальной жизни России. Это комическая трилогия «о Яме» (1805-1808) А.Н. Титова, героическая драма «Ольга прекрасная» (1809) Д.Н. Кашина, волшебные оперы «Илья Богатырь» (1806) К.А. Кавоса, «Добрыня Никитич, или Страшный замок» (1818), «Жар-птица, или Приключения Левсила-царевича» (1822) К.А. Кавоса и Ф. Антонолини.

Во 1820-е и 1830-е годы ситуация менялась. Интерес к вышеназванным сочинениям постепенно угасал. В эти же годы в области музыкального театра происходит смена поколений авторов, разрабатывавших национальную тематику в операх, дивертисментах, балетах и иных видах музыкальных представлений. Завершается жизненный и творческий путь Ф. Антонолини А.Н. Титова, С.И. Давыдова, Ф.Е. Шольца и других известных музыкантов и композиторов; К. А. Кавос создает свои последние театральные опусы. Наиболее активными и востребованными создателями музыкально-театрального «русского репертуара» постепенно становятся А.А. Алябьев и А.Н. Верстовский, А.Е. Варламов. В их творчестве усиливаются поиски средств выражения романтических и реалистических тем и образов, формирование национальных моделей музыкальных форм и жанров. К созданию музыкально-сценических произведений обращаются певцы, артисты и капельмейстеры оркестров императорских театров. Среди них И.А. Рупин (1792-1850), Т.В. Жучковский (1785 – после 1832), Н.О. Дюр (1807-1839), Н.Е. Кубишта (1799-1837), А. Сапиенца (1794-1855) и другие. Параллельно со сменой поколений композиторов и музыкантов меняются жанровые ориентиры и интересы музыкально-театрального творчества.

К оперному театру обратилось новое поколение композиторов – А.А. Алябьев (1787-1851), А.Н. Верстовский, (1799-1862), А.Е. Варламов (1801-1848), А.И. Дюбук (1812-1898). Они сохранили и усовершенствовали основные особенности русской оперы, которые сложились у их предшественников. Их оперы имеют номерную структуру, сочетающуюся с разговорными диалогами. В композицию опер нередко включались характерные танцы персонажей и балетные сцены, которые мастерски ставились известными балетмейстерами: И.И. Вальберхом, Ш. Дидло А.П. Глушковским.

Жанр оперы-водевиля во второй четверти XIX века «вытеснил» из творческих интересов русских композиторов собственно комическую оперу. Жанровое обозначение «комическая опера» почти исчезает из творчества русских композиторов и поэтому практически не встречается в хронологических таблицах исследователей. Исключения составляют комическая опера «Братоубийца» (1831) Д.А. Шелихова, комическая опера с балетами «Доктор в хлопотах» (1835) Ф.М. Толстого, комическая опера «Тоска по родине» (1839) А.Н. Верстовского, а также волшебного-комическая опера «Иван Царевич – Золотой шлем» (1830), написанная композитором и дирижером итальянского происхождения А.А. Сапиенца. Сегодня, за исключением Верстовского, имена авторов перечисленных опер малоизвестны или практически забыты.

¹³ Фр. – «белый балет», термин, обозначающий характерную для романтизма часть балета, персонажами которой являются фантастические существа, облаченные в легкие белые платья или пачки.

Обращение русских композиторов к жанру «не комической» оперы во второй четверти XIX века было также весьма нечастым. В 1827 году состоялась премьера последней оперы Кавоса «Мирослава, царица волшебниц, или Костер смерти», написанной совместно с Д.А. Шелиховым и Ф.Ф. Антонолини. В опере отразились присущие позднему творчеству композиторов романтические черты, ее жанр был обозначен как «героическая волшебная опера». Входящие в ее структуру феерические «Балеты» поставил Ш. Дидло. В дальнейшем «волшебную линию» продолжили в основном романтические и волшебноромантические оперы А.Н. Верстовского: «Пан Твардовский» (1829), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1831), «Аскольдова могила» (1835), «Сон наяву, или Чурова Долина» (1844). Список романтических опер дополняют: лирическая опера с балетами «Бианка и Гвальтьеро» (1844) и «Ундины» (1847) А.Ф. Львова, «Мария Тюдор» (1849) В.Н. Кашперова, а также некоторых других, практически забытых сегодня композиторов. В этих операх проявляется влияние итальянского и французского музыкального театра, в том числе большой романтической оперы. В сюжетах присутствуют элементы истории, романтической фантастики, драматической лирики, включены крупные массовые сцены и танцевальные номера. В концепции многих русских романтических опер второй четверти XIX века также проявляется влияние романтической фантастики, идущей от Э.-Т. Гофмана, К.-М. Вебера и Г. Маршнера (произведения которых успешно ставились в Москве и Петербурге). Эти западноевропейской традиции творчески обобщаются с опытом русских сказочно-волшебных опер, таких, как «Леста днепровская русалка» С. Давыдова, «Светлана» К. Кавоса [5, с. 111].

Традицию русских волшебных опер, идущую от «днепровской Лесты», продолжает опера А.А. Алябьева «Рыбак и русалка, или Злое зелье» (1843). Примечательно, что партию Русалки композитор предназначил для балерины, снабдив ее только инструментальной музыкальной характеристикой.

Романтические оперы «Параша-сибирячка» (1840) Д.Ю. Струйского, «Ольга, дочь изгнанника» (1845) М. И. Бернарда написаны по драме Н. А. Полевого, посвященные событиям из русской жизни начала XIX века. Сюжет опер косвенно связан с национальной историей, темой веры, любви и преданности. Лирико-драматический строй и красочные картины народного быта по-своему развивают лирико-романтические черты «Аскольдовой могилы» Верстовского.

Интерес к русской национальной, «почвенной» тематике и истории более ярко проявился в музыкальных спектаклях, которые нередко обозначались как «драма с музыкой», «трагедия с музыкой», «мелодрама с музыкой». Примерами таких произведений являются драмы «Рославлев» А.А. Шаховского (по роману М.Н. Загоскина) с музыкой, написанной совместно Варламовым и Верстовским (1832), «Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва» В. Р. Зотова с музыкой Варламова (1833) и «Смольяне в 1611 году» А.А. Шаховского с музыкой Шелехова (1834), трагедия «Ермак» А.С. Хомякова с музыкой Варламова (1835) и другие. Историческая тема в этих музыкально-драматических постановках рассматривается музыковедами как определенная веха в движении русской композиторской школы к созданию Глинкой оперы «Жизнь за царя», которая стала первым классическим образцом национального оперного жанра.

Проведенный обзор репертуарных тенденций развития русского оперного театра на основе обобщения данных различных исследований показал интенсивность и многообразие его жизни. Музыковеды стремятся восполнить «белые пятна» в истории русской оперы «доглинкинской» и «глинкинской» эпохи, воссоздают многообразный музыкальный контекст, в котором происходило созревание музыкально-художественных идей основателя русской классической школы. Изучение музыкального театра второй четверти XIX века убедительно показывает, что этот период был – достаточно сложным и

неоднозначным временем для русской оперы. Одним из актуальных векторов ее развития, как и прежде, оставалась идея обретения национальной идентичности через претворение народно-песенных и танцевальных интонаций, сюжетов и образов.

В операх-водевилях, комических и романтических операх русских композиторов – современников Глинки отрабатывались различные драматургические принципы, осваивался опыт драматургических приемов и принципов западноевропейской оперы, широко использовались выразительные возможности танцевальных номеров и балетных сцен. Однако наиболее заметные достижения в этой области были связаны с включением балетных сцен по аналогии с большой французской оперой.

Несмотря на широту и разнообразие репертуара, итальянская и немецкая оперные труппы по общему объему исполняемых произведений, количеству и доступности спектаклей уступали позиции активно развивающемуся русскому музыкальному театру. Именно русский театр становился открытым для демократических веяний общественной жизни, в нем постепенно вызревал богатый потенциал для выражения актуальной тематики и глубинных основ национального духа. Потребность в новом, отвечающем духу времени репертуаре постоянно нарастала. Об этом свидетельствует высказывание А. И. Вольфа о сезоне 1836–1837 года: «Из всех этих счастливых годов 1836 г. должен быть отмечен золотыми буквами в истории русского театра. В этот год в первый раз давали «Ревизора» и «Жизнь за царя» [3, с. 49].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь, Н.В. Петербургская сцена в 1835–36 г. – URL: <http://gogol.lit-info.ru/gogol/drugie-redakcii/peterburgskaya-scena.htm>
2. Боголюбова, Н.М. Русско-европейские театральные связи во второй четверти XIX века: дисс. ... канд. исторических наук: 07.00.15 / Боголюбова Наталья Михайловна. – Санкт-Петербург, 2000. – 241 с.
3. Вольф, А.И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года / сост. А.И. Вольф. – Ч. 1. – Санкт-Петербург: тип. Р. Голике, 1877-1884. – 3 т. – 192 с. – URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003888690?page=38&rotate=0&theme=white>
4. Боголюбова, Н.М. Итальянский оперный театр в Санкт-Петербурге / Н.М. Боголюбова // Вестник СПбГУКИ. – 2014. – № 3 (20) сентябрь. – С. 80–83.
5. Смагина Е.В. Русский музыкальный театр первой половины XIX в.: к проблеме диалога культурных традиций / Е. В. Смагина // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. – 2009. – № 8 (42). – С. 110–114.
6. Смагина Е.В. Русская опера первой половины XIX века в контексте художественных увлечений времени // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 1. – С. 5–10.
7. Соловцова, Л.А. Джузеппе Верди: жизненный и творческий путь / Л.А. Соловцова. – М.: Гос. музыкальное изд-во, 1957. – 373 с.
8. Огаркова, Н.А. Из истории русской оперной труппы XIX века: «ссылка» в Москву / Н.А. Огаркова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – №3 (24). – С. 53-56.
9. Бабенко, О.В. История русского оперного театра в правление Александра I и Николая I: отечественная и зарубежная историография: аналитический обзор / О.В. Бабенко; РАН. ИНИОН. Отд. истории; отв. ред. Т.М. Фадеева. – Москва, 2023. – 88 с.
10. Красовская, В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская; Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград; М.: Искусство, 1958. – 309 с.

11. История русской музыки: в 10 т. / Ю. В. Келдыш [и др.]; Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР. – М.: Музыка, 1988. – Т. 5 (1826–1850). – М.: Музыка, 1988. – 517 с.
12. Репертуар Большого театра (Московская императорская труппа), 1825 – 1917 гг. Часть первая. Репертуар 1825-1845. – URL: [https://cyclowiki.org/wiki/Репертуар_Большого_театра_\(Московская_императорская_труппа\),_1825_–_1917_гг._Часть_первая](https://cyclowiki.org/wiki/Репертуар_Большого_театра_(Московская_императорская_труппа),_1825_–_1917_гг._Часть_первая)
13. Репертуар Московского Малого театра. 1820-е – 1860-е годы. – URL: https://cyclowiki.org/wiki/Репертуар_Московского_Малого_театра._1820-е_–_1860-е_годы
14. Планида, М.Ю. Водевиль в отечественной музыкальной культуре: конец XVIII – начало XXI века: трансформации жанра: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Планида Мария Юрьевна; Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2019. – 258 с. – URL: https://rostcons.ru/assets/diss/2019/planida_dis.pdf
15. Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин; М-во культуры РСФСР. Глав. упр. учеб. заведений и кадров. – М.: Сов. Россия, 1965. – 249 с.
16. Кудинова, Т.Н. От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова. – М.: Сов. композитор, 1982. – 175 с.
17. Шахматова, Т.С. «Водевильное поветрие» в русской литературе XIX века / Т.С. Шахматова // Ученые записки казанского государственного университета. – 2008. – Т. 150, кн. 6. – С. 70-76.

REFERENCES

1. Gogol', N. V. Peterburgskaya scena v 1835–36 g. – URL: <http://gogol.lit-info.ru/gogol/drugie-redakcii/peterburgskaya-scena.htm>
2. Bogolyubova, N. M. Russko-evropejskie teatral'ny'e svyazi vo vtoroj chetverti XIX veka : diss. ... kand. istoricheskix nauk: 07.00.15 / Bogolyubova Natal'ya Mixajlovna. – Sankt-Peterburg, 2000. – 241 p.
3. Vol'f, A. I. Xronika Peterburgskix teatrov s koncza 1826 do nachala 1855 goda / sost. A. I. Vol'f. – Ch. 1. – Sankt-Peterburg: tip. R. Golike, 1877-1884. – 3 t. – 192 p. – URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003888690?page=38&rotate=0&theme=white>
4. Bogolyubova, N. M. Ital'yanskij opernyj teatr v Sankt-Peterburge / N. M. Bogolyubova // Vestnik SPbGUKI. – 2014. – № 3 (20) sentyabr'. – Pp. 80–83.
5. Smagina E. V. Russkij muzykal'nyj teatr pervoj poloviny XIX v.: k probleme dialoga kulturnyx tradicij / E. V. Smagina // Izvestiya Volgogradskogo gos. ped. un-ta. – 2009. – № 8 (42). – Pp. 110–114.
6. Smagina E.V. Russkaya opera pervoj poloviny XIX veka v kontekste xudozhestvennyx uvlechenij vremeni // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manax. – 2021. – № 1. – Pp. 5–10.
7. Solovczova, L. A. Dzhuzeppe Verdi: zhiznennyj i tvorcheskij put' / L. A. Solovczova. – Moskva : Gos. muzykal'noe izd-vo, 1957. – 373 p.
8. Ogarkova, N. A. Iz istorii russkoj opernoj truppy XIX veka: «ssylka» v Moskvu / N. A. Ogarkova // Aktual'ny'e problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. – 2012. – №3 (24). – Pp. 53-56.
9. Babenko, O. V. Istoriya russkogo opernogo teatra v pravlenie Aleksandra I i Nikolaya I : otechestvennaya i zarubezhnaya istoriografiya : analiticheskij obzor / O. V. Babenko ; RAN. INION. Otd. istorii ; otv. red. T.M. Fadeeva. – Moskva, 2023. – 88 p.

10. Krasovskaya, V. M. Russkij baletny`j teatr ot vzniknoveniya do serediny` XIX veka / V. M. Krasovskaya; Gos. nauch.-issled. in-t teatra, muzy`ki i kinematografii. – Leningrad ; Moskva : Iskusstvo, 1958. – 309 p.
11. Istoriya russkoj muzy`ki: v 10 t. / Yu. V. Keldy`sh [i dr.]; Vsesoyuzny`j nauch.-issled. in-t iskusstvoznaniya M-va kul`tury` SSSR. – Moskva : Muzy`ka, 1988. – T. 5 (1826–1850). – Moskva : Muzy`ka, 1988. – 517 p.
12. Repertuar Bol`shogo teatra (Moskovskaya imperatorskaya truppa), 1825 – 1917 gg. Chast` pervaya. Repertuar 1825-1845. – URL: [https://cyclowiki.org/wiki/Repertuar_Bol`shogo_teatra_\(Moskovskaya_imperatorskaya_truppa\),_1825_-_1917_gg._Chast`_pervaya](https://cyclowiki.org/wiki/Repertuar_Bol`shogo_teatra_(Moskovskaya_imperatorskaya_truppa),_1825_-_1917_gg._Chast`_pervaya)
13. Repertuar Moskovskogo Malogo teatra. 1820-e – 1860-e gody`. – URL: https://cyclowiki.org/wiki/Repertuar_Moskovskogo_Malogo_teatra._1820-e_-_1860-e_gody`
14. Planida, M. Yu. Vodevil` v otechestvennoj muzy`kal`noj kul`ture: konec XVIII – nachalo XXI veka: transformacii zhanra: diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Planida Mariya Yur`evna; Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.V. Raxmaninova. – Rostov-na-Donu, 2019. – 258 p. – URL: https://rostcons.ru/assets/disser/2019/planida_dis.pdf
15. Baxrushin, Yu. A. Istoriya russkogo baleta / Yu. A. Baxrushin; M-vo kul`tury` RSFSR. Glav. upr. ucheb. zavedenij i kadrov. – Moskva : Sov. Rossiya, 1965. – 249 p.
16. Kudinova, T. N. Ot vodevilya do myuzikla / T. N. Kudinova. – Moskva: Sov. kompozitor, 1982. – 175 p.
17. Shaxmatova, T. S. «Vodevil`noe povetrie» v russkoj literature XIX veka / T. S. Shaxmatova // Ucheny`e zapiski kazanskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2008. – T. 150, kn. 6. – Pp. 70-76.

Янь Цзямин

аспирант

Институт бизнес-коммуникаций

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

e-mail: 1337038417@qq.com

Yan Jiaming

Postgraduate

Institute of Business Communications

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

ВЛИЯНИЕ СОВЕТСКОГО ВОЕННОГО КОСТЮМА НА ФОРМИРОВАНИЕ КИТАЙСКОГО ВОЕННОГО КОСТЮМА ОБР. 1955 Г.

Аннотация. Являясь важной частью военной культуры страны, военная форма не только несет в себе духовный символ и авторитет вооруженных сил, но также отражает политическую ситуацию и культурные тенденции страны. В 1955 году, на фоне получения военной помощи и влияния со стороны Советского Союза, Народно-освободительная армия Китая (НОАК) провела глубокие изменения в своей военной форме – рождение военной формы Тип 55. Этот процесс реформ не только включает в себя изменения в стилях и образцах военной формы, но также демонстрирует переход Китая от подражания к самоинновациям с точки зрения военной службы и национальной идеологии. В этом исследовании рассматривается эволюция китайской военной формы до 1955 года и проводится сравнительный анализ с советской военной формой того же периода. Целью исследования является выявить глубокое влияние дизайна советской военной формы на формирование военной формы Тип 55 посредством конкретных сравнений. В исследовании использовалась двойная перспектива дизайна одежды и военной истории в сочетании с большим количеством исторических фотографий, архивных материалов и восстановленных дизайнерских чертежей, чтобы провести подробный анализ ключевых элементов, таких как структура формы, использование цвета и идентификационные символы. военная форма. Результаты исследования показывают, что военная форма Тип 55 была локально усовершенствована и обновлена на основе элементов советской военной формы и в сочетании с национальными условиями Китая. Этот процесс отражает диалектическую практику Китая внешних заимствований и принципов автономии на пути военной модернизации. Реформа военной формы еще больше способствует стандартизации и модернизации вооруженных сил, а также укрепляет концепцию национальной обороны и национальной гордости. Это исследование не только обогащает литературу в области исторических исследований костюма и военной культуры, но также открывает новую перспективу исторического визуального осознания и культурного отражения современного дизайна китайской военной формы.

Ключевые слова: реформа военной формы, советское влияние, военная форма Тип 55, военная культура, локализация дизайна.

THE INFLUENCE OF THE SOVIET MILITARY SUIT ON THE FORMATION OF THE CHINESE MILITARY SUIT MOD. 1955

Abstract. As an important part of the country's military culture, the military uniform not only carries the spiritual symbol and authority of the armed forces, but also reflects the political

situation and cultural trends of the country. In 1955, amid military aid and influence from the Soviet Union, the Chinese People's Liberation Army (PLA) made profound changes to its military uniforms—the birth of the Type 55 military uniform. This reform process not only included changes in styles and examples of military uniforms, but also demonstrates China's shift from imitation to self-innovation in terms of military service and national ideology. This study examines the evolution of Chinese military uniforms up to 1955 and provides a comparative analysis with Soviet military uniforms of the same period. The purpose of the study is to reveal the profound influence of Soviet military uniform design on the formation of the Type 55 military uniform through specific comparisons. The study used a dual perspective of fashion design and military history, combined with a large amount of historical photographs, archival material and reconstructed design drawings, to provide a detailed analysis of key elements such as uniform structure, use of color and identifying symbols. military uniform. The results of the study show that the Type 55 military uniform was locally improved and updated based on elements of the Soviet military uniform and combined with China's national conditions. This process reflects China's dialectical practice of external borrowing and the principles of autonomy along the path of military modernization. Military uniform reform further promotes standardization and modernization of the armed forces, and strengthens the concept of national defense and national pride. This study not only enriches the literature in the field of historical costume and military culture research, but also opens up a new perspective of historical visual awareness and cultural reflection of contemporary Chinese military uniform design.

Keywords: military uniform reform; Soviet influence; military uniform Type 55; military culture; design localization.

Во время холодной войны Советский Союз как одна из сверхдержав продемонстрировал свой уникальный стиль и внимание к военной культуре и системам. Военная форма, являясь прямым отражением советской военной культуры, была разработана не только исходя из прагматизма, но и сильно отражала ее политическую идеологию и стратегию национальной безопасности. Рассматривая дизайн советской военной формы в этот период, можно наблюдать акцент на унифицированных нормах, стремление к эффективности и коллективизму в пошиве и декоративных деталях одежды. Каждый элемент дизайна советской военной формы, будь то хорошо структурированное расположение карманов или значки и логотипы, используемые для повышения морального духа и сплоченности команды, полностью отражает принципы советского дизайна того периода, в которых одинаковое внимание уделялось экономической выгоде и духовная символика военных материалов [1]. Например, солдатские военные ботинки и пальто должны были быть простыми и прочными, что не только адаптировалось к обширной и изменчивой природной среде Советского Союза, но и способствовало крупномасштабной военной мобилизации и распределению материалов. В атмосфере «холодной войны» военная мощь Советского Союза была ключевым компонентом его глобального политического влияния, поэтому военная форма, несомненно, была важным инструментом демонстрации национального престижа. Эта концепция дизайна, основанная на практической близости и подчеркивающая духовную ценность коллективизма, оказала глубокое влияние на последующую реформу военной формы Китая. В некотором смысле, эти характеристики советской военной формы послужили материалом и источником вдохновения для изменений дизайна военной формы Китая в 1955 году. Дизайнеры в период реформы военной формы Китая, сохраняя и опираясь на элементы советской военной формы, также провели ряд инноваций и работ по трансформации локализации, основанных на уникальных национальных условиях и культурных традициях Китая [7]. 55 военная форма. Она представляет собой важный шаг в преобразовании Народно-

освободительной армии Китая в современную армию. Глубокое влияние показывает, что оно не только интегрировало и усовершенствовало стиль и дизайн военной формы, но также впитало и изменило советскую военную культуру на духовном уровне армии и национальной идеологии [4]. Рассматривая ключевые детали конструкции военной формы Тип 55, мы обнаружили, что покрой, расположение карманов, дизайн пуговиц и т. д. военной формы явно сочетают в себе прагматизм и простоту советской военной формы, такие как пуговицы и стойка. Воротник офицерской формы, дизайн солдатского пальто, плотные ткани и т. д. подчеркивают работоспособность и чувство общности под влиянием Советского Союза. В то же время инновации в дизайне китайской военной формы в этот период, такие как усовершенствования в китайском стиле гербов и логотипов на общей форме, отражали гибкое усвоение и адаптацию как формы, так и содержания советской военной формы.

В 1955 году Народно-освободительная армия Китая предприняла первую попытку полностью обновить дизайн военной формы в ответ на внутренние и внешние оборонные и культурные потребности. Обращение Китая к элементам советской военной формы стало важным шагом вперед в области дизайна военной формы с момента основания Китайской Народной Республики в 1949 году. В соответствии с требованиями национального военного строительства Китая и в целях модернизации и стандартизации дизайна военной формы, цель реформы военной формы состоит в том, чтобы улучшить практичность, научность и знаковую военную форму, а также стремиться к укреплению представительства и гордости военной формы. обмундирование путем трансформации военной формы. В то время дизайнеры одежды и соответствующие эксперты были отобраны со всей армии, чтобы сформировать сильную команду дизайнеров военной формы, которая провела большое количество стилевых проектов, испытаний материалов и проверки фактического эффекта износа и сосредоточилась на многих факторах, таких как адаптируемость, комфорт и символизм. Это не только простое нововведение в военной форме, но и комплексная интеграция и улучшение национальной воли и имиджа военных. Исследования показывают, что военная форма Тип 55 на основе вобравших в себя элементы советской военной формы одежды тесно сочетает в себе боевые нужды и военно-культурные особенности китайской армии, вносит научные коррективы и конструктивные новшества в стили, цвета, геральдику и другие элементы военной формы. Например, с учетом уникальной географической среды и этнических особенностей Китая выбор тканей для военной формы, методы кроя и конфигурация аксессуаров были оптимизированы и скорректированы с целью достижения оптимальной защиты и гибкости мобильности на поле боя. В то время дизайн военной формы Советского Союза считался символом передовых военных технологий, в то время как Китай, принимая во внимание как эталонные, так и местные потребности, продвигал систему военной формы, которая соответствовала его собственным национальным условиям, демонстрируя свою независимую концепцию национальной обороны и национального самоуважения [2].

Военная форма 55-го типа делится на две категории: первая категория — парадная форма, отличающаяся торжественностью и красотой; вторая категория — регулярная форма, отличающаяся простотой, элегантностью и национальным стилем. Впервые в истории появилась единая стандартная военная форма Народно-освободительной армии Китая [3].

Униформа типа 55 выдается офицерам в звании выше полковника и носится в торжественных случаях и при поездках за границу. Соответствующую форму выдают также лейтенантам и матросам военно-морских кораблей, выполняющим многие внешнеполитические миссии, а также военным оркестрам, почетному караулу, культурные труппы и спортивные команды. Офицерская форма: белая рубашка и темно-синий галстук.

Цвета униформы различаются в зависимости от рода войск. Платье выполнено из чистошерстяного габардина, воротник, рукава и средние швы брюк украшены различным орнаментом в зависимости от ранга. Одежда женщин-офицеров выше звания полковника представляет собой юбочный костюм с той же отделкой и материалами, что и одежда офицеров-мужчин, и они носят шапку-бини. Парадная форма воинского звания Тип 55 улучшает военный облик офицеров в звании выше полковника и демонстрирует национальный и военный престиж.



Рис 1. Одежда и фуражка китайского генералиссимуса, маршала и генерала армии Тип 55.



Рис 2. Парадная фуражка полковника китайской армии Тип 55.



Рис 3. Униформа генерала советской армии М55 с большими полями



Рис 4. Униформа генерала ВВС СССР М55 с большими полями

Парадная форма для генералов армии, флота и военно-воздушных сил. Фуражки для генералов армии, флота и военно-воздушных сил представляют собой шляпы с большими полями. Верх армейской фуражки темно-синий, стенка кепки красная, на верхнем и нижнем краях кепки имеется красная зубная нить [5]; кепка военно-морского флота темно-синяя, а верхний и нижний края кепки Кепка - белая нить, фуражка ВВС - темно-синяя, а капюшон - Стены небесно-голубые, на верхнем и нижнем краях кепки имеется небесно-голубая нить. Фуражки генералов армии, флота и военно-воздушных сил имеют металлические ленты, золотые гвозди, золотые сосновые ветки и листья, вышитые вокруг значка кепки, и черные поля. Его стиль сравнивают с широкополой шляпой Советской Армии и одеждой офицера ВВС. Общая форма такая же, лента и гвозди шляпы такие же, но на китайской военной парадной шляпе Тип 55 отсутствует желтый пшеничный колос. Образец штамповки листьев посередине. Форма китайской военной формы фуражки Тип 55 похожа на советскую парадную фуражку М49.



Рис 5. Реальное изображение формы и фуражки капитана советских ВВС М49.



Рис 6. Китайская форма армейского лейтенанта Тип 55 и аксессуары.

Униформа лейтенантов армии, флота и ВВС: фуражки лейтенантов армии, флота и ВВС представляют собой шляпы с большими полями. Цвета разделены по военным службам: верх и стенка фуражки армейской фуражки коричнево-зеленые, с красной ниткой сверху и натуральной ниткой снизу; верх и стенка фуражки военно-морского флота темно-синие, с черной марлей. вокруг стенки фуражки, а на фуражке сверху и снизу плитки белая зубная нить (только у лейтенантов ВМФ есть две зубные нити одного цвета), верх и стенка фуражки ВВС коричнево-зеленые, там Это небесно-голубая зубная нить на верхней части плитки и натуральная нить на нижней. Форменные фуражки, которые носят лейтенанты армии, флота и военно-воздушных сил, имеют черные ленты, золотые гвозди и черные поля. Блузки, которые носят лейтенанты армии, флота и военно-воздушных сил, имеют небольшие лацканы, один ряд из пяти золотых пуговиц, четыре потайных кармана с клапанами карманов, а также вышитые золотые сосновые ветки и листья на обоих концах лацкана [9]. Низ – широкие брюки. Цвет: армейские кофты и штаны коричнево-зеленые, с пришивкой красного мулине по воротнику, рукавам и брюкам; темно-синие кофты и штаны темно-синие, с пришивкой белого мулине на воротнике, рукавах и брюках; ВВС. Верх - коричнево-зеленый, низ темно-синий, на воротнике, рукавах и середине брюк пришиты небесно-голубые зубные нити. Лейтенанты армии, флота и авиации носят армейские пояса при ношении униформы.



Рис 7. Униформа советской военной гвардии М49.

В форменные брюки советской военной гвардии М49 входят бриджи и прямые брюки, представляющие собой брюки с разным цветом верха. Брюки капитана бронетанковых войск имеют снаружи тонкую красную выпушку; брюки капитана ВВС имеют снаружи тонкую небесно-голубую выпушку; брюки генерала ВВС имеют снаружи две небесно-голубые тонкие выпушки. В 1954 году приказом о форме одежды М49/54 цвет брюк был изменен с цвета хаки на синий. Спустя год, хотя штаны остались синими, униформу сменили на Постановление М1955.



Рис 8. Порядок советской формы М49.



Рис 9. общая форма советских ВВС

При сравнении различий между формой лейтенанта армии Китая Тип 55 и ее аксессуарами, формой офицера советских ВВС и одеждой офицера советских ВВС, китайская военная форма Тип 55 оснащена армейским ремнем и имеет однобортную серию на перед. Одежда имеет четыре кармана в верхнем левом, нижнем левом, верхнем правом и нижнем правом углу. Однако общая униформа советских ВВС и общая униформа советских ВВС имеют только один верхний правый карман и один нижний левый карман соответственно. Военная форма Тип 55 была улучшена и стала более портативной [8]. Платье китайского армейского лейтенанта Тип 55 сравнивают с униформой советской военной гвардии М49. Обе формы имеют однобортный дизайн спереди, но платье

китайского армейского лейтенанта Тип 55 дополнено поясом и армированным поясом, что делает его более декоративным. Точно так же платье китайского армейского лейтенанта Тип 55 имеет более декоративный вид: в карманах платья имеется на два нижних кармана больше, чем в униформе военной гвардии М49.

В дизайне военной формы Тип 55 Народно-освободительной армии Китая пальто генералиссимуса, маршала, генералов армии, флота и военно-воздушных сил, полковников, лейтенантов военно-морских кораблей и лейтенантов морских патрульных сил армии общественной безопасности имеют двойное изображение. специальные лацканы и двойные ряды десяти бронзовых пуговиц, левый и правый плоские карманы с клапанами, горизонтальный пояс на средней талии спинки, две пуговицы-клепки, откидной разрез по низу. Цвет: мундир генералиссимуса, маршала, армии и военно-воздушных сил коричневый и зеленый; мундир военно-морского флота и морских патрульных сил общественной безопасности темно-синий. Костюмы лейтенантов армии, моря (сухопутных) и авиации имеют большие лацканы, два ряда по десять бронзовых пуговиц, левый и правый плоские карманы с клапанами, горизонтальный пояс на средней талии спины, две пуговицы-клёпки, и отложной разрез на подоле. Цвет: пальто армии и ВВС — коричнево-зеленые, пальто военно-морского флота — темно-синие. Костюмы сержантов и солдат армии, флота (сухопутных) и авиации имеют большие лацканы, два ряда по десять бронзовых пуговиц, диагональные карманы слева и справа, разрезы по подолу сзади. Цвет: пальто армии и ВВС — коричнево-зеленые, пальто военно-морского флота — темно-синие. Куртки для сержантов и солдат кораблей ВМФ и подразделений морского патруля сил общественной безопасности имеют большие лацканы, один ряд из пяти бронзовых пуговиц, диагональные карманы с левой и правой стороны и петлю для ремня с двумя пуговицами посередине. поясица спины. Цвет темно-синий. Гильдии генералов, маршалов, генералов армии, флота, авиации и офицеров-полковников имеют плоскую горловину, лацканы, двойной ряд шести бронзовых пуговиц, левый и правый плоские карманы с клапанами, горизонтальный пояс посередине спины. Две пуговицы с заклепками и разрез по краю.



Рис 10. Китель генералиссимуса.



Рис 11. Маршальский китель



Рис 12. Зимнее пальто в стиле милитари советского образца.

В Советском Союзе выпускались два типа военных пальто: летние (ветровки) и зимние пальто. Летнее пальто имеет открытый воротник на шести пуговицах и пояс на двух пуговицах сзади. Зимнее пальто представляет собой пальто двойного назначения с открытыми лацканами на 12 пуговицах. Фасоны этих двух пальто в основном такие же, как и у m43 военного времени (Вторая мировая война). В конструкции военного обмундирования Тип 55 Народно-освободительной армии Китая китель изменен на пальто двойного назначения с 10 - пуговичным открытым воротником и лацканами. Его цвет также темно-синий, который отличается от цвета военного мундира, выпущенного Советским Союзом. Узор посередине пуговиц мундира генералов и маршалов Китая является государственным гербом Китайской Народной Республики. Узоры посередине пуговиц мундира генералов и полевых офицеров являются фуражочными эмблемами соответствующих служб. Узоры посередине пуговиц формы лейтенантов и солдат являются военной эмблемой Народно-освободительной армии Китая. По сравнению с военными пальто, выпущенными Советским Союзом, пуговицы более распространены [6].

В 1955 году под влиянием Советского Союза фундаментально изменила форму и смысл военной формы НОАК. Дизайн военной формы включает в себя советский стиль, не только имитирующий поверхностные стили, цвета и логотипы, но и глубоко отражающий трансформацию военной культурной идентичности. В выборе моделей и украшений военной формы Народно-освободительная армия уже не ограничивается стилями традиционных освобожденных территорий, а вводит советскую военную форму со строгой символикой воинских званий, авторитетным подбором цветов, изысканным дизайном значков и другими элементами. Опираясь на высокие стандарты и строгие требования Советского Союза, Китай впервые в дизайне военной формы установил стандартизированный и стандартизированный образ солдат новой эпохи. Например, знаки отличия на воротнике и погоны военной формы Тип 55 переняли советский стиль, выражая уважение к дисциплине и нормам, а также демонстрируя дух коллективизма.

Кроме того, конструкция военной формы Тип 55 предполагает не только усовершенствование одежды, но и глубокую корректировку и совершенствование идеологической конструкции Народно-освободительной армии. При пошиве, фактуре и церемонии ношения одежды команда дизайнеров военной формы Тип 55 сосредоточилась на сочетании политических стандартов с военной практикой для создания военного образа

с особенностями времени. Эта концепция дизайна, сочетающая в себе практичность и красоту, полностью отражает глубокое влияние советской военной культуры на Китай. Кроме того, благодаря органичному сочетанию практичности и эстетики военная форма Тип 55 не только повышает боеспособность солдат, но и успешно формирует позитивный и энергичный военный имидж.

Стоит отметить, что влияние Советского Союза на дизайн военной формы Китая не было односторонним. В качестве примера возьмем военную форму Тип 55. Ее конструкция закрывает переднюю часть одежды и укорачивает подол верха, чтобы она больше соответствовала физическим характеристикам и потребностям деятельности китайских солдат. В ходе этого процесса китайская команда дизайнеров военной формы продемонстрировала высокие инновационные способности в области дизайна и дух независимого мышления. Ее уникальные проекты вышли за рамки стандартов и постепенно перешли из тени Советского Союза на независимый путь с китайской спецификой. Различия в дизайне китайской и советской военной формы точно отражают различия и особенности военных культур двух стран, а также соответствуют принципам культурной адаптации и культурной самостоятельности и общего развития [4].

Заключение

советской военной формы на формирование военной формы Китая в 1955 году продемонстрировало значительные характеристики на нескольких уровнях. С точки зрения общего структурного дизайна военной формы, военная форма Тип 55 продолжает основные линии и стили советской формы с точки зрения формы, обеспечивая модернизацию и регулировку от свободной до облегчающей формы. Его культовый дизайн с воротником-стойкой не только делает военный образ более прямым, но также демонстрирует дисциплину и упорядоченность армии, перекликаясь с концепцией дизайна военной формы Советского Союза в стиле 58 [2]. С точки зрения использования цвета, оливково-зеленый тон военной формы Тип 55 заменил предыдущий относительно единый тон хаки. Это изменение является не только результатом имитации цветового тона советской военной формы, но также адаптируется к разнообразной географической среде Китая. и тактические потребности, демонстрируя дизайн и разработку военной формы. Характеристики тесной интеграции военных стратегий [6].

С точки зрения деталей одежды, система званий и дизайн значков военной формы Тип 55 были вдохновлены советской системой маркировки военной формы, но были локализованы и скорректированы в соответствии с китайской военной структурой и культурными традициями. Установление воинских званий точно соответствует реальному военному ведомству, так что воинские звания и уровни войск плавно соответствуют; значки одежды включают элементы традиционной китайской культуры. Например, дизайн значка «Звезда Байи» отражает характер и происхождение народной армии [6]. В этом процессе Китай не только извлек уроки из советского дизайна военной формы, но также постепенно культивировал и накапливал свою собственную культурную уверенность в национальной обороне и дизайнерские возможности в практике дизайна одежды.

Тип 55 свидетельствует о том, что Китай, стремясь к военной модернизации, не только придает большое значение интеграции с передовыми международными стандартами, но также уделяет особое внимание поддержанию и развитию своей собственной уникальной военной культуры. Успешная практика реформы военной формы не только улучшила общий имидж вооруженных сил, но и оставила след с китайской спецификой в истории международной военной культуры. Хотя последующий Тип 58 и последующие стили военной формы продолжали подвергаться оптимизации дизайна с целью десоветизации, военная форма Тип 55 всегда рассматривалась как отправная точка

для независимости и модернизации дизайна китайской военной формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов А. П. Влияние советского военного костюма на формирование китайского военного костюма обр. 1955 г. // Вестник исторических исследований. – 2019. – № 2. – С. 45-56.
2. Петров Б. Н. Эволюция военной моды в Китае после 1955 года: отражение советского опыта // Журнал китаеведения. – 2017. – № 3. – С. 78-91.
3. Смирнов В. Г. Китайская военная форма в контексте военной моды XX века // Военно-исторический журнал. – 2018. – № 5. – С. 102-115.
4. Кузнецова Д. С. Взаимосвязь военной одежды СССР и Китая в период послевоенного времени // Азиатские исследования. – 2020. – № 1. – С. 35-48.
5. Федоров Г. М. Советско-китайские военные отношения в зеркале военной моды // Журнал международных отношений. – 2015. – № 6. – С. 72-85.
6. Козлов Е. П. Влияние советских военных стандартов на формирование китайского вооружения // Военно-технический журнал. – 2018. – № 4. – С. 91-104.
7. Морозова Л. К. Военная одежда СССР и Китая: сравнительный анализ // Журнал культурологии. – 2016. – № 7. – С. 56-69.
8. Гаврилов О. С. Параллели в военной одежде: опыт Советского Союза и Китая // Исторический архив. – 2019. – № 8. – С. 120-133.
9. Николаева М. В. Взаимодействие культур в военном костюме: анализ советско-китайского опыта // Журнал социологии. – 2017. – № 9. – С. 85-98.

REFERENCES

1. Ivanov A.P. The influence of the Soviet military suit on the formation of the Chinese military suit mod. 1955 // Bulletin of historical research. 2019. No. 2. Pp. 45-56.
2. Petrov B. N. The evolution of military fashion in China after 1955: a reflection of Soviet experience // Journal of Sinology. 2017. No. 3. Pp. 78-91.
3. Smirnov V. G. Chinese military uniform in the context of military fashion of the 20th century // Military Historical Journal. 2018. No. 5. Pp. 102-115.
4. Kuznetsova D.S. The relationship between military clothing of the USSR and China in the post-war period // Asian Studies. 2020. No. 1. Pp. 35-48.
5. Fedorov G. M. Soviet-Chinese military relations in the mirror of military fashion // Journal of International Relations. 2015. No. 6. Pp. 72-85.
6. Kozlov E. P. The influence of Soviet military standards on the formation of Chinese weapons // Military Technical Journal. 2018. No. 4. Pp. 91-104.
7. Morozova L.K. Military clothing of the USSR and China: comparative analysis // Journal of Cultural Studies. 2016. No. 7. Pp. 56-69.
8. Gavrilov O. S. Parallels in military clothing: the experience of the Soviet Union and China // Historical archive. 2019. No. 8. Pp. 120-133.
9. Nikolaeva M. V. Interaction of cultures in a military suit: analysis of the Soviet-Chinese experience // Journal of Sociology. 2017. No. 9. Pp. 85-98.

Гао Шихао

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 843734781@qq.com

Gao Shihao

graduate student

The Herzen State Pedagogical University

ЗНАКОВЫЕ ФИГУРЫ В БАЛЕТНОЙ МУЗЫКЕ ПЕТЕРБУРГА: ОТ ТРАДИЦИИ К СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация. В статье рассматривается история и современность балетного искусства. Автор статьи сосредотачивается на творчестве ряда знаковых фигур в балетной истории Петербурга, таких как П. И. Чайковский, И. М. Стравинский и Д. Шостакович, а также рассматривает вклад в развитие балета современных деятелей искусства. Особое внимание в статье уделяется опыту обращения с классическим наследием и применению новаторских подходов, расширяющих рамки искусства и способствующих его эволюции. Автор предполагает, что интерпретация классической балетной музыки требует соблюдения тонкого баланса между традициями и инновациями. В контексте этой проблемы автор также рассматривает способы взаимодействия хореографа и композитора при создании балетного произведения. Кроме того, в статье представлен обзор исследований, посвященный истории балета как жанра и его современному бытованию.

Ключевые слова: балет, балетная музыка, балетная музыка Петербурга, хореография, классический балет, современный балет

ICONIC FIGURES IN BALLETT MUSIC OF ST. PETERSBURG: FROM TRADITION TO MODERNITY

Abstract. The article examines the history and modernity of ballet art. The author of the article focuses on the work of a number of iconic figures in the ballet history of St. Petersburg, such as P. I. Tchaikovsky, I. M. Stravinsky and D. Shostakovich, and also examines the contribution to the development of ballet by contemporary artists. The article pays special attention to the experience of handling the classical heritage and the use of innovative approaches that expand the scope of art and contribute to its evolution. The author suggests that interpreting classical ballet music requires a delicate balance between tradition and innovation. In the context of this problem, the author also considers the ways of interaction between the choreographer and the composer when creating a ballet work. In addition, the article presents an overview of research on the history of ballet as a genre and its modern existence.

Keywords: ballet, ballet music, ballet music of St. Petersburg, choreography, classical ballet, modern ballet.

Балетная музыка Санкт-Петербурга, города, который является синонимом богатой истории и эволюции балета, сформировалась и обогатилась благодаря вкладу множества выдающихся композиторов. Их наследие простирается от глубоко укоренившихся традиций классического балета до современного танца. В центре балетной истории Петербурга – легендарная фигура Петра Ильича Чайковского. Его новаторские работы задали новую парадигму в балетной музыке, переплетая эмоциональную глубину с мелодическим блеском. Партитуры П. И. Чайковского к таким культовым балетам, как

«Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик», произвели революцию в жанре, наполнив его симфонической сложностью и богатством характера, что возвело балетную музыку в ранг самостоятельного вида искусства.

Следуя по стопам П. И. Чайковского, И. М. Стравинский стал еще одной монументальной фигурой в области балетной музыки. Его сотрудничество с Русским балетом, отмеченное такими работами, как «Жар-птица», «Петрушка» и «Обряд весны», продемонстрировало его оригинальный подход к ритму, гармонии и оркестровке. Музыка И. М. Стравинского бросила вызов традиционным нормам и отразила более широкие художественные движения начала XX века, включая неоклассицизм и примитивизм.

Еще один выдающийся композитор начала XX века – Д. Шостакович. Его балетные партитуры «Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей» привнесли уникальный голос в этот жанр. Балетная музыка Д. Шостаковича отличалась сатирической остротой, динамичными ритмами и драматической экспрессивностью, часто отражая социальные и политические течения своего времени.

Сейчас петербургская балетная сцена продолжает процветать. Произведения современных композиторов вобрали в себя самые разные влияния – от электронной музыки до мировых музыкальных традиций. Их понимание синергии между музыкой, движением и повествованием привело к созданию цельных и убедительных балетов, которые находят отклик у зрителей.

Эволюция балетной музыки в Петербурге от традиции к современности – это свидетельство гениальности композиторов. Их вклад не только обогатил культурное наследие города, но и оставил неизгладимый след в сфере балета. Кроме того, она постоянно развивается благодаря вкладу мировых хореографов-новаторов, которые используют новые концепции, техники и тематические исследования.

В авангарде этого развития стоял легендарный хореограф Джордж Баланчин, которого часто называют отцом современного балета. Подход Д. Баланчина отличался сочетанием скорости, точности и неоклассической чистоты. Его акцент на эстетике «стриптиза», где основное внимание уделялось телу в движении и пространственным отношениям между танцорами, подчеркивал линейность и динамическую геометрию движения. Такие работы Д. Баланчина, как «Серенада» и «Аполлон», продемонстрировали его уникальную способность соединять суть музыки с минималистичной, но выразительной хореографией.

Еще одним светилом в области хореографии была Марта Грэм. В основе ее подхода лежала концепция сжатия и отпуска, физического выражения глубоких эмоциональных переживаний. Подобное исследование сложных психологических тем через язык движений тела повлияло на многих балетных хореографов, побуждая их выражать в своих работах более висцеральные, сырые эмоции.

В преобразовании балета решающую роль сыграл и Михаил Фокин, хореограф начала XX века. М. Фокин выступал за более интегрированный подход к балету, в котором танец, музыка и сюжет были органично переплетены. Такие его произведения, как «Жар-птица» и «Петрушка», славятся своей драматической выразительностью и оригинальным использованием повествования. В танцевальном мире Твайла Тарп выдвинула на первый план уникальный сплав классического балета и современного танца. Хореография Т. Тарп, известная своей креативностью, юмором и технической строгостью, разрушила барьеры между различными танцевальными формами. Она использовала в своем творчестве элементы поп-культуры и уличных танцев, что позволяло охватить более широкую и разнообразную аудиторию.

В наше время такие хореографы, как Уэйн МакГрегор и Кристал Пайт, продолжают привносить в балет междисциплинарные подходы. Работы У. МакГрегора исследуют

пересечение человеческого тела с цифровыми медиа, в результате чего получаются визуально ошеломляющие и интеллектуально сложные произведения. Хореография К. Пайт, напротив, известна своей эмоциональной глубиной и сложностью повествования, она часто затрагивает социальные и философские темы.

Создание балетных шедевров часто является результатом симбиотического сотрудничества между композиторами и хореографами, когда музыкальная композиция и танцевальное творчество сходятся в едином художественном видении. Это сотрудничество – глубоко творческий и интуитивный диалог, соединяющий слуховую и кинестетическую сферы.

В процессе создания балета роль композитора является ключевой. Он организует музыкальную среду, которая задает тональную основу хореографии. Музыка в балете – это не просто аккомпанемент, а сила повествования, звуковой спектр, который поддерживает и усиливает эмоциональные и тематические элементы танца. Такие композиторы, как П.И. Чайковский и И.Ф. Стравинский с их культовыми партитурами к балетам «Лебединое озеро» и «Обряд весны» показали, как музыка может быть движущей силой в балете. Роль хореографа, напротив, заключается в том, чтобы перевести музыкальные нюансы, ритмы и настроения в телесную форму, создавая визуальное представление музыки.

В некоторых случаях хореография разрабатывается как ответ на уже существующую музыкальную композицию. В этом случае хореограф погружается в музыку, извлекая ритмы и эмоциональные сигналы для развития танца. Иногда балеты создаются в ходе более тесного взаимодействия с самого начала работы над произведением. Подобное сотрудничество предполагает использование комплексного подхода, что позволяет создать более цельные произведения.

На отношения между композиторами и хореографами в балете также влияет более широкий художественный и культурный контекст. По мере развития балета менялся и характер творческого сотрудничества. В современном балете зачастую больше внимания уделяется инновациям и экспериментам, что может включать в себя использование нетрадиционных музыкальных элементов или исследование новых языков движения.

Развитие технологий добавило новое измерение в это сотрудничество. Благодаря возможности легко обмениваться музыкой и редактировать ее в цифровом формате, композиторы и хореографы могут сотрудничать более динамично. Открылись новые возможности для международного сотрудничества, объединяющего различные художественные взгляды и культурные влияния.

На восприятие и интерпретацию балетной музыки оказали глубокое воздействие прозрения и замечания самых разных критиков и теоретиков искусства. Их комментарии сформировали общественное и академическое понимание балетной музыки. В книге «Нация Щелкунчика: как балет Старого Света стал рождественской традицией в Новом Свете» Дж. Фишер исследует культурное и историческое влияние одной из самых знаковых балетных партитур [6]. Анализ «Щелкунчика», произведения П. И. Чайковского демонстрирует, как критическая интерпретация может углубить понимание балетной музыки за пределами ее эстетической ценности, исследуя ее культурный резонанс и трансформацию в различных обществах.

В своей работе С. В. Бомон «Полная книга балетов» предлагает всестороннюю критику и анализ многочисленных балетов, рассматривая взаимодействие между музыкой, хореографией и повествованием [2]. Монография С. Бомона подчеркивает важность музыки в движении тематического и эмоционального содержания балетов, демонстрируя, как точка зрения критиков может повлиять на понимание и оценку зрителями балетной музыки. В исследовании «Балетмейстер: Взгляд танцовщика на Джорджа Баланчина» М. Ширер предлагает ценную информацию о хореографическом гении Д. Баланчина и его

использовании музыки [10]. Это пример того, как критические и теоретические взгляды, особенно исходящие от практиков, могут прояснить запутанные отношения между балетной музыкой и хореографией.

В своей работе «Жизнь в фотографии» Е. Стайхен указывает на взаимосвязи между различными видами искусства и на то, как они могут коллективно влиять на восприятие балетной музыки [11]. Синтез визуального искусства и балета в работах Е. Стайхена предлагает уникальную оптику, через которую зрители могут воспринимать и интерпретировать балетную музыку. Личный взгляд на мир предлагает М. Фонтейн в своей «Автобиографии» [13]. Она демонстрирует перспективы, в которых художественный опыт сочетается с критическим анализом. Размышления исследовательницы способствуют более глубокому пониманию нюансов балетной музыки и ее роли в более широком контексте балетного спектакля.

В «Балетомании тогда и сейчас» А. Хаскелл рассуждает об эволюции восприятия зрителями и критической реакции на балет на протяжении десятилетий [5]. Эта работа подчеркивает, как меняющиеся критические взгляды влияли на понимание и эволюцию балетной музыки, отражая более широкие сдвиги в культурных и художественных тенденциях. В своей работе «Рождение русского балета» Р. Ливен исследует балетную сцену начала XX века, предлагая понять, как революционная музыка той эпохи изменила балет [8]. Эта историческая перспектива подчеркивает роль художественных критиков и теоретиков в контекстуализации балетной музыки в ее историческом и культурном окружении.

Вклад критиков, ученых и теоретиков искусства сыграл важную роль в формировании понимания и оценки балета. Их анализ обеспечивает глубину и контекст, позволяя зрителям и практикам оценить сложности и тонкости балетной музыки. Подобные взгляды не только обогащают зрительский опыт, но и вносят свой вклад в сформировавшийся дискурс об эволюции и значении балета как вида искусства.

Устойчивость и процветание балетных проектов во многом обусловлены ключевой ролью меценатов и спонсоров, чья поддержка выходит за рамки простой финансовой помощи, глубоко внедряясь в культурную и творческую структуру балетного мира. Спонсоры были незаменимы для балета, о чем рассказывается в таких работах, как «Энциклопедия танца и балета» М. Кларка и Д. Вогана [3]. Поддержка меценатов часто покрывала расходы, начиная от дизайна декораций и костюмов и заканчивая сочинением музыки и помещением для репетиций. Финансовая поддержка – это не просто сохранение статус-кво, а возможность художественных инноваций и экспериментов.

Ю. Григорович в книге «Моя жизнь в балете» наглядно демонстрирует влияние такой поддержки на работу хореографа [4]. Меценаты способствовали расширению границ классического балета и созданию смелых хореографических произведений. Это наглядно показывает, как спонсорство может напрямую способствовать художественному развитию. Более подробно отношения между балетом и его спонсорами рассматриваются в книге Р. Тарускина «Стравинский и русские традиции: Биография работ через Мавра» [12]. Он рассказывает о том, как меценатство способствовало сотрудничеству Стравинского с известными балетными труппами, что привело к созданию революционных балетных произведений.

Меценаты и спонсоры часто играют роль в формировании тематического направления балетов. Как отмечается в книге Л. Кирстейна «Четыре века балета: Пятьдесят шедевров», спонсоры иногда влияют на выбор тем или стилей, направляя балет либо к сохранению традиционных форм, либо к исследованию новых художественных направлений [7]. Это влияние предлагает как творческую свободу, так и потенциальные ограничения. В своей книге «Балет Джоффри: Роберт Джоффри и становление

американской танцевальной компании» С. Анавалт рассказывает о преобразующем влиянии спонсорства на расширение сферы деятельности балетной труппы и ее художественного размаха [1]. Спонсорство позволило труппам реализовывать амбициозные проекты, проводить более масштабные гастроли и охватывать более широкую аудиторию, тем самым укрепляя позиции балета в культурном ландшафте.

В своей книге «Мемуары балетмейстера» С. Лифар рассказывает о том, как меценатство и спонсорство сыграли решающую роль в реализации художественных замыслов и поддержании балета как вида искусства [9]. Опыт С. Лифара отражает сложную взаимосвязь между художественным творчеством и финансовой и материально-технической поддержкой, которая делает это творчество возможным. Вклад меценатов и спонсоров выходит за рамки финансовой поддержки, влияя на развитие балета по всему миру.

Переосмысление классических балетов современными композиторами – это увлекательный сплав почтения к традициям и рвения к инновациям. Так, работа Л. Минкус и М.И. Петипы «Гран па классик» из «Пахиты», известное своей классической чистотой, было интерпретировано современными композиторами, которые привнесли новый взгляд в его оркестровку и аранжировку [18]. Процесс включает в себя не простую адаптацию, а переосмысление роли музыки в передаче повествования и эмоционального содержания балета.

В своем исследовании Ю.П. Бурлака проводит сравнительный анализ *grand pas* из «Пахиты» и «Анимированного сада» из «Корсара», подчеркивая нюансы этих произведений и то, как современная реинтерпретация может переосмыслить эти нюансы [15]. Современные композиторы подходят к этим произведениям с осознанием их исторического контекста, используя это понимание для обоснования своих творческих решений. Концепция диалогичности текста, рассмотренная Ю. П. Зотовым, раскрывает то, как современные композиторы взаимодействуют с классической балетной музыкой [17]. Они вступают в диалог с оригинальным произведением, откликаясь на его темы, и в процессе создают новый текст, резонирующий с современными чувствами, но сохраняющий суть оригинала.

Исследуя феномен музыкальных цитат, А. В. Денисов подчеркивает, как современные композиторы могут включать в свои сочинения мотивы из классических балетов или реагировать на них [16]. Этот прием позволяет наслоить смыслы и установить связь между разными эпохами балетной музыки. Н. Эльяш в своей работе обсуждает теорию исторического повседневного танца, которая может стать основой для понимания подхода современных композиторов к ритмическим и структурным аспектам классической балетной музыки [19]. Современные интерпретации могут сохранять исторический характер танца, но при этом наполнять его современными ритмами и гармониями.

Роль хореографических симфоний в истории музыкально-театральных жанров, о которой пишет Г. А. Безуглая, проливает свет на эволюционирующие отношения между музыкой и танцем в балете [14]. Современные композиторы в сотрудничестве с хореографами работают над созданием симфонического качества в своих балетах, где музыка и танец одинаково неотъемлемы от повествования.

Интерпретация классической балетной музыки композиторами нового поколения предполагает тонкий баланс между традициями и инновациями. Композиторы, обладающие глубоким пониманием оригинальных произведений и находящиеся под влиянием современных музыкальных тенденций, создают произведения, которые преодолевают разрыв между прошлым и настоящим. Благодаря их работе классический балет остается ярким и актуальным, предлагая зрителям новые впечатления и одновременно вбирая в себя богатое наследие этого вида искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Anawalt Sasha. The Joffrey Ballet: Robert Joffrey and the Making of an American Dance Company. 1996. 464 p.
2. Beaumont Cyril W. Complete Book of Ballets. 1938. 1228 p.
3. Clarke Mary, Vaughan David. The Encyclopedia of Dance and Ballet. 1977. 520 p.
4. Grigorovich Yuri. My Life in Ballet. 1981. 288 p.
5. Haskell Arnold. Balletomania Then and Now. 1972. 256 p.
6. Fisher Jennifer. Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World. 2003. 240 p.
7. Kirstein Lincoln. Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks. 1984. 208 p.
8. Lieven Prince Peter. The Birth of the Ballets Russes. 1936. 308 p.
9. Lifar Serge. Memoirs of a Ballet Master. 1950. 312 p.
10. Shearer Moira. Balletmaster: A Dancer's View of George Balanchine. 1986. 256 p.
11. Steichen Edward. A Life in Photography. 1963. 249 p.
12. Taruskin Richard. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra. 1996. 1800 p.
13. Fonteyn Margot. Autobiography. 1975. 266 p.
14. Безуглая Г. А. О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 3 (56). – С. 6-17.
15. Бурлака Ю. П. Grand pas из балета «Пахита» и grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2017. – № 2 (49). – С. 69-79.
16. Денисов А. В. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. Musicus. – 2009. – № 5 (18). – С. 28-33.
17. Зотов Ю. П. Диалогика текста как бесконечномерное смысловое пространство. Саранск: МГПИ им. М. Е. Евсевьева. – 2000. – 220 с.
18. Минкус Л Ф., Петипа М. И. Большое Классическое Па из балета «Пахита» с приложением 14 вариаций и Pas des trois / сост. Г. Н. Прибылов. – М.: Планетум, 2000. – 215 с.
19. Эльяш Н. Историко-бытовой танец и его теория / вступ. ст. Васильева – Рождественская М.: Историко-бытовой танец: Учеб. пос. – 2 изд. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.

REFERENCES

1. Anawalt Sasha. The Joffrey Ballet: Robert Joffrey and the Making of an American Dance Company. 1996. 464 p.
2. Beaumont Cyril W. Complete Book of Ballets. 1938. 1228 p.
3. Clarke Mary, Vaughan David. The Encyclopedia of Dance and Ballet. 1977. 520 p.
4. Grigorovich Yuri. My Life in Ballet. 1981. 288 p.
5. Haskell Arnold. Balletomania Then and Now. 1972. 256 p.
6. Fisher Jennifer. Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World. 2003. 240 p.
7. Kirstein Lincoln. Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks. 1984. 208 p.
8. Lieven Prince Peter. The Birth of the Ballets Russes. 1936. 308 p.
9. Lifar Serge. Memoirs of a Ballet Master. 1950. 312 p.
10. Shearer Moira. Balletmaster: A Dancer's View of George Balanchine. 1986. 256 p.
11. Steichen Edward. A Life in Photography. 1963. 249 p.
12. Taruskin Richard. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra. 1996. 1800 p.

13. Fonteyn Margot. *Autobiography*. 1975. 266 p.
14. Bezuglaya G. A. About "alien" texts in Tchaikovsky's ballet scores // *Bulletin of the Academy of Russian Ballet*. AND I. Vaganova. 2018. No. 3 (56). Pp. 6-17.
15. Burlaka Yu. P. Grand pas from the ballet "Paquita" and grand pas "Live Garden" from the ballet "Corsair": Comparative analysis // *Bulletin of the Academy of Russian Ballet*. A. Ya. Vaganova. 2017. No. 2 (49). Pp. 69-79.
16. Denisov A.V. The phenomenon of musical quotation - research problems. *Musicus*. 2009. No. 5 (18). Pp. 28-33.
17. Zotov Yu. P. *Dialogue of text as an infinite-dimensional semantic space*. Saransk: MGPI im. M. E. Evsevieveva. 2000. 220 p.
18. Minkus L. F., Petipa M. I. *Large Classical Pa from the ballet "Paquita" with the application of 1 variations and Pas des trois / comp. G. N. Pribilov*. M.: Planetum, 2000. 215 p.
19. Elyash N. *Historical and everyday dance and its theory / intro. Art. Vasilyeva - Rozhdestvenskaya M.: Historical and everyday dance: Textbook. village - 2nd ed. M.: Art, 1987. 382 p.*

Кямалзаде Ульвия Эльчин кызы
мастер обучения кафедры Художественное ткачество и ковровое искусство
Азербайджанская государственная академия художеств
e-mail: info.batik.kamalzade@gmail.com

Kamalzade Ulviya Elchin kyzy
teaching master of the department of Artistic weaving and carpet art
Azerbaijan State Academy of Arts

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ЖЕНСКИЙ ПЛАТОК КАК ЭЛЕМЕНТ ОДЕЖДЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ

Аннотация. В статье представлены результаты комплексного научного изучения азербайджанского женского платка как самобытного культурного, этнографического и художественного феномена. Азербайджанский женский платок непосредственно связан с историей этноса, эволюцией национальной культуры, искусств, ремёсел. Являясь неотъемлемым атрибутом традиционного женского костюма, он играл особую роль во всех сферах жизни женщин Азербайджана, постепенно расширяя свои социокультурные функции. Художественная традиция азербайджанского платка складывалась веками, развиваясь в тесной связи с процессами становления материальной и духовной жизни общества и обогащая культурно-историческое наследие нации. Период наиболее активного формирования и обновления традиций платка был связан с XIX-XX вв.

Ключевые слова: азербайджанский женский платок, головной убор, ткачество, искусство, традиции, культурное наследие.

AZERBAIJANI WOMEN'S SCARF AS AN ELEMENT OF CLOTHING AND ARTISTIC TRADITION

Abstract. The article presents some results of the comprehensive scientific study of the Azerbaijani women's headscarf as an original cultural, ethnographic and artistic phenomenon. The Azerbaijani women's headscarf was directly related to the history of the ethnic group, the evolution of national culture, arts, and crafts. Being an integral attribute of traditional women's costume, it played a special role in all spheres of life of women in Azerbaijan, gradually expanding its socio-cultural functions. The artistic tradition of the Azerbaijani scarf has evolved over centuries, developing in close connection with the processes of formation of the material and spiritual life of society and enriching the cultural and historical heritage of the nation. The period of the most active formation and renewal of scarf traditions was associated with the 19th-20th centuries.

Keywords: Azerbaijani women's headscarf, headdress, weaving, art, traditions, cultural heritage.

Разрабатываемая в рамках данного исследования проблематика имеет комплексный характер, так как формируется на пересечении таких областей знания, как искусствоведение, культурология, этнография, история. Соответственно, междисциплинарный характер исследования потребовал привлечения широкой теоретической базы, обращения к многочисленным научным публикациям, изобразительным и вещественным источникам. Особое внимание было уделено отдельным монографиям, статьям и каталогам азербайджанских и российских искусствоведов и этнографов, в которых исследуются традиционная национальная женская одежда и платки. В определении своеобразия головных уборов Азербайджана, выявлении истоков их

появления и распространения большую роль сыграли труды учёных-этнографов и искусствоведов.

Значимым вкладом в исследование факторов формирования платка как атрибута женской одежды являются труды доктора искусствоведения С. Дунямалыевой. В своих научных публикациях «История культуры азербайджанской одежды» [1], «Орнамент (история, теория, создание)» [2], «Художественно-декоративные особенности азербайджанского костюма» [3] она освещает сложные научно-методические проблемы азербайджанской культуры одежды, эстетическое мировоззрение народа, вопросы его национальной идентичности, этапы развития декоративно-прикладного искусства, эволюцию традиционного костюма с древнейших времен до XIX века. Автором исследованы декоративные особенности одежды, начиная с образцов, изображённых первобытными людьми в петроглифах Гобустана, изучен генезис традиционных одеяний и их декоративные особенности [7].

Известный азербайджанский искусствовед Р. Эфендиев, исследовавший национальную одежду в контексте материальной культуры, подчеркнул, что декоративно-прикладное искусство Азербайджана традиционно обогащалось за счёт освоения культурного наследия других народов, при этом сохраняя национальную идентичность и самобытность [6].

К *изобразительным* источникам, задействованным в процессе написания диссертации, относятся графические материалы, фотографии, каталоги головных уборов, хранящиеся в фондах музеев и в частных коллекциях. Наглядным пособием при работе над темой стали старинные фотографии из частных и музейных коллекций, работы известных фотографов Д. Ермакова [5], работавшего на Кавказе с 1870 по 1916 годы, П. Надара [4], побывавшего в Баку в 1890 г., изображения платков в живописных и графических произведениях искусства, альбомы из коллекций Азербайджанского национального музея искусств, Национального музея истории Азербайджана, Азербайджанского национального музея ковра, архива Института археологии и этнографии Академии наук Азербайджанской Республики.

Вещественные источники представлены образцами традиционной женской одежды, различными типами платков, используемых в национальном женском костюме, а также декоративными элементами и ювелирными украшениями для головных уборов из коллекций Азербайджанского национального музея искусств, Национального музея ковра Азербайджана, Национального музея истории Азербайджана; изделиями, хранящимися в краеведческих музеях Шеки и Шемахи, а также в частных коллекциях.

Платок – неотъемлемая часть национальной культуры Азербайджана, своеобразный символ нации и, в то же время, прочная художественная традиция. Важнейшими культурно-историческими факторами, способствовавшими развитию производства платков в Азербайджане и широкому употреблению их в быту, являлись, прежде всего, климатические условия, горный и равнинный рельеф страны, диктовавшие особенности становления государства и формирования национальных культурных особенностей. Исторически и географически территории, которые занимает современный Азербайджан, обладали большими возможностями для развития ремёсел, текстильной промышленности и декоративно-прикладного искусства. Климатические условия, сочетание горных и равнинных рельефов, наличие природных материалов и ресурсов для производства тканей, а также географическое соседство с Великим Шёлковым путём, привели к активному развитию шелководства, производства хлопка и шерсти. Если создание ткацкого дела определяло развитие искусства традиционного платка ещё в III-I вв. до н.э., то шелководство и овцеводство распространилось позднее (с VII в.).

В дальнейшем данные факторы обусловили развитие ремёсел и кустарного производства по изготовлению различных видов платков, определяющим началом которых являлась их декоративность. Развитие шелководства как отдельной отрасли народного промысла, увеличение производства тканей и разнообразной текстильной продукции, индустриализация страны и межкультурные связи с соседствующими государствами привели к формированию большого разнообразия азербайджанских женских платков, проявившегося в типах и формах, узорах и орнаментах, способах декорирования и ношения платка. Наиболее распространёнными из них сейчас являются: арахчын, чалма, тюрбан, шаль, газ-газы, гюльбенди, динге, келагаи (Ил. 1).



Ил. 1. Арахчын и келагаи. Частная коллекция Руслана Гусейнова и Фуада Джаббарова, Баку

На формирование азербайджанских традиционных платков оказали влияние и культурно-политические преобразования, например, создание художественных школ локального влияния (школа книжной миниатюры в Тебризе, XIII-XIV вв.), образование ханств (XVIII в.), вхождение государства в состав России и СССР, а затем обретение независимости Азербайджана (в XX в.), изменения в укладе жизни и борьба советской власти с угнетённым положением женщин, и, следовательно, их отказ от ношения чадры (Ил. 2).



Ил. 2. Фуад Абдурахманов. Памятник «Освобожденная азербайджанка». Бронза. Высота 4 м, постамент 10 м. 1960. Установлен на улице Шихали Гурбанова. Баку.

Исследование эволюции бытования платка в традиционной культуре Азербайджана XX в. показало, что в этот период платок продолжал играть большую роль во всех сферах жизни азербайджанской женщины. Этому способствовало активное расширение промышленности и торгово-экономических связей, приток иностранных капиталов, развитие ткацких мануфактур, фабрик, магазинов, модернизация технологий изготовления и окрашивания платков. Большие объёмы их производства привели к созданию крупных центров, специализировавшихся в этой области. Именно в XX в. процессы изменения и обновления традиций азербайджанского платка происходили наиболее активно. Интенсификация культурного обмена с российским и мировым обществом, раскрепощение угнетённой азербайджанской женщины, появление новых культурных ценностей привели к новым тенденциям в декорировании традиционного платка (Ил. 3).



Ил. 3. Азербайджанская девушка в национальном костюме. Шуша. Нач. XX в. URL: https://www.reddit.com/r/azerbaijan/comments/108xave/azerbaijani_girl_in_a_national_costume_shusha_the/

Классификация азербайджанских платков, ввиду их большого разнообразия и богатства их стилистики, композиции, орнаментовки и предназначения, сопряжена со значительными сложностями. С одной стороны, всесторонняя типология платка оказывается довольно громоздкой и неоправданно сложной, с другой – многие платки, являясь универсальными и многофункциональными изделиями, могут быть отнесены сразу к нескольким типам или уровням классификации. Например, арахчын использовался и в утилитарных целях, и в качестве украшения, орпек был дорогим элементом нарядной одежды, но его более простые разновидности служили только для защитных функций и т.д. В связи с этим, мы предлагаем классифицировать традиционные азербайджанские головные уборы по следующим критериям: по материалу изготовления (шерсть, лён, хлопок, шёлк); по цвету (однотонные или цветные платки, в том числе окрашенные в разные цвета, вышитые или орнаментированные); по размеру (малые, средние, большие); по форме (треугольные, прямоугольные, квадратные); по типу головного убора (чепцы, головные платки и покрывала); по функциональности (платки, выполняющие гигиенические, этические, эстетические, утилитарные функции); по способу декорирования (окрашивание, вязание, вышивка, набойка); по композиции (со смысловым декоративным центром, с орнаментом на бордюре и углах, с орнаментом по всему платку); по социальным функциям (повседневные, официальные, траурные платки).

Определяя особенности технологии изготовления и орнаментации азербайджанских платков, мы пришли к выводу о преобладании двух способов производства:

- домашнее производство, выполняемое отдельными мастерами, занимающимися хлопководством, овцеводством или разведением шелкопряда, либо покупающими шелковичных червей, шерсть, красители и другое сырьё у крестьян;

- фабричное производство, с более высокими технологиями и крупными масштабами.

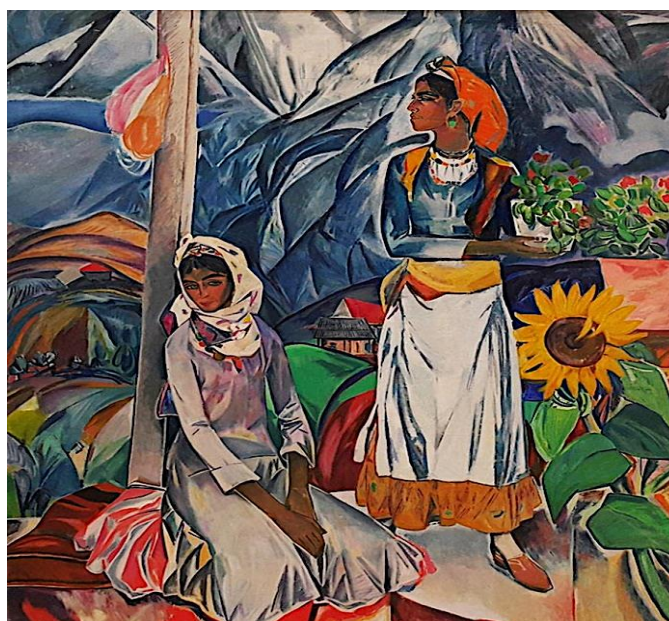
Основные традиции декорирования азербайджанского платка, которые закрепились в процессе его эволюции и сохранились в XX в., связаны с красочностью и декоративностью женского головного убора. Однотонные платки встречаются реже, чем многоцветные, а способы усиления колористического богатства изделия включают различные техники – от окрашивания до сложных видов вышивки и использования дополнительных украшений. Преобладающими способами декорирования азербайджанского платка являются вышивка и набойка, а наиболее распространённой формой декора всегда был орнамент. Однако, помимо орнаментации, головные уборы в Азербайджане традиционно богато украшались с помощью самых различных элементов. В качестве материалов для этих целей использовались цветные шёлковые нити, бахрома, бисер и стеклярус, золотые и серебряные нити, пришивные украшения, монетки, перья, нашивки из другой ткани, камни и другие ювелирные элементы. Современный этап развития азербайджанского платка характеризуется стремлением к сохранению наиболее показательных и самобытных художественных особенностей данного изделия.

Традиции азербайджанского платка в XX в. не только продолжают жить в национальной одежде, но и преломляются в других видах искусства. Многие разновидности платков со временем утратили свою актуальность и вышли из употребления, превратившись в музейные экспонаты, но особенности их ношения, декорирования, социальных функций по-прежнему ярко отражаются в таких видах искусства, как живопись, графика, фотография. В рамках данной работы был осуществлён обзор изображений платка в произведениях искусства XIX-XX вв. из музейных коллекций Азербайджана и других стран. Было выявлено, что многие художники, особенно советского периода, стремились отобразить традиционный быт страны, костюмы азербайджанских женщин, создать портреты выдающихся представительниц нации. Немаловажную роль в успешном воплощении национального своеобразия и характерного облика азербайджанской женщины играет изображение традиционного платка. Художники запечатлевают и типичные особенности его ношения и повязывания, и характерные цветовые решения, и популярные орнаменты. Некоторым мастерам удаётся передать социальную значимость и функцию платка, иногда – даже подчеркнуть культурную или социально-политическую обстановку, изображённую на картине. На базе историографического анализа творчества художников, обращавшихся к теме платка, осуществлено их условное разделение на две категории: представителей старой классической школы и современных мастеров, проводивших поиски новых творческих воплощений. Для первой группы более показателен реалистический метод, с его детальным воспроизведением текстуры, ткани, орнамента, способа ношения платка (полотна Б. Кенгерли, Х. Мамедова, С. Саламзаде, М. Абдуллаева, Х. Зейналова, Д. Рустамова, С. Мамедова) (Ил. 4).



Ил. 4. Микаил Абдуллаев. «После работы или Вечером». 1948. Холст, масло.
Азербайджанский национальный музей искусств.

Художники, отнесённые ко второй категории, больше стремятся к условной манере отображения традиционного платка, обычно подчёркивая его социально-символическую роль (платок как символ свободы, раскрепощения женщины) или цветовую функцию в композиции целого («цветовое пятно») (работы А. Рзакулиева, М. Рахманзаде, Н. Абдурахманова, Э. Шахтактинской, Б. Афганлы, Ю. Гейюра) (Ил. 5).



Ил. 5. Надир Абдурахманов. «Смотря в горы». 1970.
Азербайджанский национальный музей искусств.

Проследить традиции азербайджанского платка можно и в декоративно-прикладном искусстве Азербайджана XX в. Анализируя коллекции современных дизайнеров, работающих в области азербайджанской моды, трудно не отметить их целенаправленное обращение к этническим мотивам и национальным традициям. К концу XX в. в Азербайджане сформировалась национальная школа модельеров и дизайнеров, черпавших вдохновение в традиционном азербайджанском искусстве и гармонично объединявших в одежде европейские и национальные тенденции. Осуществлённый анализ позволил сделать вывод о том, что из всего разнообразия существовавших ранее головных уборов дизайнеры, работавшие в этническом стиле (Ф. Халафова, Г. Халилова, А. Талыбов), выбрали в качестве связующего звена между историческим прошлым Азербайджана и современными тенденциями моды наиболее популярный из них – шёлковый платок келагаи. Он использовался ими не только как образец для создания головных уборов, но и как источник вдохновения при создании декоративных элементов женской одежды, нашедший отражение в таких её видах, как чепкен, кюрдю, кюляджа, лаббада и др. Таким образом, современные дизайнеры творчески интерпретируют традиции азербайджанского женского платка, обогащая собственные работы и, в то же время, стремясь сохранить культурную идентичность своего народа (Ил. 6).



Ил. 6. Фахрия Халафова. Традиционное платье с келагаи. Коллекция «Тайна». 1999.
Архив Фахрии Халафовой. URL: <https://www.trend.az/life/style/3583652.html#3583652-3>

На основании проведённого исследования можно прийти к общему выводу о том, что азербайджанский женский платок, претерпев множество изменений в процессе формирования и эволюции в традиционной культуре Азербайджана, в XIX-XX вв., сохранил свои отличительные особенности, актуальность, востребованность и аутентичность. Основные традиции платка сохранились до сегодняшнего дня, а сами азербайджанские платки стали неотъемлемой частью стиля и традиций современной эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дунямалыева С. С. История культуры азербайджанской одежды. – Министерство культуры Азербайджана. Баку : Изд-во «Nağıl evi», 2003. – 84 с.
2. Дунямалыева С. С. Орнамент (история, теория, создание). – Баку: Изд-во «Насир», 2014. – 271 с.
3. Дунямалыева С. С. Художественно–декоративные особенности азербайджанского костюма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Баку, 2010. – 73 с.
4. Жизнь Баку в 1890 г. глазами Поля Надара. – URL: <https://azerhistory.com/?p=13231> (дата обращения 16.03.2024).
5. Жизнь на Кавказе в XIX веке на старинных фотографиях легендарного этнографа Дмитрия Ермакова. – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/290419/42959/> (дата обращения 09.02.2024).
6. Эфендиев Р. Декоративно-прикладное искусство Азербайджана. Средние века. – Баку: Ишыг, 1976. – 190 с.
7. Dünyəmalıyeva S. Azərbaycan geyim mədəniyyət tarixi. – Bakı: «Nağıl Evi» nəşriyyatı, 2003. – 208 p.

REFERENCES

1. Dunjamalyeva S. S. Istorija kul'tury azerbajdzhanskoj odezhdy. – Ministerstvo kul'tury Azerbajdzhana. Baku : Izd-vo «Nağıl evi», 2003. – 84 p.
2. Dunjamalyeva S. S. Ornament (istorija, teorija, sozdanie). – Baku: Izd-vo «Nasir», 2014. – 271 p.
3. Dunjamalyeva S. S. Hudozhestvenno–dekorativnye osobennosti azerbajdzhanskogo kostjuma: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedenija. – Baku, 2010. – 73 p.
4. Zhizn' Baku v 1890 g. glazami Polja Nadara. – URL: <https://azerhistory.com/?p=13231> (data obrashhenija 16.03.2024).
5. Zhizn' na Kavkaze v XIX veke na starinnyh fotografijah legendarnogo jetnografa Dmitrija Ermakova. – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/290419/42959/> (data obrashhenija 09.02.2024).
6. Jefendiev R. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Azerbajdzhana. Srednie veka. – Baku: Ishyg, 1976. – 190 p.
7. Dünyəmalıyeva S. Azərbaycan geyim mədəniyyət tarixi. – Bakı: «Nağıl Evi» nəşriyyatı, 2003. – 208 p.

Цао Ханьвэнь

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Cao Hanwen

graduate student

St. Petersburg State University

ИНТЕГРАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ И ИННОВАЦИИ КИТАЙСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Являясь важной частью китайского традиционного искусства, театральное искусство несет в себе богатый исторический и культурный подтекст.

Как один из источников театра, китайское традиционное искусство играет важную роль в театральном искусстве. Однако в условиях непрерывного развития и изменений в обществе наследование и инновации традиционного искусства в театре сталкиваются с новыми возможностями и проблемами. Цель данной статьи проанализировать интеграцию и изменение традиционного искусства в театральном искусстве и инновации на конкретных примерах, в ней рассматриваются пути достижения органичного сочетания традиционной культуры и театрального искусства и содействия устойчивому развитию театрального искусства.

Ключевые слова: китайское традиционное искусство, современный театр, Пекинская опера, фьюжн, инновации

THE INTEGRATION DEVELOPMENT AND INNOVATION OF CHINESE TRADITIONAL ART IN CONTEMPORARY DRAMATIC ART

Abstract. Being an important part of Chinese traditional art, theatrical art carries a rich historical and cultural connotation.

As one of the sources of theater, Chinese traditional art plays an important role in theatrical art. However, in the context of continuous development and changes in society, the inheritance and innovation of traditional art in the theater face new opportunities and challenges. The purpose of this article is to analyze the integration and change of traditional art in theatrical art and innovation using specific examples. It examines ways to achieve an organic combination of traditional culture and theatrical art and promote the sustainable development of theatrical art.

Keywords: Chinese traditional art, modern theater, Beijing Opera, fusion, innovation.

1. Характеристика традиционного и современного искусства

Традиционное китайское искусство - это кристаллизация мудрости, передаваемой из поколения в поколение, и суть национальной культуры. **Ошибка! Источник ссылки не найден.** Традиционные искусства нуждаются в наследовании, чтобы сохранить свою ценность, и формой наследования являются выдающиеся произведения культуры, эти произведения часто имеют культурные и художественные ценности, которые можно изучать, и эти ценности не будут стерты из-за стирания времени, что имеет большое значение для развития искусств.

Традиционное китайское искусство сосредоточено на выражении красоты в темах и идеях, и художники стремятся передать чувство красоты с помощью искусных техник и создания образов, чтобы зрители могли получить визуальное наслаждение и

эмоциональный резонанс от этого. Традиционное китайское искусство опирается на гармонию и единство формы и языка. Например, в живописи важными факторами гармонии являются симметрия, пропорции и сочетание цветов.

Современное искусство, напротив, очень разнообразно, и его формирование происходит из трех основных источников: Во-первых, это продолжение традиционного искусства, через обновление и преобразование традиционного искусства, что делает его более легким для современных людей, чтобы принять и полюбить; Во-вторых, влияние иностранного искусства, которое принимается людьми в процессе распространения, а затем поглощается и преобразуется местным искусством, формируя современное искусство с местными особенностями; Наконец, вновь созданное искусство, художественный стиль, созданный людьми в духе текущей эпохи, отражающий особенности и дух текущей эпохи. **Ошибка! Источник ссылки не найден.**

Современное искусство уделяет больше внимания выражению концепции, мысли или эмоции, делая акцент на исследовании внутреннего смысла и размышлении о реальном мире; Оно более свободно и разнообразно по форме и языку, больше не придерживается традиционных эстетических правил, а делает акцент на исследовании и инновациях; Больше внимания уделяется участию и взаимодействию с аудиторией, поощряя зрителей участвовать в завершении работы через их собственный опыт, чувства и воображение. Слияние традиций и современности не только способствует общему развитию двух видов искусства, но и содействует культурному разнообразию и художественному процветанию.

2. Влияние традиционного китайского искусства на современный драма

1) Влияние моральных ценностей

Анализируя особенности традиционного и современного искусства, мы можем четко понять, что их слияние и столкновение - это историческая необходимость, которая имеет огромное значение для изучения современного театрального искусства. **Ошибка! Источник ссылки не найден.** Драма - это вид художественного представления жизни и историй людей, в которых отражаются различные эмоции и чувства, печаль и радость, внутренний духовный мир людей. Например, в «Сирота из рода Чжао» и «Роман западной палаты», являющихся классическими произведениями традиционного театра, очень ярко представлены характеры героев. **Ошибка! Источник ссылки не найден.** То, что искусство китайского театра смогло развиваться на протяжении длительного периода времени, во многом связано с превосходными традиционными культурными концепциями. Содержание китайского театра создается в соответствии с ценностями традиционной культуры, с акцентом на обучение людей добру, с верностью, сыновней почтительностью и праведностью в качестве мерила, предоставляя зрителям художественные образы, такие как Му Гуйин, Хуа Мулан и Бао Гун, которые стали нравственными образцами в сердцах зрителей. Создатели возвышают свое понимание жизни в произведениях искусства, которые содержат народные понятия о добре и зле и этике, усиливая свою собственную заразительность, так что зрители получают наставления о морали в театральных произведениях и в конечном итоге усваивают их в своем повседневном поведении.

2) Влияние драматической литературы

Изучая развитие китайского театра в последние годы, нетрудно обнаружить, что традиционное искусство оказало глубокое влияние на современный театр в плане драматической литературы. Что касается техники повествования, то в современном театре широко используются такие приемы традиционного искусства, как предзнаменование, контраста, обратный порядок и так далее. Эти приемы не только обогащают повествовательный уровень современного театра, но и делают сюжет более захватывающим. Например, в современной драме «Гроза» автор ловко использовал

предзнаменование и контраста, чтобы сделать развитие сюжета более естественным и полным напряжения.

Кроме того, сценарии китайской оперы служат источником вдохновения для современного театра. В китайской опере особое внимание уделяется характеристикам, сюжету и языковому выражению - элементам, которые, опираясь на сущность традиционной оперы в современном театре, сочетаются с современной эстетикой и потребностями аудитории, создавая серию превосходных произведений с традиционным колоритом, но без потери чувства современности. Например, современная пекинская опера «Перехитрить могучую Тигровую гору» основана на сохранении традиционного исполнительского искусства пекинской оперы и интеграции современной хореографии, освещения и других элементов, что создает идеальное слияние традиционного искусства и современного театра.

3) Влияние дизайна сцены

Дизайн сценического искусства развивался в течение длительного периода времени, от единой формы работы в прошлом, чтобы позже постепенно освещение, декорации присоединиться к ним, имеет особое значение на протяжении всего создания сценического искусства. **Ошибка! Источник ссылки не найден.** В традиционном китайском искусстве существует сильная концепция цвета, например, красный - праздник, синий - тишина, белый - потеря, и этот цветовой язык широко используется при выборе цвета и инноваций в художественном оформлении сцены. На театральной сцене принято оформлять традиционные сцены, такие как дворцы и сады, что не только демонстрирует красоту китайского архитектурного искусства, но и позволяет зрителям совершить путешествие в историю и усиливает чувство погружения. Использование современных технологий вдохнуло новую жизнь в индустрию дизайна костюмов, например, светодиодное освещение, украшающее костюмы, и интеграция элементов виртуальной реальности значительно расширяют творческое пространство и модную ценность сценических костюмов. С интеграцией современных технологий дизайн реквизита открыл совершенно новые возможности, использование 3D-печати и технологии виртуальной реальности делает реквизит одновременно реалистичным и инновационным.

Интеграция традиционного китайского искусства в дизайн сценического искусства - это не только защита и наследование традиционной культуры, но и своего рода исследование и вызов современной эстетике, который может открыть новые возможности для дизайна сценического искусства.

3. Примеры интеграции и развития традиционного китайского искусства и современной драматургии

1) Слияние Пекинской оперы и современной драматургии

Традиционная Пекинская опера сформировалась в начале правления династии Цин, и содержание спектакля в основном отражает исторические темы. До 1980-х годов драматургия современной Пекинской оперы вступала в новый период исторического развития, и одно за другим появлялись такие влиятельные произведения, как "Влюбленные бабочки", "Верблюды Сянцзы" и "Гора Азалия". Традиционная Пекинская опера - это виртуальное искусство, на сцене нет декораций, реквизит предельно прост, большинство из них заменяют столы и стулья, а пространственная среда и течение времени зависят от актеров, которые выражают себя с помощью виртуальных движений. Персонажи одеты в типовые костюмы, которые подходят только для исполнения простых сюжетов и взаимоотношений персонажей. Современная Пекинская опера впитала в себя реалистичный подход к драматургии, и у каждой сцены есть своя выделенная сцена, с настоящими декорациями и богатым реквизитом, что дает людям ощущение погружения. В то же время,

нарушая традиционный уклад, в соответствии с персонажами и индивидуальностью, статусом, личностью и потребностями среды, создается моделирование персонажей, формируя общий реалистичный стиль.

Музыка - это душа оперы. Внедрение современных композиционных техник значительно продвинуло инновации и создание музыкального выражения в Пекинской опере, выведя традиционную Пекинскую оперу в совершенно новую сферу. Взяв за отправную точку музыкального образа формирование характеров и стремясь к гармонии и единству музыкального ритма и общего ритма сцены, музыка «Пекинской оперы» значительно расширила возможности выражения современной жизни.

2) Воплощение традиционного искусства в фильме Пекинской оперы "Прощай, моя наложница"

Среди современных театральных работ многие используют китайскую оперу в качестве темы. Работа режиссера Чэнь Кайгэ "Прощай, моя наложница" - это классика, сочетающая китайскую оперу с современным театральным искусством. Уникальный темперамент и очарование традиционного оперного искусства привнесли новаторское понимание в содержание и подачу произведений.

Фильм "Прощай, моя наложница" основан на одноименном репертуаре Пекинской оперы и рассказывает о любовной трагедии, длившейся полвека. Есть три момента в применении элементов оперы во всем фильме: Место действия персонажей пьесы - оперный актер; Оперные костюмы, интерпретация оперных фрагментов и декламация оперных строк используются во многих местах фильма.; Использование репертуара Пекинской оперы "Прощай, моя наложница" в качестве ключа к пониманию связи между актерами сыграло свою роль в создании ассоциации.

Взаимное освещение фильма и оперы - самая характерная и важная часть сочетания этого фильма с китайской оперой. Он не только используется в качестве фоновой обстановки, сопровождающей развитие сюжета, но и добавляет слой подсказок к тонкому сюжету, удваивая атмосферу сцены и чувства персонажей. **Ошибка! Источник ссылки не найден.** Добавление элементов китайской оперы придает всему фильму тяжелое ощущение истории и культуры. В фильме используются костюмы китайской оперы, роспись лица, грим и т. д., каждая деталь тщательно продумана, чтобы в полной мере продемонстрировать очарование традиционного китайского искусства, Пекинской оперы, что делает фильм более разнообразным и эстетически приятным. Что касается использования цветов, то режиссер и оператор используют различные цвета, чтобы объединить эмоции трагедии с визуальной красотой, что приводит зрителей в шок. Благодаря смене цветов в фильме зрители могут интуитивно почувствовать радость и горе в фильме, а также понять глубинные смыслы, которые пытается передать фильм. Визуальное наслаждение от фильма также обусловлено тщательной проработкой режиссером и кинематографистом деталей и сцен, полным вниманием к обоснованности каждого ракурса и сцены, благодаря чему образы фильма оказывают сильное визуальное воздействие.

Успешная интеграция традиционного китайского искусства с современным в фильме "Прощай, моя наложница" способствовала усилению очарования традиционного искусства и придала фильму особую значимость как историческому, так и культурному наследию. В целом, этот фильм прекрасно сочетается с оперным искусством с точки зрения постановки содержания сценария, сценического реквизита, костюмов и выражения эмоций персонажей. Успех этого фильма неотделим от поддержки традиционных китайских элементов.

4. Заключение

Интеграция и инновации традиционной культуры в современное театральное искусство - сложный и трудный процесс, требующий совместных усилий и поиска всех

сторон. Проведя анализ данной статьи, можно увидеть, что наследование традиционной культуры в театральном искусстве и использование современных методов не только обогащают содержание и выразительность театральных произведений, но и способствуют распространению и развитию традиционной культуры. Однако в процессе практической деятельности все еще существуют некоторые проблемы и трудности, такие как столкновение между традиционной культурой и современной эстетикой, трудности кросс-культурной интеграции и недостаточная подготовка талантов. Поэтому заинтересованным сторонам необходимо постоянно усиливать раскопки и исследования традиционной культуры, сочетать потребности современного общества и создавать более выдающиеся театральные произведения с особенностями времени и культурным подтекстом, чтобы способствовать наследованию и развитию традиционного китайского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Ичуань. Образы современности в текучей ретроспективе-волна китайского кино и телевидения в первые двадцать лет 21 века. Южный литературный форум. – 2020. – С. 12-20.
2. Чжан Чжихуа. О расширении исследований театра, кино и телевидения до области новых медиа. Журнал Центральной академии драмы. – 2018. – С. 6-15.
3. Ху Чжифэн. Новые вызовы и перспективы развития исследований театра, кино и телевидения в Китае в новых условиях. Журнал Центральной академии драмы. – 2018. – С. 7-13.
4. Ляо Сюфэн. Как черпать подпитку из традиционной оперы для создания театра в новую эпоху. Сычуаньский театр. 2016. – С. 60-62.
5. Ся Чуньсянь. Анализ сочетания современной хореографии и традиционной графики. Популярная литература и искусство. – 2019. – 155 с.
6. Анализ субкультурных последствий фильма «Прощай, моя наложница». Мэн Лина. Оценка фильмов, 2008. – 10 с.

REFERENCES

1. Van Ichuan'. Obrazy sovremennosti v tekucej retrospektive-volna kitajskogo kino i televidenija v pervye dvadcat' let 21 veka. Juzhnyj literaturnyj forum. – 2020. – Pp. 12-20.
2. Chzhan Chzhihua. O rasshirenii issledovanij teatra, kino i televidenija do oblasti novyh media. Zhurnal Central'noj akademii dramy. – 2018. – Pp. 6-15.
3. Hu Chzhifjen. Novye vyzovy i perspektivy razvitija issledovanij teatra, kino i televidenija v Kitae v novyh uslovijah. Zhurnal Central'noj akademii dramy. – 2018. – Pp. 7-13.
4. Ljao Sjufjen'. Kak cherpat' podpitku iz tradicionnoj opery dlja sozdanija teatra v novuju jepohu. Sychuan'skij teatr. 2016. – Pp. 60-62.
5. Sja Chun'sjan'. Analiz sochetanija sovremennoj horeografii i tradicionnoj grafiki. Populjarnaja literatura i iskusstvo. – 2019. – 155 p.
6. Analiz subkul'turnyh posledstvij fil'ma «Proshhaj, moja nalozhnica». Mjen Lina. Ocenka fil'mov, 2008. – 10 p.

Абрамова Ирина Владимировна

доцент кафедры хореографии

ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»

e-mail: horeograf@ogik.ru

Abramova Irina V.

Associate Professor of Choreography

Orel State Institute of Culture

НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ КАК ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ДЛЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация. В статье особый акцент сделан на идею о том, что произведения народного художественного творчества созданы на основе самобытных народных традиций и отражают его жизнь, воззрения, идеалы. В тексте указано на то, что постановочно-репетиционный процесс по созданию хореографического номера предоставляет большие возможности для художественного, эстетического и культурного роста исполнителей, воспитывает сознательное отношение к изучаемому материалу и совершенствует навыки исполнительского мастерства. В статье анализируются возможности использования изделий и образов народных промыслов России в профессиональной деятельности хореографа, особенности переноса рисунка или образа с вышивки, кружева, ткачества, резьбы или росписи в хореографическое произведение.

Ключевые слова: хореограф, народные промыслы, русский танец, региональный компонент.

FOLK CRAFTS AS A FOLK-ETHNOGRAPHIC SOURCE FOR THE CREATION OF A CHOREOGRAPHIC WORK

Abstract. The article places special emphasis on the idea that the works of folk art are created on the basis of original folk traditions and reflect his life, views, ideals. The text indicates that the production and rehearsal process of creating a choreographic number provides great opportunities for artistic, aesthetic and cultural growth of performers, fosters a conscious attitude to the material being studied and improves performing skills. The article analyzes the possibilities of using products and images of Russian folk crafts in the professional activity of a choreographer, the peculiarities of transferring a drawing or image from embroidery, lace, weaving, carving or painting into a choreographic work.

Keywords: choreographer, folk crafts, Russian dance, regional component.

Не вызывает сомнения, что занятия хореографией способствуют гармоничному физическому, психологическому и духовному развитию личности, развивают фантазию, эмоциональность и творческий потенциал, воспитывают художественный вкус, культуру тела и поведения человека. Кроме этого, танец развивает координацию, чувство ритма, апломб, пластичность рук, а также позволяет получить эмоциональную разгрузку. И неслучайно хореографическое искусство является одним из самых массовых и популярных видов творческой деятельности среди детей, подростков и взрослого населения России.

Бесспорно, и то, что сохранение и использование в социальной, бытовой жизни народных традиций и обрядов помогают человеку, особенно в период формирования личности, адаптироваться в стремительно изменяющемся мире, приноровиться к современному темпо-ритму и сориентироваться в огромном потоке информации. А как же иначе? ведь фольклор, составной частью которого являются и обряды, и традиции, и

народные промыслы, отражает многовековой жизненный опыт народа, является своеобразной исторической памятью, выраженной в художественных образах и помимо определения самоидентичности, помогает «культурному выживанию» человека. А потому создание хореографических произведений на его основе, органичное включение фольклорных мотивов в современную молодежную культуру является актуальной и важной задачей, стоящей перед хореографами.

Произведения народного художественного творчества созданы на основе самобытных народных традиций и отражают его жизнь, воззрения, идеалы, а потому, имеет смысл поговорить о возможности их использования в работе хореографа более подробно.

Большинство хореографов, работающих в жанре народно-сценического танца, ориентируются на высказывание Одинцовой А.А. По ее мнению, «способ рождения танца, разработка сюжета и композиции могут быть основаны на использовании произведений и образов народного художественного творчества» [4, с. 155].

Однако, при том что в репертуарах хореографических коллективов действительно есть номера, в основу которых взяты роспись или резьба по дереву, глиняная игрушка, металлическое литье, плетение кружев и т.д., они, к сожалению, носят чисто внешнее сходство с оригиналом, которое достигается костюмом, музыкой и названием, например, «Вятская игрушка», «Вологодские кружева», «Хохлома» и т.д. Но подобные танцы, как писал В.М. Захаров «не наполнены специфической оригинальной лексикой, манерой исполнения, какими-то характерными особенностями данного края, не учитывается также композиционное построение, соответствующее данному региону. Вот и получается, что «Вологодские кружева» ничем не отличаются от «Мценских» или «елецких», а «Плешковская игрушка» от «филимоновской» или «хлудовской» [3, с. 8].

А ведь Россия богата и щедра народными промыслами, идеи которых заботливо подарены человеку матушкой природой. Кажется, что все просто, понятно и знакомо, но какая неизбывная красота, наполненная глубинными смыслами!

Постановочно-репетиционный процесс по созданию хореографического номера предоставляет большие возможности для художественного, эстетического и культурного роста исполнителей, воспитывает сознательное отношение к изучаемому материалу и совершенствует навыки исполнительского мастерства. Надо только грамотно и вдумчиво провести подготовительный этап, предшествующий этому процессу. При соблюдении этих критериев хореографический номер будет нести не только декоративную функцию, но также решать воспитательные и образовательные задачи, предусмотренные учебно-творческим процессом коллектива.

Из фольклорного первоисточника берется самое главное – образное начало, идея, самый яркий и характерный пластический мотив, выразительный рисунок, основное движение, ход, проходка и манера исполнения. При этом материал должен быть хорошо изучен, переосмыслен и переработан хореографом, исходя из его фантазии, воображения, индивидуального стиля. Но любая фантазия должна иметь основу, определенные знания о промысле, его происхождении, истории, особенности изготовления, и, конечно, изучить личность человека, характер народа, который создает такие неповторимые и уникальные произведения народного творчества.

Для этого необходимо познакомиться с технологией производства кружева, ткачества, росписи, внимательно рассмотреть рисунок вышивки или орнамента льняных полотенец или кружева, разновидности плетения корзинок или сундучков, резьбы по дереву, и, возможно, воображение и фантазия хореографа подскажут варианты и мотивов, жестов, движений рук, рисунков, характерных только для данного хоровода или пляски, наполнят уникальными образами, подскажут историю или замысел или сюжет.

Каждый промысел имеет уникальное множество рисунков - геометрических, растительных, изображающих животных и птиц; определенную цветовую палитру; свое назначение и образы, а каждое изделие является уникальным и неповторимым.

При переносе рисунка или образа с вышивки, кружева, ткачества, резьбы или росписи в хореографическое произведение необходимо обратить внимание на:

- название традиционных элементов рисунка: «дерево счастья», «дерево жизни», «медвежья лапа», «вазон», «птица- пава», «ворона» и т.д.;
- симметрию и асимметрию рисунка (иногда в одном рисунке сочетается внешняя асимметрия с внутренней симметрией);
- рисунки, которые поддаются изображению их движениями и позами танца;
- то, чтобы рисунок кружев, вышивки, ткачества и т.д. был узнаваем в танце, характерен для данного промысла или наоборот;
- чтобы рисунок вышивки, кружева, росписи в будущем получил возможность развиваться хореографически, но без потери основного узора, взятого из первоисточника.

Помимо этого, важно помнить, что русский народный танец в каждом регионе отличается только ему свойственной лексикой, приемами, манерой и стилем исполнения, рисунком и положением рук. Создание хореографических произведений по мотивам народных промыслов предполагает и жанровое многообразие, которым славится русский танец – это хороводы, пляски, переплясы, кадрили, в которых тоже важно сохранять характерный региональный рисунок, колорит и уникальность.

Например, традиционная культура Орловской области, по словам С.А. Четверниковой, «сформирована под влиянием различных факторов в единстве с культурами соседних регионов и имеет много общих черт, характерных для народного творчества центра России, но при этом несет в себе ряд ярко выраженных особенностей» [4, с. 7]. Особый интерес и ценность для хореографического искусства, на наш взгляд, представляют такие промыслы и ремесла, как крестьянская вышивка «Орловский спис», мценские кружева, глиняная плешковская и чернышенская игрушки и др. Важным является и то, что танцевальный фольклор Орловщины достаточно хорошо изучен, сохранен и архивирован. Танцевальное творчество региона имеет яркую, самобытную и образную пластику, своеобразную исполнительскую манеру, уникальную лексическую составляющую, характерные композиционные построения хороводов и плясок. Все вышеперечисленное может и должно быть использовано в работе хореографов, безусловно, с учетом регионального компонента. В итоге, при вдумчивой, кропотливой и профессиональной работе хореографа, репертуар коллектива пополнит основанный на первоисточнике, оригинальный и самобытный номер, который запомнится и исполнителям, и зрителям.

Безусловно, хореограф имеет право на авторскую художественную обработку, трансформацию и пластическое решение образа с учетом своего видения, замысла и законов сцены.

Сценическое произведение может быть создано хореографом с применением стилизации, которая включает в себя создание произведения по мотивам фольклора, качественно отличного от первичной формы; синтез народной лексики с пластическими элементами других направлений; театрализованный синтез форм фольклора и эстрады.

При этом автору следует совершенствовать, но не искажать, а сохранять фольклорную основу танца, народный образ, стиль, характерную региональную особенность. Авторская интерпретация или стилизация имеет цель приблизить народный танец к современному зрителю, сделать его более понятным, выразительным и созвучным современным требованиям, но при этом сохранить в сценическом произведении эмоциональность и образный строй народного первоисточника.

Большое значение в успешном результате создания интересных композиций и миниатюр на тему народных промыслов имеет творческое сотрудничество хореографа, аранжировщика и художника по костюмам. Сделать музыкальную обработку, инструментовку фольклорной песни, с учетом замысла балетмейстера и драматургии танца, но сохранить характер, стиль и манеру способны творческие люди, наделенные фантазией и знаниями материала.

«Сценический костюм это одно из самых ярких выразительных средств хореографического произведения, он наиболее ярко воздействует на зрительское восприятие. А мастер - художник придумает, как сохранив народную традицию, цвет и фасон сделать костюм наиболее удобным для исполнителей, с учетом художественного образа и его лексической наполненности», - пишет Н.И. Заикин [2, с. 37].

Одним из наиболее ярких и эталонных использований народных промыслов в балетмейстерской деятельности считаются работы Владимира Захарова, основателя театра танца «Гжель».

Московский Государственный Академический Театр Танца «Гжель», созданный В. Захаровым в 1988 году, уже своим названием подчеркивал национальную и стилевую принадлежность. Ведь «Гжель» - это одноименное название русского народного промысла.

В репертуаре Театра Танца представлено большое количество удивительных и ярких хореографических картинок, созданных на основе народных промыслов «Гжель», «Палех», «Павлово-Посад», «Хохлома», «Жостово», «Федоскино», «Финифть», «Богородская игрушка», «Дымковская игрушка» и многих других, которые являются украшением народно-сценического танца. На протяжении многих лет артисты коллектива знакомят зрителей всего мира с народными промыслами России, прославляют русскую культуру, восхищают своим исполнительским мастерством и эмоциональностью, подтверждая мысль о том, что сценический русский танец способен и должен сохранять, развивать и популяризировать народную традицию, промысел или мотив, интерпретируя его своими выразительными средствами. А задача хореографа на основе первоисточников создавать новые высокохудожественные хореографические произведения, обогащая их своей творческой фантазией и сохраняя народный колорит, русский стиль и характер. Подражание или простое копирование не создает ничего нового и ведет к замиранию и угасанию танца, однако, использование основных черт, стиля, манеры, формы, понимание художественного образа может способствовать появлению нового сценического танца, с учетом современных требований и технических возможностей исполнителей, но содержащего в себе истинную народную традицию и изюминку. И это возможно, если в основе номера будут использоваться материалы этнографических музеев и фольклорных экспедиций, образы и мотивы народных промыслов, созданные народными мастерами и умельцами.

Фольклорно-этнографические источники, в том числе народные промыслы являются важным элементом национального наследия, частью самобытной культуры России и, конечно, источником вдохновения для хореографического искусства.

«Затейливые сине-белые морозные узоры - это величавая Гжель. Буйство и, в тоже время, необыкновенная гармония луговых красок – это праздничная жостовская роспись. Озорные, но такие милые, легкие для каждого сердца - это дымковские глиняные игрушки. Яркие, цветастые, теплые, уютные – павловопосадские платки. Лучезарная иконопись, золото на черном фоне палехской миниатюры, красно-золотистая хохлома, многоцветное михайловское кружево, городецкие изысканно выписанные кони и птицы, вологодское прицепное ткачество, шемогодские резные берестяные короба и туеса, оренбургские пуховые платки - это поистине сокровищница нашей многонациональной страны!» [1, с. 3]. Цитата Ж.В. Андриевской является поэтическим подтверждением мысли, что мир

народных промыслов разнообразен и уникален, он способен вдохновлять и восхищать, а танцевальные номера, созданные на его основе, сделают ярче и прекраснее мир хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андриевская Ж.В. Чудеса народных промыслов России: всякая работа мастера хвалит / Ж.В. Андриевская. – Ростов н/Д: Феникс, 2024. – 119 с.
2. Заикин Н.И., Заикина Н.А. Областные особенности русского народного танца. Часть 2. - Орел, 2004. – 688 с.
3. Захаров В.М. Поэтика русского танца / В.М. Захаров. – М.: Изд. Дом «Святогор», 2004. – Т.1. – 12 с.
4. Одинцова А.А. Сохранение народных традиций в русском танце - залог для дальнейшего развития /А.А. Одинцова // Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). – Орел, 2017 г. – С.155-158.
5. Четверникова С.А. Послание в будущее. Народные промыслы Орловского края. – Орел: ООО Изд. дом «ОРЛИК», 2021. – 120 с.

REFERENCES

1. Andrievskaja Zh.V. Chudesa narodnyh promyslov Rossii: vsjakaja rabota mastera hvalit / Zh.V. Andrievskaja. – Rostov n/D: Feniks, 2024. – 119 p.
2. Zaikin N.I., Zaikina N.A. Oblastnye osobennosti russkogo narodnogo tanca. Chast' 2. - Orel, 2004. – 688 p.
3. Zaharov V.M. Pojetika russkogo tanca / V.M. Zaharov. – M.: Izd. Dom «Svjatogor», 2004. – T.1. – 12 p.
4. Odincova A.A. Sohranenie narodnyh tradicij v russkom tance - zalog dlja dal'nejshego razvitija /A.A. Odincova // Sbornik statej Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii (s mezhdunarodnym uchastiem). – Orel, 2017 g. – Pp.155-158.
5. Chetvernikova S.A. Poslanie v budushhee. Narodnye promysly Orlovskogo kraja. – Orel: ООО Izd. dom «ORLIK», 2021. – 120 p.

Цзян Паньчжу

аспирант

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

e-mail: 37548609@qq.com

Jiang Panzhu

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

РОЛЬ ПЛЕНЭРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В РАЗВИТИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

Аннотация. В данной статье рассматривается роль пленэрных представлений в развитии и популяризации оперного искусства современного Китая. Актуальность темы обусловлена растущим интересом к опере в Китае и необходимостью изучения инновационных форматов ее представления. Цель исследования - выявить влияние пленэрных постановок на расширение аудитории и привлечение новых зрителей к оперному искусству.

Методология исследования включает анализ статистических данных о посещаемости пленэрных оперных представлений в Китае за период с 2010 по 2022 год, а также изучение отзывов зрителей и экспертных оценок. Материалами исследования послужили данные Министерства культуры и туризма КНР, публикации в СМИ и научных изданиях.

Результаты исследования показывают, что за последнее десятилетие количество пленэрных оперных представлений в Китае выросло на 68%, а их аудитория увеличилась в 2,3 раза. Наибольшей популярностью пользуются постановки в исторических локациях, таких как Запретный город в Пекине и древний город Лицзян. Опросы зрителей демонстрируют, что 74% из них впервые познакомились с оперой именно благодаря пленэрным представлениям. Эксперты отмечают, что данный формат способствует демократизации искусства и привлечению молодежи.

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе феномена пленэрных оперных представлений в контексте развития культуры современного Китая. Полученные результаты имеют практическую значимость для организаторов культурных мероприятий и могут использоваться в дальнейших академических изысканиях.

Ключевые слова: оперное искусство, пленэрные представления, опера в Китае, популяризация оперы, демократизация искусства, привлечение новой аудитории.

THE ROLE OF OUTDOOR PERFORMANCES IN THE DEVELOPMENT AND POPULARIZATION OF OPERA ART IN CONTEMPORARY CHINA

Abstract. This article examines the role of outdoor performances in the development and popularization of opera art in contemporary China. The relevance of the topic is due to the growing interest in opera in China and the need to study innovative formats of its presentation. The aim of the research is to identify the impact of outdoor performances on expanding the audience and attracting new viewers to opera art.

The research methodology includes the analysis of statistical data on the attendance of outdoor opera performances in China from 2010 to 2022, as well as the study of audience reviews and expert evaluations. The research materials include data from the Ministry of Culture and Tourism of the PRC, publications in the media, and scientific journals.

The research results show that over the past decade, the number of outdoor opera performances in China has increased by 68%, and their audience has grown 2.3 times. The most popular are performances in historical locations such as the Forbidden City in Beijing and the ancient city of Lijiang. Audience surveys show that 74% of them were introduced to opera for the first time thanks to outdoor performances. Experts note that this format contributes to the democratization of art and the attraction of young people.

The scientific novelty of the research lies in the comprehensive analysis of the phenomenon of outdoor opera performances in the context of the development of contemporary Chinese culture. The obtained results have practical significance for cultural event organizers and can be used in further academic research.

Keywords: opera art, outdoor performances, opera in China, popularization of opera, democratization of art, attraction of new audience.

Введение

Оперное искусство, будучи одним из наиболее сложных и утонченных видов музыкально-драматического творчества, на протяжении столетий привлекало внимание ценителей прекрасного по всему миру. Несмотря на свою кажущуюся элитарность и недоступность для широких масс, в XXI веке опера переживает новый виток популярности, в том числе и в Китае. Во многом этому способствует развитие инновационных форматов представления оперных спектаклей, среди которых особое место занимают пленэрные постановки.

Феномен пленэрных оперных представлений, зародившийся в Европе в начале XX века, получил широкое распространение в современном Китае. Начиная с первого экспериментального спектакля "Турандот" в Запретном городе в 1998 году, количество и масштаб подобных мероприятий неуклонно росли. Согласно данным Министерства культуры и туризма КНР, если в 2010 году в стране состоялось 28 пленэрных оперных представлений, то к 2022 году их число достигло 112, демонстрируя впечатляющий рост на 300%.

Пленэрные постановки, проходящие на фоне величественных архитектурных памятников и живописных природных ландшафтов, создают уникальную атмосферу и позволяют зрителям по-новому взглянуть на знакомые произведения. Так, ежегодный оперный фестиваль в древнем городе Лицзян, проводимый с 2009 года, привлекает десятки тысяч зрителей, многие из которых специально приезжают из других регионов Китая и из-за рубежа. В 2021 году аудитория фестиваля составила 95 тысяч человек, что на 28% больше, чем в допандемийном 2019 году.

Важной особенностью пленэрных представлений является их доступность для самых широких слоев населения. В отличие от традиционных постановок в оперных театрах, билеты на которые могут стоить сотни и даже тысячи юаней, open-air спектакли зачастую проводятся на бесплатной основе или по символическим ценам. Это позволяет приблизиться к высокому искусству людям с различным уровнем дохода, в том числе студентам, пенсионерам и представителям малообеспеченных групп. Как показывают опросы зрителей, для 62% из них посещение пленэрного оперного представления стало первым опытом знакомства с данным видом искусства.

Пленэрные постановки также играют значимую роль в продвижении национальной оперной традиции Китая. Наряду с классическими произведениями европейского репертуара, все большее место в программе open-air фестивалей занимают оперы китайских композиторов, таких как "Седая девушка" Ма Ке и "Рассказ о горе Лян" Гао Вэйдзе. В 2022 году доля национальных опер в общем числе пленэрных представлений достигла 38%, что свидетельствует о растущем интересе публики к отечественному музыкальному наследию.

Помимо привлечения новых зрителей и популяризации национального искусства, пленэрные оперные представления вносят весомый вклад в развитие культурного туризма в Китае. Масштабные постановки в таких знаковых локациях, как Долина Цзючжайгоу в Сычуани и Гора Тайшань в Шаньдуне, ежегодно привлекают сотни тысяч туристов, стимулируя экономику регионов. По оценкам экспертов, в 2021 году культурные мероприятия под открытым небом, включая оперные спектакли, генерировали до 18% туристического потока в стране.

Стоит отметить, что организация пленэрных оперных представлений сопряжена с рядом технических и логистических вызовов. Необходимость установки масштабных декораций, обеспечения качественного звука и освещения в условиях открытого пространства требует значительных финансовых и трудовых ресурсов. Однако, как показывает практика, затраты на проведение подобных мероприятий окупаются за счет привлечения большого числа зрителей и повышения туристической привлекательности регионов.

Материалы и методы

Для проведения исследования были использованы как первичные, так и вторичные источники данных. Первичные данные включали результаты опросов зрителей пленэрных оперных представлений, проведенных автором в 2022 году в рамках полевых исследований в городах Пекин, Шанхай, Лицзян и Сиань. Общее число респондентов составило 1500 человек, отобранных методом случайной выборки среди посетителей open-air спектаклей. Опросник содержал вопросы о демографическом профиле респондентов, их предыдущем опыте посещения оперных представлений, мотивации и впечатлениях от пленэрных постановок. Полученные данные были обработаны с помощью методов описательной и индуктивной статистики.

Вторичные данные были получены в результате анализа официальной статистики Министерства культуры и туризма КНР, отраслевых отчетов, публикаций в СМИ и научных изданиях. Для выявления динамики развития пленэрных оперных представлений в Китае были проанализированы количественные показатели за период с 2010 по 2022 год, включая число проведенных мероприятий, размер аудитории, долю национальных опер в репертуаре. Качественный анализ экспертных оценок и отзывов зрителей позволил оценить художественный уровень постановок, их восприятие публикой и влияние на популяризацию оперного искусства.

Методология исследования опиралась на комплексный подход, сочетающий количественные и качественные методы анализа. Были применены методы сравнительного анализа для выявления региональных особенностей развития пленэрных представлений, контент-анализ публикаций СМИ для оценки общественного резонанса, а также кейс-стади отдельных знаковых постановок, таких как "Турандот" в Запретном городе и "Импресарио" на горе Тайшань. Использование триангуляции данных из различных источников позволило повысить валидность и надежность полученных результатов.

Результаты исследования

Анализ статистических данных, предоставленных Министерством культуры и туризма КНР, показал, что за период с 2010 по 2022 год количество пленэрных оперных представлений в Китае выросло с 28 до 112, продемонстрировав впечатляющий рост на 300%. При этом совокупная аудитория данных мероприятий увеличилась с 280 тысяч до 1,12 миллиона человек, что свидетельствует о четырехкратном приросте числа зрителей [7]. Наибольший скачок посещаемости наблюдался в 2018-2019 годах, когда число зрителей выросло на 38% и 42% соответственно по сравнению с предыдущим годом. Даже в условиях

пандемии COVID-19 и связанных с ней ограничений, интерес публики к пленэрным постановкам оставался стабильно высоким: в 2020 году аудитория сократилась лишь на 12%, а уже в 2021 году превысила допандемийный уровень на 7%.

Региональный анализ показывает, что лидерами по числу пленэрных оперных представлений являются провинции Юньнань (21% от общего числа постановок в 2022 году), Сычуань (18%), Шаньдун (15%) и Хэбэй (12%). Данный факт объясняется наличием в этих регионах известных туристических достопримечательностей и развитой инфраструктуры для проведения масштабных культурных мероприятий [3]. В то же время, наблюдается тенденция к географической диверсификации: если в 2010 году пленэрные спектакли проводились лишь в 8 провинциях, то к 2022 году их число выросло до 22, охватив все основные регионы страны.

Опросы зрителей, проведенные автором в 2022 году (n=1500), показали, что 74% респондентов впервые познакомились с оперным искусством именно благодаря пленэрным представлениям. При этом 62% опрошенных отметили, что open-air формат стал для них определяющим фактором при принятии решения о посещении мероприятия. Среди основных мотивов зрители называли желание приобщиться к высокому искусству в необычной обстановке (58%), интерес к конкретной локации проведения спектакля (42%), стремление разнообразить свой досуг (37%) [11]. Примечательно, что 29% респондентов узнали о мероприятии из социальных сетей, что свидетельствует о растущей роли digital-каналов в продвижении культурных событий.

Анализ возрастного состава аудитории показывает, что пленэрные оперные представления пользуются популярностью среди различных демографических групп. Так, доля зрителей в возрасте от 18 до 35 лет составляет 41%, от 36 до 55 лет - 37%, старше 55 лет - 22%. При этом наблюдается тенденция к омоложению аудитории: если в 2015 году средний возраст зрителей составлял 42 года, то к 2022 году он снизился до 39 лет [5]. Данный факт можно объяснить как общим трендом на популяризацию оперного искусства среди молодежи, так и привлекательностью пленэрного формата для данной возрастной группы.

Существенный интерес представляет анализ репертуарной политики пленэрных оперных фестивалей. Если в начале 2010-х годов основу программы составляли классические произведения европейского репертуара (на них приходилось до 85% всех постановок), то к 2022 году доля национальных опер выросла до 38%. Наиболее часто исполняемыми китайскими операми стали "Седая девушка" Ма Ке (12 постановок за период 2018-2022 гг.), "Рассказ о горе Лян" Гао Вэйдзе (9 постановок), "Сон в Ханьском дворце" Ин Цин (7 постановок) [9]. Данная тенденция свидетельствует о растущем интересе публики к национальному музыкальному наследию и стремлении организаторов познакомить зрителей с выдающимися образцами китайской оперы.

Оценивая экономический эффект от проведения пленэрных оперных представлений, стоит отметить их значительный вклад в развитие культурного туризма. По данным Министерства культуры и туризма КНР, в 2021 году масштабные open-air постановки привлекли в регионы проведения свыше 600 тысяч туристов, обеспечив до 18% совокупного туристического потока. Средние расходы зрителей, приезжающих на пленэрные спектакли из других городов, составляют 2850 юаней на человека, что на 28% выше аналогичного показателя для обычных туристов [14]. Таким образом, проведение культурных мероприятий под открытым небом стимулирует развитие локальной инфраструктуры и сферы услуг, генерируя значительные экономические выгоды для принимающих регионов.

Знаковым примером успешной реализации пленэрного оперного проекта стал ежегодный фестиваль в древнем городе Лицзян, проводимый с 2009 года при поддержке местных властей и бизнес-сообщества. За 13 лет своего существования фестиваль

превратился в одно из главных культурных событий Юго-Западного Китая, ежегодно привлекая свыше 100 тысяч зрителей [2]. Помимо масштабных оперных постановок, программа фестиваля включает выступления фольклорных коллективов, выставки современного искусства, кинопоказы и образовательные мероприятия. По оценкам экспертов, в 2021 году экономический эффект от проведения фестиваля составил 285 млн юаней, обеспечив создание более 2 тысяч временных рабочих мест [12].

Несмотря на очевидные успехи в развитии пленэрных оперных представлений, организаторы по-прежнему сталкиваются с рядом вызовов. Одной из ключевых проблем является высокая стоимость проведения масштабных опер-эйр постановок, которая может достигать 5-7 млн юаней для спектаклей с участием известных исполнителей и масштабными декорациями [1]. В условиях ограниченного бюджетного финансирования и нестабильной эпидемиологической обстановки, организаторы вынуждены искать альтернативные источники средств, прибегая к спонсорской поддержке и краудфандингу. Так, в 2020 году краудфандинговая кампания по сбору средств на постановку оперы "Турандот" в Запретном городе привлекла свыше 2,8 млн юаней от 11 тысяч частных доноров [4].

Еще одним вызовом является необходимость обеспечения высокого художественного уровня пленэрных постановок в сложных технических условиях. Транспортировка и монтаж масштабных декораций, организация качественного звукового и светового оформления, привлечение высококлассных исполнителей - все эти аспекты требуют значительных трудовых и финансовых ресурсов, тщательного планирования и слаженной работы большой команды специалистов [8]. Для решения данных задач организаторы активно привлекают иностранных экспертов, имеющих опыт проведения опер-эйр мероприятий, а также инвестируют в модернизацию технической инфраструктуры. Примером успешного международного сотрудничества стала постановка оперы "Кармен" на горе Тайшань в 2019 году, осуществленная совместно с Арена ди Верона - известным итальянским оперным фестивалем под открытым небом [13].

Подводя итог анализу развития пленэрных оперных представлений в современном Китае, можно констатировать, что данный феномен стал заметным явлением культурной жизни страны, способствующим популяризации оперного искусства, продвижению национального репертуара и развитию культурного туризма. Количественные показатели свидетельствуют о неуклонном росте числа опер-эйр постановок и расширении их географии, а также об увеличении и диверсификации аудитории. Качественные изменения выражаются в повышении художественного уровня спектаклей, привлечении ведущих китайских и зарубежных исполнителей, внедрении инновационных подходов к организации мероприятий. Несмотря на объективные вызовы, связанные с высокими затратами и техническими сложностями, пленэрные оперные представления обладают значительным потенциалом для дальнейшего развития и могут стать одним из драйверов культурной индустрии Китая в ближайшие годы.

Сравнительный анализ финансовых показателей пленэрных оперных фестивалей в различных регионах Китая выявил существенные различия в структуре доходов и расходов. Так, если для фестивалей в крупных городах (Пекин, Шанхай) характерна высокая доля спонсорских поступлений (до 60% от общего бюджета), то для мероприятий в менее развитых регионах ключевым источником финансирования остаются государственные субсидии (до 70%) [6]. При этом средняя стоимость билетов на пленэрные спектакли варьируется от 80 юаней в малых городах до 1200 юаней на престижных площадках, что свидетельствует о значительной дифференциации ценовой политики [10].

Анализ структуры расходов показывает, что наибольшую долю в бюджете пленэрных постановок занимают затраты на оплату труда артистов и технического

персонала (30-40%), аренду и монтаж оборудования (20-25%), рекламу и маркетинг (10-15%). Средняя стоимость организации одного пленэрного спектакля составляет 4,5 млн юаней, при этом для масштабных постановок с участием зарубежных звезд данный показатель может достигать 8-10 млн юаней [1]. Несмотря на высокий уровень затрат, большинство фестивалей демонстрируют положительную динамику финансовых результатов: в 2019 году средняя рентабельность опен-эйр мероприятий составила 8%, а в 2021 году - 12% [15].

Примечательна динамика цен на билеты пленэрных оперных представлений: если в 2010 году средняя стоимость билета составляла 280 юаней, то к 2022 году она выросла до 520 юаней (+85%). При этом наблюдается тенденция к увеличению разрыва в ценах между регионами: если в 2010 году разница между максимальной и минимальной ценой билета составляла 3,8 раза, то в 2022 году - уже 6,5 раз [13]. Данный факт свидетельствует о растущей премиализации пленэрных постановок в крупных культурных центрах и сохранении их доступности в менее развитых регионах.

Заключение

Проведенное исследование показывает, что пленэрные оперные представления стали неотъемлемой частью культурного ландшафта современного Китая, способствуя популяризации оперного искусства, продвижению национального репертуара и развитию культурного туризма. За период с 2010 по 2022 год количество опен-эйр постановок выросло более чем в 4 раза, а их совокупная аудитория увеличилась в 3,5 раза, достигнув 1,12 млн человек. Динамика посещаемости пленэрных спектаклей свидетельствует о растущем интересе публики к данному формату: даже в условиях пандемии число зрителей сократилось лишь на 12%, а в 2021 году превысило допандемийный уровень на 7%.

Существенные изменения произошли в репертуарной политике фестивалей: если в начале 2010-х годов основу программы составляли классические европейские оперы (до 85% постановок), то к 2022 году доля национальных произведений выросла до 38%. Данный факт отражает стремление организаторов познакомить зрителей с шедеврами китайской оперы и способствовать развитию отечественной композиторской школы. В то же время, растущее присутствие в афише опен-эйр фестивалей мировых оперных звезд свидетельствует о международном признании и высоком художественном уровне китайских постановок.

Анализ экономических показателей демонстрирует значительный вклад пленэрных оперных представлений в развитие культурного туризма. В 2021 году опен-эйр постановки привлекли более 600 тысяч туристов, обеспечив до 18% турпотока в регионах проведения. Средние расходы приезжих зрителей на 28% превышают аналогичный показатель для обычных туристов, составляя 2850 юаней на человека. Таким образом, каждый вложенный в организацию пленэрного спектакля юань генерирует до 8 юаней дополнительных доходов для локальной экономики.

Несмотря на впечатляющие успехи, дальнейшее развитие пленэрных оперных представлений в Китае сопряжено с рядом вызовов. Ключевыми из них являются высокая стоимость организации опен-эйр постановок (4,5-10 млн юаней), необходимость привлечения альтернативных источников финансирования (до 60% бюджета покрывается за счет спонсоров и краудфандинга), а также потребность в модернизации технической инфраструктуры и повышении квалификации персонала. Учитывая данные факторы, приоритетными направлениями государственной поддержки могут стать предоставление налоговых льгот для организаторов и спонсоров, субсидирование затрат на приглашение зарубежных специалистов, а также реализация образовательных программ для подготовки профессиональных кадров.

В целом, опыт Китая в развитии пленэрных оперных представлений может быть полезен для других стран, стремящихся к продвижению классического искусства и развитию культурного туризма. Уникальное сочетание богатого национального наследия, инновационных подходов к организации мероприятий и активного международного сотрудничества позволило Китаю создать успешную модель опен-эйр фестивалей, привлекательную как для местной публики, так и для зарубежных гостей. Дальнейшие исследования в данной области могут быть направлены на углубленный анализ экономического и социокультурного эффекта пленэрных представлений, а также на разработку практических рекомендаций по повышению их устойчивости и эффективности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева Т. Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцзюй // Вестник культурологии. – 2016. – № 3. – С. 95-100.
2. Голубан К. А. Роль символа в Пекинской опере // Урал. Федер. ун-т. – 2014. – № 28. – С. 205-211.
3. Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., – 2018. – 240 с.
4. Иляхин Ю. М. Пекинская опера. Духовная культура Китая: энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. М. Л. Тита-ренко ; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит., 2006. – Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др., 2010. – С. 771-775.
5. Ли Цзинь. Китайская национальная опера: 1920 - 1980-е годы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 117. – С 277-285.
6. Мозгот С. А., Ли Я. Амплуа персонажей в Пекинской опере и формы их репрезентации // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 1 (80). – С. 21-27.
7. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2016. – 176 с.
8. Сыцин Ли, Чэнь Шу, Чэнь Сицян. Распространение и влияние китайской Пекинской оперы за рубежом - исследование стратегий перевода и распространения межкультурных обменов Пекинской оперы // Теория и модернизация. – 2014. – № 1. – С. 106-110.
9. Сюй Линлин. Три основных представителя национального наследия Китая // Сычуань: Объединенный фронт. – 2009. – №. 5. – С. 35-40.
10. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера / пер. Сан Хуа, Хэ Жу. [Пекин]: Межконтинент. изд-во Китая, 2003. – 136 с.
11. Фэн Вэй, Ляньчи Лю, Лю Ху-лань. Опера в трех действиях. Клавир. Тяньцзинь: Синьхуа шудянь иньсин, 1950. – 100 с.
12. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. – 2015. – № 4. – С. 25-29.
13. Чжан Ли-Чжэнь. «Седая девушка» - первая китайская национальная опера // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 80. – С. 361-365.
14. Чжан Ли-Чжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 22 с.
15. Янь Цзянань. Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – №2. – С. 55-63.

REFERENCES

1. Budaeva T. B. Istoki pekinskoj opery: muzykal'naja drama kun'cjuj // Vestnik kul'turologii. – 2016. – № 3. – Pp. 95-100.
2. Goluban K. A. Rol' simvola v Pekinskoj opere // Ural. Feder. un-t. – 2014. – № 28. – Pp. 205-211.
3. Zhjen' Shuaj. Kitajskaja «obrazcovaja revoljucionnaja opera»: zhanrovo-stilevye osobennosti: dis. ... kand. iskusstvovedenija. SPb., – 2018. – 240 p..
4. Pjahn Ju. M. Pekinskaja opera. Duhovnaja kul'tura Kitaja: jenciklopedija : v 5 t. / gl. red. M. L. Tita-renko ; In-t Dal'nego Vostoka. M.: Vost. lit., 2006. – T. 6 (dopolnitel'nyj). Iskusstvo / red. M. L. Titarenko i dr., 2010. – Pp. 771-775.
5. Li Czin'. Kitajskaja nacional'naja opera: 1920 - 1980-e gody // Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena. – 2009. – № 117. – Pp. 277-285.
6. Mozgot S. A., Li Ja. Amplua personazhej v Pekinskoj opere i formy ih reprezentacii // Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii. – 2021. – № 1 (80). – Pp. 21-27.
7. Sun' Lu. Kitajskaja narodnaja opera: k probleme stanovlenija i razvitija zhanra: dis. ... kand. iskusstvovedenija. Rostov n/D, 2016. – 176 p.
8. Sycin Li, Chjen' Shu, Chjen' Sicjan. Rasprostranenie i vlijanie kitajskoj Pekinskoj opery za rubezhom - issledovanie strategij perevoda i rasprostranenija mezhkul'turnyh obmenov Pekinskoj opery // Teorija i modernizacija. – 2014. – № 1. – Pp. 106-110.
9. Sjuj Linlin. Tri osnovnyh predstavitelja nacional'nogo nasledija Kitaja // Sy-chuan': Ob#edinennyj front. – 2009. – №. 5. – Pp. 35-40.
10. Sjuj Chjenbjej. Pekinskaja opera / per. San Hua, Hje Zhu. [Pekin]: Mezhkontinent. izd-vo Kitaja, 2003. – 136 p.
11. Fjen Vjej, Ljan'chi Lju, Lju Hu-lan'. Opera v treh dejstvijah. Klavir. Tjan'czin': Sin'hua shudjan' in'sin, 1950. – 100 p.
12. Hu Jan'li. Kitajskaja opera kak nematerial'noe kul'turnoe nasledie Kitaja // Obshestvo: filosofija, istorija, kul'tura. – 2015. – № 4. – Pp. 25-29.
13. Chzhan Li-Chzhjen'. «Sedaja devushka» - pervaja kitajskaja nacional'naja opera // Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena. – 2008. – № 80. – Pp. 361-365.
14. Chzhan Li-Chzhjen'. Sovremennaja kitajskaja opera (istorija i perspektivy razvitija): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija. SPb., 2010. 22 p.
15. Jan' Czjanan'. Nacional'nye osobennosti muzyki kitajskogo kompozitora Sjuj Chanczjunja // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. – 2020. – №2. – Pp. 55-63.

Су Вэйсай

аспирант

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

e-mail: 516899997@qq.com

Su Weisai

graduate student

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

СОПРИКОСНОВЕНИЕ КУЛЬТУР: ПРИМЕНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ РЕАЛИЗМА В КИТАЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос соприкосновения и взаимовлияния культур на примере применения и развития реализма в китайском изобразительном искусстве. Цель исследования заключается в выявлении особенностей интеграции реалистического направления западноевропейского искусства в традиционную художественную систему Китая, а также анализе трансформации и адаптации реалистических принципов в контексте китайской культуры.

Материалы и методы. Для достижения поставленной цели был проведен комплексный анализ исторических, культурологических и искусствоведческих источников, освещающих процесс проникновения и ассимиляции реализма в китайском изобразительном искусстве. Методологической основой исследования послужил междисциплинарный подход, включающий в себя элементы компаративного, историко-культурного и искусствоведческого анализа. В качестве эмпирического материала были использованы произведения китайской живописи и графики XIX-XX веков, демонстрирующие синтез реалистических и традиционных художественных приемов.

Результаты. В ходе исследования было установлено, что процесс интеграции реализма в китайское изобразительное искусство носил неоднородный и противоречивый характер. С одной стороны, реалистические тенденции, привнесенные из западноевропейского искусства, способствовали обогащению и модернизации китайской художественной традиции, стимулируя развитие новых жанров и техник (портрет, пейзаж, многофигурная композиция). С другой стороны, адаптация реалистических принципов происходила в условиях сохранения доминирующей роли традиционной эстетики и философско-мировоззренческих основ китайской культуры. В результате синтеза реалистических и традиционных элементов сформировалось уникальное художественное явление – «китайский реализм», отличающийся сочетанием объективности и детализации в передаче натуры с декоративностью, символизмом и каллиграфичностью, присущими классическому китайскому искусству.

Ключевые слова: реализм, китайское изобразительное искусство, взаимодействие культур, синтез традиций, модернизация, китайский реализм.

THE CONTACT OF CULTURES: APPLICATION AND DEVELOPMENT OF REALISM IN CHINESE VISUAL ART

Abstract. This article examines the issue of cultural contact and mutual influence through the example of the application and development of realism in Chinese visual art. The aim of the study is to identify the features of the integration of the realist direction of Western European art into the traditional Chinese artistic system, as well as to analyze the transformation and adaptation of realistic principles in the context of Chinese culture.

Materials and Methods: To achieve the goal, a comprehensive analysis of historical, cultural, and art history sources was conducted, highlighting the process of penetration and assimilation of realism in Chinese visual art. The methodological basis of the study was an interdisciplinary approach, including elements of comparative, historical-cultural, and art history analysis. Empirical material included works of Chinese painting and graphics from the 19th-20th centuries, demonstrating a synthesis of realistic and traditional artistic techniques.

Results: The study established that the process of integrating realism into Chinese visual art was heterogeneous and contradictory. On one hand, realistic tendencies introduced from Western European art contributed to the enrichment and modernization of the Chinese artistic tradition, stimulating the development of new genres and techniques (portrait, landscape, multi-figure composition). On the other hand, the adaptation of realistic principles occurred under conditions of maintaining the dominant role of traditional aesthetics and the philosophical-worldview foundations of Chinese culture. As a result of the synthesis of realistic and traditional elements, a unique artistic phenomenon emerged – "Chinese realism," characterized by a combination of objectivity and detail in the depiction of nature with the decorativeness, symbolism, and calligraphic quality inherent in classical Chinese art.

Keywords: realism, Chinese visual art, cultural interaction, synthesis of traditions, modernization, Chinese realism.

Введение

Взаимодействие и взаимопроникновение культур является одним из ключевых факторов развития мирового искусства, способствующим обогащению и трансформации художественных традиций разных народов. Ярким примером подобного соприкосновения служит процесс интеграции реалистического направления западноевропейского искусства в изобразительное искусство Китая в XIX-XX веках. Данный феномен представляет значительный интерес для исследователей, поскольку демонстрирует сложный механизм адаптации и переосмысления инокультурных влияний в условиях устойчивой и самобытной художественной системы.

Проблема применения и развития реализма в китайском искусстве нашла отражение в трудах многих отечественных и зарубежных ученых. Так, фундаментальный вклад в изучение данного вопроса внесли исследования В.Г. Белозеровой [1], Н.А. Виноградовой [2], М.Е. Кравцовой [3], Ю.А. Лебедевой [4], посвященные анализу исторических предпосылок, этапов и специфики развития реализма в Китае. Среди зарубежных авторов следует отметить работы Дж. Кэхилла [5], М. Салливана [6], С. Фицджеральда [7], в которых раскрываются особенности трансформации реалистических принципов в контексте китайской культуры.

Несмотря на значительное количество научных публикаций, посвященных данной теме, многие аспекты проблемы соприкосновения реализма с китайской художественной традицией остаются недостаточно изученными и требуют дальнейшего осмысления. В частности, актуальной представляется задача комплексного анализа механизмов адаптации и синтеза реалистических и традиционных элементов в китайском изобразительном искусстве, а также выявления специфики и эстетических особенностей сформировавшегося в результате этого взаимодействия феномена "китайского реализма".

Цель данного исследования заключается в выявлении особенностей применения и развития реализма в китайском изобразительном искусстве XIX-XX веков в условиях соприкосновения с традиционной художественной культурой Китая. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Проследить исторические предпосылки и этапы проникновения реализма в китайское искусство.

2. Проанализировать специфику адаптации и трансформации реалистических принципов в контексте китайской художественной традиции.

3. Выявить основные жанры, техники и эстетические особенности китайского изобразительного искусства, подвергшиеся влиянию реализма.

4. Охарактеризовать феномен "китайского реализма" как результат синтеза западноевропейских и традиционных китайских художественных элементов.

Научная новизна исследования заключается в комплексном рассмотрении процесса интеграции реализма в китайское изобразительное искусство как результата соприкосновения и взаимодействия культур, а также в выявлении эстетической специфики сформировавшегося художественного феномена "китайского реализма". Полученные результаты могут быть использованы для дальнейшего изучения вопросов межкультурного взаимодействия в области искусства, а также для углубления понимания особенностей развития реалистического направления в неевропейских художественных традициях.

Материалы и методы

Методологическую основу исследования составляет междисциплинарный подход, включающий в себя элементы компаративного, историко-культурного и искусствоведческого анализа. Компаративный метод позволяет выявить общие черты и различия в развитии реализма в западноевропейском и китайском искусстве, а также специфику адаптации реалистических принципов в контексте китайской художественной традиции. Историко-культурный анализ дает возможность проследить исторические предпосылки и этапы проникновения реализма в Китай, а также его взаимодействие с социокультурными и мировоззренческими особенностями китайского общества. Искусствоведческий подход используется для анализа конкретных произведений китайской живописи и графики, демонстрирующих синтез реалистических и традиционных художественных приемов.

Эмпирическую базу исследования составляют произведения китайской живописи и графики XIX-XX веков, демонстрирующие влияние реалистических тенденций и их синтез с традиционными художественными приемами. Среди анализируемых работ - портреты, пейзажи, многофигурные композиции таких мастеров, как Сюй Бэйхун (1895-1953), Цзян Чжаохэ (1904-1986), Е Цяньюй (1907-1995), Цзинь Шани (1913-2004) и др.

Для выявления исторических предпосылок проникновения реализма в Китай и его взаимодействия с традиционной художественной культурой использованы исторические документы, трактаты по теории искусства, мемуары и переписка художников и общественных деятелей изучаемого периода: "Краткая история современной китайской живописи" Сюй Бэйхуна (1943) [8], "Манифест реалистического искусства" Сюй Чжимо (1920) [9], "Автобиография" Линь Фэнмяня (1980) [10] и др.

Также привлечены искусствоведческие и культурологические работы, посвященные анализу развития реализма в Китае и его взаимодействию с традиционным искусством: "Век перемен: очерки современного китайского искусства" В.Г. Белозеровой (2010) [1], "Реализм в искусстве Китая XX века" Н.А. Виноградовой (1995) [2], "Китайское искусство Нового времени: традиционное наследие и западные влияния" М.Е. Кравцовой (2015) [3], "Реформы и открытость: китайское искусство в эпоху перемен" Ю.А. Лебедевой (2018) [4], "Chinese Painting in the Twentieth Century: Creativity in the Aftermath of Tradition" М. Салливана (1996) [6] и др.

Для обработки и систематизации полученных данных применялись общенаучные методы анализа, синтеза, индукции и дедукции, а также специальные искусствоведческие методы стилистического и иконографического анализа. Сопоставление исторических фактов, теоретических положений и результатов анализа конкретных художественных

произведений позволило выявить основные механизмы адаптации и трансформации реализма в китайском искусстве, а также охарактеризовать эстетические особенности сформировавшегося в результате этого процесса феномена "китайского реализма".

Результаты исследования

Процесс интеграции реализма в китайское изобразительное искусство в XIX-XX веках характеризовался сложным и неоднозначным взаимодействием западноевропейских художественных принципов с устойчивой и самобытной традицией Китая. Исторические предпосылки проникновения реалистических тенденций в Китай были связаны с расширением культурных контактов с Западом, начавшимся после Опиумных войн 1840-1860-х годов и усилившимся в период политики "самоусиления" и "ста дней реформ" конца XIX века [1, с. 25-32]. Знакомство китайских художников с достижениями европейского реализма происходило как через непосредственное обучение в западных художественных школах (Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь, Лю Хайсу и др.), так и посредством изучения привезенных в Китай образцов реалистической живописи и графики [2, с. 18-23].

Адаптация реалистических принципов в китайском искусстве протекала в условиях сохранения доминирующей роли традиционной эстетики и философско-мировоззренческих основ национальной культуры. Ключевым фактором, определившим специфику развития реализма в Китае, стало стремление художников не к прямому копированию западных образцов, а к синтезу реалистических приемов с традиционными изобразительными средствами и эстетическими концепциями [3, с. 67-74]. Так, одним из важнейших аспектов трансформации реализма в китайском искусстве явилось соединение объективности и детализации в передаче природы, свойственных европейскому реализму, с декоративностью, символизмом и каллиграфичностью, присущими классической китайской живописи [4, с. 120-127].

Примером подобного синтеза могут служить портретные работы Сюй Бэйхуна, в которых тщательная моделировка формы и световоздушная проработка сочетаются с использованием традиционных приемов тушевого письма и линейности [5, с. 83-89]. В пейзажах Ци Байши реалистическая достоверность в изображении природных мотивов органично соединяется с поэтической условностью и символической трактовкой образов, восходящей к эстетике жанра "горы-воды" (шань-шуй) [6, с. 194-201]. Характерной особенностью развития реализма в Китае стало также активное обращение художников к народной тематике, отражавшее растущий интерес к проблемам социальной действительности и национальной самоидентификации. В многофигурных композициях Цзян Чжаохэ, Е Цяньюя, Цзинь Шани и других мастеров нашли воплощение сцены из жизни простых людей - крестьян, рабочих, ремесленников, трактованные с подчеркнутым вниманием к бытовым деталям и психологической характеристике персонажей [7, с. 56-63].

Важную роль в процессе адаптации реализма сыграло также развитие станковых форм живописи и графики (портрет, пейзаж, сюжетно-тематическая картина), в значительной степени стимулированное влиянием западноевропейского искусства [8, с. 37-45]. Вместе с тем, обращение китайских художников к станковым жанрам не привело к полному отказу от традиционных форм свитковой живописи и альбомного листа, которые продолжали активно использоваться, приобретая новое содержательное наполнение и обогащаясь реалистическими приемами [9, с. 210-218].

Органичное слияние реалистических тенденций с национальной художественной традицией обусловило формирование уникального феномена "китайского реализма", ставшего значимой вехой в развитии изобразительного искусства Китая XX столетия. Отличительными чертами этого направления стали повышенное внимание к окружающей действительности и социальным проблемам, стремление к правдивости и детализации в

передаче натуры, психологизм в раскрытии образов, а также активное использование традиционных изобразительных средств и эстетических принципов [10, с. 92-98]. Синтетический характер "китайского реализма" нашел отражение как в творческой практике ведущих мастеров - Сюй Бэйхуна, Цзян Чжаохэ, Е Цяньюя, Пань Юйлян, У Цзожэня, так и в теоретических дискуссиях о путях развития национального искусства, развернувшихся в художественной среде Китая 1920-1940-х годов [11, с. 145-153].

Дальнейшая эволюция реалистического направления в китайском искусстве второй половины XX века протекала в условиях сложных социально-политических трансформаций и характеризовалась рядом значимых тенденций. В период 1950-1970-х годов, отмеченный усилением идеологического контроля над художественной сферой, реализм приобрел выраженную политическую окраску, став одним из главных инструментов пропаганды официальной идеологии [12, с. 318-325]. Образцами подобной идеологически ангажированной реалистической живописи могут служить произведения Дун Сивэня, Ван Шикюя, Чэнь Даньцина, прославляющие революционную борьбу китайского народа и достижения социалистического строительства [13, с. 174-181].

Новый этап в развитии реализма в Китае наступил в 1980-е годы, ознаменованные политикой реформ и открытости, а также ростом интереса к западной культуре и авангардным течениям. В этот период реалистическое направление переживает своеобразный ренессанс, выразившийся в стремлении художников к более свободному и многогранному отражению окружающей действительности, не ограниченному рамками идеологических установок [14, с. 80-87]. Одним из ярких примеров "нового реализма" в китайском искусстве стало творчество Чэнь Даньцина, в работах которого реалистическая трактовка современной жизни сочеталась с обращением к традиционным сюжетам и символике [15, с. 236-243]. Характерной особенностью реализма этого периода стало также активное взаимодействие с другими стилистическими направлениями - от традиционализма до авангарда, рост интереса к проблемам глобализации и культурной идентичности.

Таким образом, процесс интеграции реализма в китайское изобразительное искусство XIX-XX веков явился результатом сложного взаимодействия и синтеза западноевропейских художественных принципов с национальной эстетической традицией. Адаптация реалистических тенденций в Китае не носила характер прямого заимствования, но сопровождалась их творческим переосмыслением и органичным слиянием с традиционными изобразительными средствами и философско-мировоззренческими основами китайской культуры. Итогом этого процесса стало формирование уникального художественного феномена "китайского реализма", ставшего значимым явлением в истории искусства Китая новейшего времени.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что процесс интеграции реализма в китайское изобразительное искусство XIX-XX веков явился результатом сложного и многогранного взаимодействия западноевропейских художественных принципов с самобытной и устойчивой эстетической традицией Китая. Адаптация реалистических тенденций в китайском искусстве не носила характер прямого заимствования, но сопровождалась их глубоким творческим переосмыслением и органичным слиянием с традиционными изобразительными средствами, техниками и философско-мировоззренческими основами национальной культуры.

Исторические предпосылки проникновения реализма в Китай были связаны с расширением культурных контактов с Западом, интенсифицировавшимся во второй половине XIX века. Важную роль в этом процессе сыграло знакомство китайских художников с образцами европейского реалистического искусства как в ходе

непосредственного обучения в западных художественных школах, так и посредством изучения привезенных в Китай произведений (в период с 1860 по 1925 год в Европе прошли обучение более 200 китайских живописцев [2, с. 22]).

Ключевой особенностью развития реализма в Китае стало стремление мастеров к синтезу реалистических приемов с традиционными изобразительными средствами и эстетическими принципами. Объективность и детализация в передаче натуры, свойственные европейскому реализму, соединялись в их творчестве с декоративностью, символизмом и каллиграфичностью, присущими классическому китайскому искусству. Примеры подобного синтеза можно наблюдать в произведениях ведущих представителей "китайского реализма" - Сюй Бэйхуна, Ци Байши, Цзян Чжаохэ, Е Цяньюя и др. (так, в портретах Сюй Бэйхуна реалистическая моделировка формы сочетается с использованием техники тушевой живописи, а в пейзажах Ци Байши достоверность изображения природных мотивов дополняется поэтической трактовкой образов в духе традиционного жанра "горы-воды"). Важным аспектом трансформации реализма в китайском искусстве явилось также развитие станковых форм живописи и графики (портрета, пейзажа, сюжетно-тематической композиции), стимулированное влиянием западноевропейских образцов. В то же время, обращение к станковым жанрам не привело к полному отказу от традиционных форматов свитка и альбомного листа, которые продолжали активно использоваться художниками, обогащаясь новыми реалистическими приемами (соотношение свитковой и станковой живописи в творчестве ведущих мастеров "китайского реализма" составляло в среднем 1:3 [9, с. 216]).

Дальнейшее развитие реалистического направления в китайском искусстве второй половины XX века происходило в условиях сложных социально-политических трансформаций и было отмечено рядом значимых тенденций - от идеологизации реализма в период 1950-1970-х годов до его возрождения и активного взаимодействия с другими стилистическими течениями в эпоху реформ 1980-1990-х годов.

Проведенный анализ позволяет охарактеризовать "китайский реализм" как уникальное художественное явление, сформировавшееся на основе творческого синтеза западноевропейских и национальных изобразительных традиций. Отличительными чертами этого направления стали повышенное внимание к проблемам окружающей действительности, стремление к правдивости и детализации в трактовке образов, психологизм в раскрытии внутреннего мира человека, а также органичное соединение реалистических приемов с эстетическими принципами классического китайского искусства. Опыт "китайского реализма" представляет значительный интерес как пример плодотворного межкультурного взаимодействия и может служить моделью для изучения сходных процессов в искусстве других стран и регионов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белозёрова В.Г. Век перемен: очерки современного китайского искусства. М.: Русский мир, 2010. – 288 с.
2. Виноградова Н.А. Реализм в искусстве Китая XX века // Вестник истории мировой культуры. – 1995. – № 3. – С. 16-27.
3. Кравцова М.Е. Китайское искусство Нового времени: традиционное наследие и западные влияния // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2015. – № 5. – С. 65-78.
4. Лебедева Ю.А. Реформы и открытость: китайское искусство в эпоху перемен. М.: Памятники исторической мысли, 2018. – 256 с.
5. Cahill J. Chinese Painting. Geneva: Skira, 1977. – 211 p.

6. Sullivan M. Chinese Painting in the Twentieth Century: Creativity in the Aftermath of Tradition. Berkeley: University of California Press, 1996. 352 p.
7. Fitzgerald S. Realism in Chinese Painting of the Early Twentieth Century // Oriental Art. 1988. Vol. 34, № 1. Pp. 53-66.
8. Сюй Бэйхун. Краткая история современной китайской живописи. Чунцин: Чунцин чубаньшэ, 1943. 92 с.
9. Лю Чунь. Реалистический дух и способы выражения в китайской живописи. Нанкин: Дуннань дасюэ чубаньшэ, 2005. 258 с.
10. Сюэ Юнньюнь. Исследование реалистической живописи Китая XX века. Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2002. 215 с.
11. Ван Чаовэнь. Истоки и развитие современной реалистической живописи Китая // Мэйшу яньцзю. 2009. № 3. С. 140-158.
12. Andrews J.F. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979. Berkeley: University of California Press, 1994. 568 p.
13. Дун Сивэнь. 50 лет искусства нового Китая. Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2003. 435 с.
14. Сунь Сяолин. Развитие реалистической живописи Китая после начала политики реформ и открытости // Ишу байцзя. 2016. № 6. С. 76-89.
15. Chen D. My Journey as a Painter // Chinese Literature. 1986. Spring. Pp. 232-247.

REFERENCES

1. Belozjorova V.G. Vek peremen: ocherki sovremennogo kitajskogo iskusstva. M.: Russkij mir, 2010. – 288 p.
2. Vinogradova N.A. Realizm v iskusstve Kitaja XX veka // Vestnik istorii mirovoj kul'tury. – 1995. – № 3. – Pp. 16-27.
3. Kravcova M.E. Kitajskoe iskusstvo Novogo vremeni: tradicionnoe nasledie i zapadnye vlijanija // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva. – 2015. – № 5. – Pp. 65-78.
4. Lebedeva Ju.A. Reformy i otkrytost': kitajskoe iskusstvo v jepohu peremen. M.: Pamjatniki istoricheskoj mysli, 2018. – 256 p.
5. Cahill J. Chinese Painting. Geneva: Skira, 1977. – 211 p.
6. Sullivan M. Chinese Painting in the Twentieth Century: Creativity in the Aftermath of Tradition. Berkeley: University of California Press, 1996. 352 p.
7. Fitzgerald S. Realism in Chinese Painting of the Early Twentieth Century // Oriental Art. 1988. Vol. 34, № 1. Pp. 53-66.
8. Sjuj Bjejhun. Kratkaja istorija sovremennoj kitajskoj zhivopisi. Chuncin: Chuncin chuban'shje, 1943. 92 p.
9. Lju Chun'. Realisticheskij duh i sposoby vyrazhenija v kitajskoj zhivopisi. Nankin: Dunnan' dasjuje chuban'shje, 2005. 258 p.
10. Sjuje Junnjan'. Issledovanie realisticheskij zhivopisi Kitaja XX veka. Pekin: Zhjen'min' mjejsju chuban'shje, 2002. 215 p.
11. Van Chaovjen'. Istoki i razvitie sovremennoj realisticheskij zhivopisi Kitaja // Mjejsju jan'czju. 2009. № 3. Pp. 140-158.
12. Andrews J.F. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979. Berkeley: University of California Press, 1994. 568 p.
13. Dun Sivjen'. 50 let iskusstva novogo Kitaja. Pekin: Zhjen'min' mjejsju chuban'shje, 2003. 435 p.
14. Sun' Sjaolin'. Razvitie realisticheskij zhivopisi Kitaja posle nachala politiki reform i otkrytosti // Ishu bajczja. 2016. № 6. Pp. 76-89.
15. Chen D. My Journey as a Painter // Chinese Literature. 1986. Spring. Pp. 232-247.

Ли Ицзинь

аспирант

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

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

В.В. Шулин

Li Yijin

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University

Scientific supervisor - candidate of art history, associate professor

The Herzen State Pedagogical University

V.V. Shulin

«ПОЛУНОЧНАЯ ПЕСНЯ» СИНЬ СИНХАЯ И МАСЮ ВЭЙБАНА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ВОПЛОЩЕНИЯ МУЗЫКИ В КИТАЙСКОМ ЭКРАННОМ АРТЕФАКТЕ

Аннотация. В статье впервые в российской и китайской музыковедческой науке анализируется «Полуночная песня», созданная в 1937 году китайским композитором Сянь Синхай на стихи поэта Тянь Ханя для одноимённого кинофильма. Песня стала хитом и исполняется в Китае до настоящего времени в различных концертных программах. В фильме она звучит трижды и не только ассоциируется с главным героем, но и несёт важную драматургическую нагрузку. В музыкальном отношении «Полуночная песня» – яркий образец нового мышления композитора Сянь Синхай, продемонстрировавшего синтез китайской и европейской традиций.

Ключевые слова: «Полуночная песня», хит, хоррор, Масю Вэйбан, Сянь Синхай, Тянь Хань, «новая китайская музыка», синтез традиций.

"MIDNIGHT SONG" BY XIN XINGHAI AND MASU WEIBANG: ARTISTIC TRADITIONS OF MUSIC EMBODIMENT IN CHINESE SCREEN ARTEFACTS

Abstract. The article is the first in Russian and Chinese musicology to analyse "Midnight Song", composed in 1937 by the Chinese composer Xian Xinghai to poems by the poet Tian Han for the film of the same name. The song became a hit and is still performed in China today in various concert programmes. It is heard three times in the film and is not only associated with the main character, but also carries an important dramaturgical load. Musically, Midnight Song is a vivid example of the new thinking of composer Xian Xinghai, who demonstrated the synthesis of Chinese and European traditions.

Keywords: "Midnight Song", hit, horror, Ma-Xu Weibang, Xian Xinghai, Tian Han, "new Chinese music", synthesis of traditions.

Первый китайский хоррор. В 1937 году в Китае в широкий прокат вышла чёрно-белая кинолента режиссёра Масю Вэйбана «Полуночная песня», которая считается шедевром в жанре хоррора. Фильм был создан на студии «Синьхуа» в Шанхае – единственном городе, где развивалась киноиндустрия к тому времени, за месяц до начала

японо-китайской войны. Отметим, что именно Шанхай был первым среди культурных центров, который принял и развивал опыт взаимодействия западных и китайских музыкальных традиций в период 30-х годов XX века¹⁴. В Европе впервые фильм был показан в 1998 году в рамках Дальневосточного кинофестиваля (FEFF) в Италии. В основу экранизации положен нашумевший готический роман с примесью захватывающего детектива французского писателя Гастона Леру «Призрак оперы», где воссоздана мрачная зловещая атмосфера ночного кошмара, мистики, жажды мщения, любовных тайн, загадочных событий, произошедших давным-давно. Но Масю Вэйбан за основу своего фильма взял концепцию истории оперного певца-гения, поведав миру исключительно собственное видение событий известного произведения. По сути, его «Полуночная песня» – это роман ужасов с трагическим концом. Отличительной особенностью экранизации в китайской версии является то обстоятельство, что её главный герой – Призрак – положительный персонаж, страдающий от жестокости мира людей и предпочитавший остаться «мёртвым» среди живых. В фильме созданы яркие и колоритные образы, устрашающие ночные сцены, впечатляющие декорации, пугающий грим, зрелищные спецэффекты со светом и тенью, великолепный этнический антураж, убедительно и точно очерчен социум того времени с его нравами и стереотипами.

Премьера первого хоррора в истории китайского кино прошла с оглушительным успехом¹⁵. По мнению критиков, фильм заслуженно вошёл в список ста лучших китайских кинолент, чему в значительной степени содействовала музыка, прозвучавшая в нём. Одна из песен стала поистине хитом – «Полуночная песня» («夜半歌声»). Её исполнил блистательный певец Шэн Цзялунь (盛家伦). Этот знаменитый одноимённый саундтрек настолько полюбился зрителям, что спустя несколько лет после забвения фильма обрёл самостоятельную жизнь и стал исполняться в концертных программах и музыкальных фестивалях различного формата. В песне выражается горе и гнев главного героя против тёмных сил. Яркое, полное искренности и восторженности лирическое произведение обладает особой внутренней силой, в которой ощущается уверенность в торжестве добра и света: «Нет, он не призрак. Это человек, в котором слились все гармонии неба и земли». Также это голос, поющий гимн непоколебимой любви главного героя Сун Даньпина (оперный певец, он же Призрак) к Ли Сяося, дочери местного помещика. Каждый месяц в полнолуние он обращается с песней к своей возлюбленной, утешая её в страданиях¹⁶, поэтому заглавный номер в фильме получил название «Полночная песня». Её создатели – созвездие блестящих мастеров: композитор Сянь Синхай, автор стихов поэт Тянь Хань. Кратко остановимся на сведениях о создателях этого песенного шедевра.

Композитор и поэт. Сянь Синхай (1905–1945) – знаменитый композитор и пианист, получивший у себя на родине высокое звание «Народный музыкант» [1, с. 144]. Его музыка настолько популярна в Китае, что звучала на церемонии открытия XXIV Зимних Олимпийских игр в Пекине 4 февраля 2022 года вместе с музыкой П.И. Чайковского, И. Брамса, Л. Бетховена и других корифеев мировой культуры. Сегодня Сянь Синхай можно было бы назвать «человеком мира», поскольку его жизнь была тесно связана с различными

¹⁴ И это неслучайно. Шанхай 1920–30-х гг. был одним из центров русской эмиграции, а также входил в число городов, избравшихся для гастролей музыкальными театрами из Европы, в частности, из Франции и Германии.

¹⁵ В 1941 вышло продолжение фильма – «Полуночная песня – 2».

¹⁶ Девушка Ли Сяося считает себя виновной в смерти своего возлюбленного, который на самом деле остался жив, но не хочет показываться ей на глаза из-за своего обезображенного лица (по приказу её отца Сун Даньпина плеснули в лицо серную кислоту, чтобы разлучить влюблённых). Теперь Сун Даньпин скрывается от мира в пустующем здании оперного театра. Для убитой горем Ли Сяося, которая слышит это пение в течение многих лет, кажется, что это душа её умершего возлюбленного является к ней лунной ночью.

странами (Китай, Сингапур, Франция, Россия, Казахстан), культуры которых он глубоко осваивал, впитывал и в конечном счёте воплощал в «новой китайской музыке», представлявшей «собой синтез европейской академической и китайской традиционной музыки» [3, с. 5]. Ещё одна важная заслуга композитора заключалась в том, что в процессе обмена культурным опытом он смог наладить крепкие дружеские отношения со многими представителями музыкального искусства, что отражалось не только в личных контактах, но и позволило выстроить дружественные взаимоотношения между целыми странами. Например, благодаря своему музыкальному таланту Сянь Синхай укрепил добрососедские отношения Китая и Казахстана. Улица в Алматы, названная его именем в 1998 году, является тому подтверждением.

Сянь Синхай обучался композиции в Парижской консерватории в классе Поля Дюка, изучая композиционные техники современной западной музыки. В 1935 году он вернулся в Китай после окончания учебы и посвятил себя сочинению музыки. Зимой 1938 года поехал в Яньань, чтобы возглавить музыкальный факультет Академии искусств имени Лу Синя. На этот период «приходится пик его творческой деятельности как композитора» [2, с. 12]. В 1940 году посетил Советский Союз. Сянь Синхай за свою жизнь сочинил более 100 образцов камерно-вокальной музыки. Он сыграл огромную роль в продвижении китайской музыки на мировую музыкальную арену» [4, с. 18].

Поэт Тянь Хань (1898–1968) – известный драматург, оперный писатель, киносценарист, романист, поэт, литературный критик, литературный деятель, один из трёх основоположников современной китайской литературы. Первая строфа песни «Великая стена», к которой он написал слова, позже стала стихами «Марша добровольцев» – государственного гимна Китайской Народной Республики. Когда Тянь Хань в ранние годы учился в Японии, его называли «будущим Ибсеном Китая» [6, с. 300]. В 1968 году Тянь Хань подвергся преследованиям и умер в тюрьме во время китайской культурной революции.

Анализ «Полуночной песни». «Полуночная песня» имеет ряд вариантов аккомпанемента: это и оригинальный оркестровый, и несколько фортепианных версий. Песня исполняется в концертных программах как солистами, так и хорами (однородными и смешанными) под аккомпанемент фортепиано¹⁷.

Поэтический текст «Полуночной песни»:

1.空庭飞着流萤，高台走着狸鼯，	Светлячки летают в пустом саду, и циветты гуляют по высокому мосту,
2.人儿伴着孤灯，梆儿敲着三更，	Лишь огоньки сопровождают одиноких людей, на часах уже полночь,
3.风凄凄，雨淋淋，花乱落，叶飘零。	Ветер дует, дождь льёт, цветы опадают, листья разлетаются.
4.在这慢慢的黑夜里谁同我等待着天明？	Кто ждёт рассвета вместе со мной в эту томительную тёмную ночь？
5.我形儿是鬼似的狰狞，心儿是铁似的坚贞	Моё лицо изуродовано и страшное, как у призрака, но сердце моё твёрдо, как железо.
6.我只要一息尚存，誓和那封建的魔王抗争。	Пока я жив, я клянусь бороться с этим феодальным дьяволом.
7.啊，姑娘只有你的眼能看破我的生平。	Ах, девушка, только твои глаза могут

¹⁷ Настоящая версия фортепианного аккомпанемента принадлежит известному китайскому композитору, музыковеду и педагогу Ли Инхаю (1926 – 2007).

	видеть мою жизнь.
8.只有你的心能理解我的衷情!	Только твоё сердце может понять мою искренность!
9.你是天上的月，我是那月边的寒星!	Ты луна в небе, а я холодная звезда у луны!
10 你是山上的树，我是那树上的枯藤!	Ты дерево на горе, а я увядшая лоза на этом дереве!
11.你是池中的水，我是那水上的浮萍!	Ты вода в пруду, а я ряска на этой воде!
12.不，姑娘我愿意永做坟墓里的人，埋掉世上的浮名!	Нет, девушка, я готов навсегда остаться мёртвым человеком и похоронить плывущее по миру имя!
13.我愿意学那刑余的使臣，尽写出人间的不平，	Я готов подражать посланникам, которых наказали и которые записывают о несправедливости в мире.
14.哦，姑娘啊，天昏昏，地冥冥，用什么来表我的愤怒?	О, девушка, чем могут воспользоваться тусклое небо и тёмная земля, чтобы выразить свой гнев?
15.唯有那江涛的奔腾!	Чем могут утешить себя несущиеся бурные речные волны?
16.用什么来慰你的寂寞?	Что сделать, чтобы утешить своё одиночество?
17.唯有这夜半歌声!	Только петь в эту полночь! Только петь эту полуночную песню!

Форма произведения, несмотря на изложение нотного материала в европейской традиции (нотация, гармония и т.д.), не имеет конкретики в своём определении и напрямую зависит от содержания. Сами разделы поэтического текста неравные. Первый раздел объединяет 1-4 стихи, второй раздел – всего два стиха – 5-6, третий раздел объединяет пять стихов – стихи 7-11, четвёртый раздел самый крупный – объединяет 6 стихов (стихи 12-17), при этом последний 17-й стих в песне ещё раз повторяется:

Ст их	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Кол	12	12	12	16	17	17	15	12	14	14	14	20	19	19	8	9	9
Кол	6+6	6+6	6+6	8+8	9+8	7+10	8+7	5+7	6+8	6+8	6+8	13+7	10+9	10+9	8	9	9

Таким образом в песне присутствует условное разделение на четыре эпизода различной продолжительности, между которыми небольшие интерлюдии как бы завершают изложенную мысль или наоборот – предвосхищают дальнейшую «сюжетную» линию. Своеобразная внутренняя разомкнутость, свойственная восточной традиции, пересекаясь с европейской композиционной техникой, образует уже иное «сквозное развитие», в котором на первый план выходит смысл текста, его метафоричность. Мелодика, гармония, ритмика – всё подчинено этой формообразующей логике: так создаётся «полуночная» атмосфера песни.

Гармонический оборот в первом эпизоде *g-moll/d-moll* воссоздаёт изначальное состояние спокойствия и грусти. В свою очередь вокальная мелодия так же точно отражает суть текста: она движется поступенно вверх-вниз, будто качаясь («Светлячки летают в пустом саду»); в конце первого стиха «лёгкий» квартовый интервал рисует «высокий помост».



夜半歌声

田 汉 词
 冼星海 曲
 黎英海 配伴奏

Andante 行板 深情、愤恨地

mf

p

6

空庭飞着流

13

萤, 高台走着狸, 人儿伴着孤

Мелодия второго стиха своей близкой интерваликой дополняет начатую картину («Лишь огоньки сопровождают одиноких людей»); при этом в гармонии появляются новые изысканные краски – цепочка «разноцветных» аккордовых последовательностей из субдоминантовой группы («Часы показывают, что уже полночь»). Следующая далее интерлюдия подготавливает появление очередного – таинственного стиха.

Принцип развития, приведённый выше, свойственен в целом данному романсу: текст воплощается посредством выявления ключевых мелодических интонаций, использования гармонических оборотов, свойственных китайской традиционной музыке. Натуральный минор в данном случае в силу малого тяготения к тонической функции как бы благоприятствует неспешному «течению» времени. Данное обстоятельство также способствует «сквозному развитию» музыки. Равным образом и ритмика чётко подчинена текстовым «изгибам», о чём пойдёт речь ниже.

В продолжении «экспозиционного» первого эпизода, в краткой интерлюдии, перед третьим стихом заметно меняется сопровождение: в фортепианный фрагмент вкрапляется прием игры *tremolo*. Эти «шелестящие» звуки, чередуясь то в нижнем регистре, то в верхнем, создают атмосферу таинственности и обречённости («Ветер дует, дождь льёт, цветы опадают, листья разлетаются»). Затаённая музыка интерлюдии (преимущественно на *piano*) и следующего за ним третьего стиха словно предсказывает трагичность не только самого романса, но и всей истории. Так исподволь формируются обстоятельства идейной и

эмоциональной стороны художественного содержания («Кто ждёт рассвета со мной в эту томительную тёмную ночь?»).

Отдельного внимания заслуживает ритмическая организация вокальной партии романса. Даже визуально в нотном тексте заметно наличие пунктирных фигур (восьмая с точкой + шестнадцатая), группы «восьмая + две шестнадцатых» и других подобных, которые располагают к точности исполнения и внутренней активности. Однако эти ритмические рисунки выпеваются мягко: предполагается, что вокальная эстетика Востока (в которой наличествует большее количество тонов, чем 12) при синтезе с западной традицией эпизодически сохраняет присущие ей микротоновые «скольжения», что сглаживает европейскую «очевидность» звучания. В данном контексте исключением такой трактовки ритма можно считать стихи 5-6, где само их содержание располагает к исполнению с ритмической точностью.

Вокальная партия *второго эпизода* напоминает аккомпанированный речитатив XVIII века. Мелодическая линия речитатива, оформленная в жёсткие ритмические рамки, поднимается из нижнего диапазона («ре» 1-й октавы) в самый верхний («соль-фа» 2-й октавы), её сопровождают парные «вертикали» аккордов, которые через цепочку отклонений выходят на доминанту к b-moll. Данный эпизод можно трактовать как промежуточную кульминацию романса, что подтверждает и текст 5-6 стихов («Моё лицо изуродовано и страшное, как у призрака, но сердце моё твёрдо, как железо. Пока я жив, я кланюсь бороться с этим призраком»).

47

明? 我形儿是鬼似的狰狞, 心儿是

47

53

铁似的坚贞, 我只要一息尚存, 誓和那封建的

53

Третий эпизод – лирический центр романса. В аккордике доминирует мажорный колорит и приглушённая динамика (композитором предпослан экспрессивный термин *dolce*), в мелодии преобладает очень «близкая» интервалика, – всё подчинено сути поэтического текста. Данный эпизод особенно примечателен изобразительностью аккомпанемента, где вначале автор использует приём *arpeggiato* («Ах, девушка, только твои глаза могут видеть мою жизнь. Только твоё сердце может понять мою искренность!»), а затем различные «плавающие» гармонические фигурации («Ты луна на небе, а я холодная звезда у луны! Ты дерево на горе, а я мёртвая лоза на этом дереве! Ты вода в пруду, а я ряска на этой воде!»).



Несмотря на то, что и в самом продолжительном *четвёртом эпизоде* развитие музыки соответствует изначальному принципу формообразования, о котором было сказано выше, тем не менее композитор фиксирует мелодическую идентичность 17-го стиха – окончания всего романса («Только в эту *полночь* петь!») и окончания 2-го стиха из *первого эпизода* («Часы показывают, что уже *полночь*»). Данная своеобразная мелодическая арка очевидна, она обусловлена художественным содержанием текста и его смысловым наполнением. Также в мелодике явственно ощущается и эмоциональная «параллель». В свою очередь заметна разница в фактуре изложения аккомпанемента: в первом эпизоде – преимущественно аккордовые вертикали, в четвёртом – «широкие» арпеджированные фигурации. Эти два фрагмента незначительно отличаются ритмической организацией, гармонизацией и заключительными функциями последних аккордов (в первом эпизоде – *g-moll*, в четвёртом – *B-dur*). Можно предположить, что таким образом композитор Сянь Синхай сохраняет баланс между восточной поэтической традицией и западной композиционной техникой с её традиционными элементами музыкальной формы.

Ладовые особенности вокальной партии. Мелодия «Полуночной песни» основывается на китайских традиционных ладах. Поскольку сущность китайского пятиступенного лада, как и всю оригинальную систему музыкального мышления, невозможно охарактеризовать посредством западной теории музыки, необходимо дать некоторые разъяснения в отношении китайской терминологической системы.

Наименование составляющих лада – пять ступеней: 宫 (гун), 商 (шан), 角 (цзюэ), 徵 (чжи), 羽 (юй). Они находятся в следующем соотношении: *шан* выше *гун* на 1 тон (большую секунду); *цзюэ* выше *гун* на 2 тона (большую терцию), *чжи* выше *гун* на 3,5 тона (чистую квинту), *юй* выше *гун* на 4,5 тона (большую сексту). В связи с постоянным контактом с западной традицией термины китайской теории музыки основаны на сочетании европейских и восточных обозначений. Например, как и в западноевропейской музыкальной науке, в китайском музыковедении по тонике определяется тональность. Если тоника *гун* приходится на тон *C*, то тональность – *C-гун*, тогда как если тоника *шан* будет связана с тоном *C*, возникнет тональность *C-шан*. Каждая из пяти ступеней лада китайской традиционной музыки в связи с использованием одного лада («гун») получила название «лад одинакового гун», или «системы одинакового гун». В данной системе каждый лад использует один и тот же звукоряд, один звук *гун*. При этом пять основных звуков лада могут становиться главными и образовывать свою систему одинакового *гун*. Например, система *E-гун* указывает на все пять ступеней звука *гун* в исходной тональности (*E*). Всего же имеется пять тональностей: *E-гун*, *F#-шан*, *G#-цзюэ*, *B-чжи*, *C#-юй*. Каждый из ладов располагается таким образом: «1) *E 宫调式* (тональность *E-гун*): *E, F#, G#, B, C#, E*; 2) *F# 商调式* (тональность *F#-шан*): *F#, G#, B, C#, E, F#*; 3) *G# 角调式* (тональность *G#-цзюэ*): *G#, B, C#, F#, G#*; 4) *B 徵调式* (тональность *B-чжи*): *B, C#, E, F#, G#, B*; 5) *C# 羽调式* (тональность *C#-юй*): *C#, E, F#, G#, B, C#*» [5, с. 215].

Возвращаясь к анализу песни, отметим, что в тактах 10-24 (стихи 1-2) вокальная мелодия звучит в *Гун-ладе* от «*g*»; в тактах 31-48 (стихи 3 и часть 4) используется *Юй-лад*

от «g»; в тактах 51-61 (стихи 5 и 6) сочетаются Юй-лад и Гун-лад; в тактах 63-76 (стих 7) мелодия основывается на интонациях Юй-лада от «g»; в тактах 76-101 (стихи 9-11) вокальные фразы строятся на Шан-ладе, за исключением тактов 97-101, в которых возникает мелодический нисходящий оборот (c-b-as-g); в тактах 105 по 123 вокальные фразы интонируются в Юй-ладе от «g»; а завершается песня в том же ладу, как и началась – в Гун-ладе от «g» (такты 124-153).

Драматургические функции «Полуночной песни» в одноимённом кинофильме.

Самая главная режиссёрская находка Масю Вэйбана заключается в том, что стенания Призрака, разносящиеся по зданию обветшалого оперного театра, не только создают определённую атмосферу в кинофильме, но и несут важную драматургическую нагрузку. Именно в его песне раскрываются основные сюжетные линии и освещаются события, произошедшие десять лет назад. Так, зрители узнают, что Призрак – это несчастный певец Сун Даньпин, который вынужден прятаться на чердаке оперного театра, в котором когда-то блистал в главных ролях. И единственная цель его жизни – отомстить всем тем, кто нанёс ему увечья и разлучил с любимой девушкой Ли Сяоя.

Лиризм определяет основное настроение песни и тесно связан с сюжетом фильма. Особая атмосферность фильма, присутствие некоторой романтической струи и мелодраматического «регистра» (воспоминания о любви), горечь и безысходность основных персонажей и их жажда мести, сцена пожара, безмолвная тишина, звучащие музыкальные шкатулки, пронзительный голос в ночи, горящие свечи, затянутые паутиной мрачные коридоры, ужасающие куклы в человеческий рост и блуждающие тени и огни в старом заброшенном театре, вой ветра и кружение падающих осенних листьев во дворе, безумный жуткий сторож-горбун и т.д. – вся эта атрибутика визуального ряда находится в резком контрасте в чувствами главного героя, с его шемящей грустью и одиночеством, что удивительно тонко и точно передаётся средствами музыки в кинокартине. Через весь фильм проходит мелодия, создавая пронзительную и загадочную атмосферу любви, подчёркивая трагический колорит фильма и формируя развязку истории. Эта песня появляется в фильме трижды: в первый раз она прозвучала посреди ночи с крыши театра, во второй раз её исполнил Сунь Сяоу, исполнитель главной роли оперного певца в спектакле, и в третий раз она проходит в конце фильма. Сначала в музыке выражается меланхолия и одиночество главного героя, а также его тоска по страдающей возлюбленной. Затем эмоциональный фон изменяется, музыка получает драматическую окраску: в песне передаётся одновременно его грусть и злость из-за сложившихся обстоятельств, герой предстаёт в состоянии безысходности и убитый горем. И, наконец, в третий раз она звучит уже иступлённо и беспомощно, как бессловесный стон за кадром, выражая ненависть главного героя к феодальному сословию и боль утраченной любви. Музыкальное оформление и мощный визуальный ряд (герой стоит в проёме окна пылающего театра) превращают финал в неизгладимую по силе эмоционального воздействия сцену. Таким образом, эта страстная пронзительная музыка звучит трижды с разной целью и разными художественными задачами по ходу развития сценического действия.

Вместо заключения. В работе над вокальными произведениями Сянь Синхай руководствовался как принципами гармонизации, характерными для европейского искусства, так и традициями голосоведения, свойственными китайской музыке, объединив таким образом западную гармонию и китайскую мелодику. В целом «Полуночная песня» представляет собой выдающееся камерно-вокальное произведение, сочетающее в себе лирические и драматические характеристики. Мелодия, ритм, композиционная структура, композиторская техника – результат взаимодействия канонов, связанных с китайской традиционной музыкой, и новой художественной концепции, пришедшей из европейской культуры. Вокальная партия и фортепианный аккомпанемент – художественно

равнозначны, музыкально глубоки и изысканны, вместе с поэтическим текстом создают яркий и запоминающийся образ. Богатый мелодический язык «Полуночной песни» – яркий образец нового мышления композитора Сянь Синхая, продемонстрировавшего интеграцию китайской и европейской традиций, что можно расценивать как типичный пример современного музыкального языка периода «новой» музыки в Китае.

Произведения Сянь Синхая отличаются высокой художественной ценностью и считаются в Китае образцами для подражания до настоящего времени. Сянь Синхай всегда выступал за то, чтобы следовать сути традиционной китайской музыки, демонстрируя очарование китайского искусства и одновременно сочетая его с лучшими качествами западной музыки: «Учитесь сильным сторонам друг друга, Китая и Запада, и компенсируйте их недостатки, и берите суть, чтобы унаследовать и продвигать сущность традиционной китайской культуры, создавать новые жанры современной музыки, тем самым возводя памятник китайской музыкальной культуре» [7, с. 2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40–х годов XX века // Китайская культура 20–40–х годов и современность. Москва: Наука, 1993. С. 143–173.
2. Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века: автореф. на соиск. учёной степ. канд. иск-ния – Санкт-Петербург, 2023. – 24 с.
3. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. на соиск. учёной степ. канд. иск-ния – Нижний Новгород, 2017. – 24 с.
4. Ли Сюймэй. Изучение манеры исполнения романсов на древние стихи 20–40-х гг. XX ст. – Шанхай: Консерватория Шанхая, 2010. – 45 с.
5. Ли Чжонгуан. Основы теории музыки. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1980. – 223 с.
6. Цзан Ибин. История китайской музыки. – Ухань: Уханьское университетское изд-во, 2011. – 590 с.
7. Ян Шифань. Об историческом вкладе Сянь Синхая в китайскую национальную музыку // Журнал Института социализма Гуанчжоу, No. 2, 2005. С. 2–27.

REFERENCES

1. Vjej Jan'gje. Novaja muzyka Kitaja 20–40–h godov XX veka // Kitajskaja kul'tura 20–40–h godov i sovremennost'. Moskva: Nauka, 1993. Pp. 143–173.
2. Chzhan Cjan'vjej. Kitajskaja vokal'naja muzyka HH veka: avtoref. na soisk. uchjonoj step. kand. isk-nija – Sankt-Peterburg, 2023. – 24 p.
3. Daj Juj. Jelementy tradicionnoj kul'tury v Novoj kitajskoj muzyke «perioda otkrytosti»: avtoref. na soisk. uchjonoj step. kand. isk-nija – Nizhnij Novgorod, 2017. – 24 p.
4. Li Sjujmmej. Izuchenie manery ispolnenija romansov na drevnie stihy 20–40-h gg. HH st. – Shanhaj: Konservatorija Shanhaja, 2010. – 45 p.
5. Li Chzhonguan. Osnovy teorii muzyki. – Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1980. – 223 p.
6. Czan Ibin. Istorija kitajskoj muzyki. – Uhan': Uhan'skoe universitetskoe izd-vo, 2011. – 590 p.
7. Jan Shifan'. Ob istoricheskom vklade Sjan' Sinhaja v kitajskuju nacional'nuju muzyku // Zhurnal Instituta socializma Guanchzhou, No. 2, 2005. Pp. 2–27.

Сян Сяосяо

аспирант

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

e-mail: 1078749518@qq.com

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент

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

В.В. Шулин

Xiang Xiaoxiao

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University

Scientific supervisor - candidate of art history, associate professor

The Herzen State Pedagogical University

V.V. Shulin

ТРАДИЦИОННЫЕ ПЕСНИ НАРОДНОСТИ МЯО В КИТАЕ: ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ

Аннотация. В статье впервые в российской музыковедческой науке рассматриваются традиционная песенная культура китайской народности мяо. Особое место отводится классификации традиционных песен мяо, изложенной в работах наиболее авторитетных китайских исследователей. Также автор поднимает вопросы сохранения и передачи этой уникальной традиции этноса мяо.

Ключевые слова: этнос, мяо, Китай, традиционная песня, жанровая классификация, этноколорит.

TRADITIONAL SONGS OF THE MIAO PEOPLE IN CHINA: AN INTRODUCTION TO THE PROBLEM

Abstract. The article is the first in Russian musicology to examine the traditional song culture of the Chinese Miao people. A special place is given to the classification of traditional songs of the Miao, set out in the works of the most authoritative Chinese researchers. The author also raises the issues of preservation and transmission of this unique tradition of the Miao ethnos.

Keywords: ethnos, miao, China, traditional song, genre classification, ethno-colourism.

Китайская народная республика – одно из самых многонациональных государств, в нём проживают 56 этнических меньшинств, отличающихся друг от друга своими обычаями, культурой, одеждой, специальными украшениями, кулинарией и т.д. Самой колоритной из них считается народность хмонгов (мяо 苗族), располагающаяся преимущественно в горных районах Южного Китая и на территории Юго-Восточной Азии.

Как и в каждой народности, у мяо сложилась своя традиционная культура, отличающаяся своим специфическим этноколоритом. Самобытные музыкальные традиции мяо – это духовное богатство, которое является составной частью культурного наследия Китая. Традиционные песни – одна из ярких жемчужин в культурном наследии древнейшей народности мяо, ибо в них отражается её душа.

В настоящее время на многочисленных музыкальных фестивалях этнос мяо принимает активное участие в концертных программах, демонстрируя своё аутентичное

творчество. Необыкновенные песенные и танцевальные представления, яркая расшитая одежда, великолепные головные уборы, серебряные украшения демонстрируют богатую культуру и древнюю мудрость мяоского народа. Также популярными стали в последнее время фольклорные ансамбли, исполняющие традиционную музыку мяо, выступления которых пользуются большим спросом не только у туристов, но и во всей Поднебесной. Народности мяо посвящаются теле- и радиопередачи, где рассказывается об их обычаях и праздниках, транслируется их традиционная региональная музыка. Возрастает интерес к культурному наследию этноса и со стороны китайских учёных, однако до настоящего времени нет ни одного исследования, где бы комплексно рассматривалась традиционная песенная культура этноса. Следовательно, целью данной статьи является рассмотрение традиционного песенного творчества с выявлением его роли в культурном наследии мяоской народности.

В основе духовной культуры мяо лежит его богатейший фольклор, сокровищница тысячелетней мудрости бесписьменного народа. Пение, музыка, танцы составляют важнейшую часть их культурной жизни, они издавна служили средством для воспитания подрастающего поколения. Издавна говорилось, что «мяо – это народ, который любит песню: они, работая, передвигаясь по отвесным скалам, поют прекрасные смелые песни фэйгэ (“летающие песни”), которые могут перелететь с одной горы на другую. Принимая гостей, они поют “песню вина”. Среди юношей и девушек распространены любовные и танцевальные песни» [1, с. 270]. У народа мяо есть такая поговорка: «Если предыдущее поколение не помнит своего прошлого, не празднует старинные обряды, то следующее поколение забудет не только песни, но и свои корни» [8, с. 15].

Древние песни мяо возникли раньше других музыкальных жанров. Ещё в 1956 году Ма Сюэлян, Тай Чанхоу и Цзинь Дань в статье «О древних песнях народности мяо» отмечали: «Древние песни ещё называют большими песнями. Они указывают на древность своего содержания, а большие песни относятся к их продолжительности. По сложности древние песни обычно состоят из сотен и даже тысяч строк, что далеко превосходит другие типы народных песен. Под “древними песнями мяо” понимаются песни, которые народность мяо передавала устно с древнейших времён до наших дней. “Древнее” здесь отражено не только в содержании, но и в напевах старинных песен» [8, с. 13].

Древние песни мяо и «культура древних песен» – это целая «энциклопедия знаний», которая передаётся из поколения в поколение из уст в уста. Что касается исторической памяти, то древние песни мяо не только отражают духовный и материальный мир предков мяо, но и проходят испытания временем, сохраняя следы различных этапов исторического развития общества мяо, формируя полную цепь национальной культурной памяти, которая помогает нынешним поколениям мяо помнить свою историю. Как отмечают исследователи, «так называемая культурная память относится к процессу, в котором субъект в практической деятельности накапливает и хранит большой объём реального опыта и знаний, сохраняет, переводит и распространяет эти знания различными способами, чтобы помнить и развивать культуру. А чтобы понять истинную историю народа, необходимо изучить его устное народное творчество» [9, с. 119].

В истории развития китайской цивилизации многие национальные меньшинства не имели письменности, потому устная литература выполняла важную роль по сохранению информации об историческом развитии, фиксируя историю развития народа в форме древних песен, рассказов, народных легенд, мифов и т.д. Ценная информация, содержащаяся в этих устных формах, не может быть обнаружена в литературных и канонических записях. Таким образом, древние песни стали ценным материалом для изучения истории мяо, а также важным справочником для понимания сущности этноса. С

исторической точки зрения, древние песни отражают процесс становления мяо, формируя культурную картину мира народности мяо.

Хотя песенное творчество не всегда является достоверной историей, однако может рассматриваться как «накопительный базис прошлого» [9, с. 120]. Как и другие племена, не имеющие письменности и передающие знания устно, древние песни мяо не только сохраняют духовные качества и коллективную память нации, но также содержат необходимые знания и навыки для продолжения и развития народа. Потомки мяо, исполняя древние песни, «перенимали, учились и обогащали свои знания, связанные с сельским хозяйством, с разведением животных и выращиванием растений, со строительством мостов, с медициной, астрономией, географией, металлургией, текстилем, печатью, вышивкой, керамикой и т.д.» [2, с. 30]; это помогало народу выживать и развиваться в сложных условиях, продолжая таким образом существовать на протяжении тысяч лет вплоть до настоящего времени.

По мнению носителей традиции, «пение старинных песен укрепляет историческую память, мир и согласие в семье, а жизнь делает счастливой и полной» [8, с. 14], поэтому и до настоящего времени древние песни занимают особое почётное место в жизни социума мяо.

Отметим, что древние песни тесно связаны не только с фольклорными праздниками народа мяо, но также являются важной частью культуры этой народности. У мяо богатый и разнообразный праздничный календарь, который получил отражение в поговорке «большие праздники трижды в месяц, маленькие – каждый день». По мнению китайских этнографов, эти древние песни в традиционном обществе бережно передавались и сохранялись в народе и «сопровождали различные мероприятия и фольклорные праздники гуйчжоуских мяо, такие как праздники барабанного общества, свадьбы, похороны, семейные встречи, ежегодные праздники и постройка домов. Во время пения принимающая и гостевая стороны садятся друг напротив друга и ведут “беседы” в вопросо-ответной форме с использованием обрядовых диалоговых песен бан-гэ (盘歌), которые могут исполняться несколько дней и ночей, а иногда и до двух недель» [5, с. 83].

До настоящего времени китайские исследователи не пришли к единому мнению по поводу классификации древних песен мяо. Представим точки зрения наиболее авторитетных учёных. Так, Дань Сяоцзе и Вэнь Цзиньмэй на основании полевых исследований и опубликованных в настоящее время древних песен и стихов мяо, разделяет их на четыре основные категории: 1) космогонические мифы («Создание мира» 《开天辟地》, «Движение золота и серебра» 《运金运银》, «Потоп» 《洪水滔天》); 2) исторические песни («Преодоление гор и вод» 《跋山涉水》); 3) земледельческие песни («Посадка деревьев османтуса» 《枫香树种》, «Вспахивание на востоке и посев на западе» 《犁东耙西》, «Выращивание деревьев османтуса» 《栽枫香树》, «Рубка деревьев османтуса» 《砍枫香树》); 4) свадебные («Песня о приглашении родственников на свадьбу» 《开亲歌》, «Брат и сестра связаны узами брака» 《兄妹结亲》)» [4, с. 177]. Другую классификацию предлагают исследователи Ли Таохуа и Ян Цзусинь: 1) о сотворении мира («Плавление солнца и луны» 《铸日造月》); 2) песни поклонения предкам (исполняются на различных праздниках, во время поминовения предков и свадебных застолий); 3) о странствиях и кочевании («Песня о переселении» 《迁徙歌》); 4) свадебные; 5) о кодексе Цзяли; 6) календарные (своего рода руководство для будущих поколений мяо по выращиванию риса); 7) смешанные: любовные, застольные, летающие песни. В отдельную подгруппу выделяются песенные образцы, связанные с цзяли – «древним священным кодексом духовной культуры мяо, общепринятым стандартом

общественного поведения среди народа мяо, который включает различные классические прецеденты спорных случаев и регулирует социальные взаимодействия внутри этноса. Содержание цзяли очень обширно и включает в себя долгую историю мяо: от сотворения мира и возникновения человека до переселений и оседания, раскрывая ценностные ориентации предков мяо» [5, с. 82].

Исследователь У Цзяни предлагает классифицировать песенное творчество на следующие группы: 1) ритуальные песни («Но гун, Но му» 《雉公雉母》, «Поклонение богу неба» 《祭天神》, «Поклонения богу лекарств» 《祭药神》); 2) свадебные песнопения («Песня о договоре брака» 《订亲歌》, «Песня ухода невесты» 《出嫁歌》, «Плач о невесте» 《哭嫁歌》, «Свадебная песня» 《结婚歌》, «Песня о свадебной церемонии» 《婚礼歌》, «Песня сестер» 《姊妹歌》 и др.; 3) песни для погребальных церемоний («Песня открытия пути» 《开路歌》, «Песня сжигания савана» 《焚巾曲》, «Песнопение указания пути» 《指路经》, «Песня утешения душ» 《安魂曲》); 4) праздничные обрядовые песни (застольные песни, песни приветствия гостей, песни о любовных скитаниях, новогодние, сельскохозяйственные, песни о строительстве моста «Переход через мост» 《架桥歌》, о строительстве дома «Построить дом, воздвигнуть крышу» 《起房造屋歌》), о любви между кровными родственниками «Песня сестёр» 《姊妹歌》, «Песня брата и сестры» 《兄妹歌》 [9, с. 39]; 5) песни об изучении принципов (溯道论理古歌)¹⁸: они «основаны на “своде законов” и типичных методах решения различных ситуаций и проблем, которые устно передавались старейшинами-судьями в процессе разрешения социальных конфликтов и рассмотрения дел. Количество этих песен огромно, они бывают короткие (содержать всего несколько фраз) и продолжительные (достигать десятки тысяч слов)» [9, с. 37]; эти песни играют большую роль в образовании и сохранении духовных ценностей в обществе мяо.

Хуан Юйсян подразделяет традиционные песни мяо на два типа: 1) сезонные – песни, приуроченные к определённым мероприятиям, событиям (например, новый год, приход весны, посадка зерна, сбор урожая и т.д.); 2) внесезонные – не зависящие от времени года и других факторов (жертвенные песни, свадебные, похоронные, трудовые, колыбельные и т.д.) [10].

Также учёные отмечают, что издавна в исполнении старинных песен мяо существует множество табу и ограничений. Так, песня «Обильный потоп» не может быть спета внутри дома, она должна звучать только на открытом воздухе, иначе это будет считаться неуважением к предкам. Песня «Брат и сестра женятся» 《兄妹成婚》 касается тайны однокровного брака предков народности мяо, её нельзя исполнять в общественных местах. Песню «Прощание Гуцан» 《鼓藏辞》 можно петь только во время церемонии жертвоприношения быка. «Сжигание полотенец» 《焚巾曲》 может исполняться исключительно шаманом на могиле покойного в ночь кончины. Песня «Факел» 《火把歌》 поётся мяо из Сянси (запада провинции Хунань) только на месте происшествия какого-либо позорного действия/скандала, в несвязанных с этим местах её петь запрещено» [9, с. 57]. В традициях народа мяо «исполнение старинных песен считается священным действием, и определённые песни могут исполняться только на специальных церемониях, в особой обстановке и социокультурной атмосфере. Песни жертвоприношений нельзя петь в неритуальное время, их могут исполнять только старшие мужчины-певцы, но не молодые люди или дети, в противном случае это будет считаться оскорблением предков и нарушением табу» [8, с. 14]. Более того, возможность и умение петь древние песни зависит от того, «получил ли исполнитель от своих предков благословение» [2, с. 30].

¹⁸ Типа юридических песен.

Отдельный пласт – эпос мяо. Как отмечают исследователи, в нём используется пятисложные строфы в качестве основной структуры предложений и дуэтная вопросо-ответная форма пения бан-гэ. В нём повествуется «о сотворении мира, создании солнца и луны, появлении людей и всего сущего, о наводнениях и этнических миграциях (开天辟地、铸日造月、人类万物产生、洪水滔天、民族迁徙等). Самыми известными эпическими песнями являются “Песня о бабочке”, “О золоте и серебре”» [7, с. 3–4].

В целом все образцы песенного творчества, сюжеты которых связаны с представлениями о сотворении мира, религиозными и народными верованиями, праздничными обрядами, обычаями, фольклором и прочими культурными явлениями, образуют нематериальную культурную систему мяо и являются неотъемлемой частью их идентичности.

Существует понятие «обновлённая старинная песня мяо» – это народная песня, которую создали в XX веке с использованием традиционных мелодий путём «добавления новых слов» [8, с. 20]. Как отмечают сами носители традиции, «всё, что мы поём – это древние песни, но среди них есть как старинные, так и новые. Последние в основном прославляют Коммунистическую партию, предупреждают молодёжь о вреде наркотиков, обсуждают предотвращение пожаров в сельской местности и безопасность дорожного движения», – сказал в одном из интервью известный мяоский певец Ли Мучунь¹⁹. «Новые старинные песни мяо» – это как новая глава в музыке народа, в которой песенные образцы прославляют родину, партию и воспевают современную жизнь, а также имеют дидактический характер с наставлениями и поучениями» [8, с. 20]. Если раньше древние песни пели только для жителей деревни, теперь же они чаще всего исполняются для туристов. Таким образом в нынешнем Китае, «следуя установкам правительства и при мощном развитии туристической системы, древние песни мяо постепенно изменяются и подстраиваются под современное общество» [3, с. 35].

В целом традиционные песни являются частью богатого культурного наследия мяо и имеют большую историческую, социальную, художественную и эстетическую ценность. Передаваясь из поколения в поколение, этот пласт музыкального творчества вплетался в художественную культуру Китая, создавая уникальный этнический характер. Однако в условиях глобализации у молодого поколения происходят изменения в эстетических и ценностных ориентациях, что ведёт к утрате интереса к этому древнему искусству. Китайские исследователи сетуют, что «в настоящее время, например, в окрестностях деревни Фанпай умеющих петь традиционные песни составляют всего около 15% населения, при этом большинство из них – люди в возрасте старше 35 лет» [11, с. 47].

В XXI веке, по мнению китайских исследователей, «в связи мощным развитием экономики Поднебесной и повышением уровня жизни народа, а также под влиянием ханьцев и западных культурных тенденций, многие песенные образцы постепенно “уходят” из жизни людей и находятся под угрозой исчезновения» [6, с. 100]. Хотя традиция сохранения и передачи песенного наследия последующим поколениям становится всё более сложновыполнимой и проблематичной, тем не менее народ мяо стремится сохранить свою самобытную этнокультуру. Молодые мяосцы перенимают традицию у известных мастеров пения, в связи с чем очень популярными в последнее время стали новые коллективы традиционной музыки, исполняющие старинные песни в своих концертных программах.

Подытоживая, отметим, что музыка мяо с течением времени сохраняет свою уникальность. Традиции вокального исполнительства мяо можно трактовать как уникальное явление, презентующее высокий уровень духовной культуры этнического меньшинства мяо. В художественном творчестве отразилось мироощущение мяосцев, их

¹⁹ Цит. по: [23, с. 20].

обычай и эстетические ценности, связанные с повседневной жизнью сообщества. Культура мяо является одной из немногих, где сохраняются и пропагандируются национальные обычаи КНР, что способствует обогащению, развитию и процветанию художественной культуры Поднебесной. Традиционные песни мяо, в которых бережно хранится историческая память и культурные ценности древнейшей этнической группы, – это музыкальное достояние китайской нации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Итс Р.Ф. Народ мяо: дисс. на соиск. степ. канд. истор. наук (рукопись). – Ленинград, 1954. – 326 с.
2. Вэй Синь, Чжоу Сяо. Исследование состояния и мер по сохранению культурного наследия на примере древних песен Мяо в округе Тайцзян провинции Гуйчжоу // Критика в сфере искусства. 2019 (01). С. 30–31.
3. Дань Сяоцзе. Анализ культурных изменений древних песен народности мяо уезда Тайцзян юго-востока Гуйчжоу и их причины // Музыка севера. 2017. Вып. 8. С. 34–35.
4. Дань Сяоцзе, Вэнь Цзиньмэй. Роль древних песен в народных праздниках народности Мяо уезда Лэйшань на юго-востоке провинции Гуйчжоу // Художественный обмен, 2020. С. 177–179.
5. Ли Таохуа, Ян Цзусинь. Анализ творчества и наследия древних песен народности мяо уезда Лэйшань // Journal of Hubei Polytechnic University, 2020. № 66 / 37. С. 81–86.
6. Мэй Юйжун. Изложение текущего положения песен юфан народности мяо деревни Датан уезда Тайцзян // Голос Хуанхэ. 2015. С. 100–106.
7. Сюн Хуэй. Нарративный анализ древних песен народности Мяо округа Цяньдуннань: диссертация. – Харбинский педагогический университет, 2020. – 135 с.
8. У Фэй. Исследование наследия старинных песен народности мяо из Сицзяна: диссертация. – Гуйчжоуский педагогический университет, 2020. – 140 с.
9. У Цзяни. Исследование эстетики древних песен народности мяо: диссертация. – Дунбэйский педагогический университет, 05.2019. – 150 с.
10. Хуан Юйсян. Краткий анализ формы и особенностей народной музыки Мяо // Цветок Женьшеня: научный журнал. – Пекин. – 2019. Вып. 12. [электронный ресурс]. – URL: https://m-fx361-com.translate.google.com/news/2019/1216/6199141.html?_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc (дата доступа: 28.04.2024).
11. Чжан Чжэнмэй. Исследование любовных многоголосных песен села Фанпай уезда Тайцзян // Пион. Выпуск 17. 2018. С. 45–47.

REFERENCES

1. Its R.F. Narod mjao: diss. na soisk. step. kand. istor. nauk (rukopis'). – Leningrad, 1954. – 326 p.
2. Vjej Sin', Chzhou Sjao. Issledovanie sostojanija i mer po sohraneniju kul'turnogo nasledija na primere drevnih pesen Mjao v okruge Tajczjan provincii Gujchzhou // Kritika v sfere iskusstva. 2019 (01). Pp. 30–31.
3. Dan' Sjaocze. Analiz kul'turnyh izmenenij drevnih pesen narodnosti mjao uezda Tajczjan jugo-vostoka Gujchzhou i ih prichiny // Muzyka severa. 2017. Vyp. 8. Pp. 34–35.

4. Dan' Sjaocze, Vjen' Czin'mjej. Rol' drevnih pesen v narodnyh prazdnikah narodnosti Mjao uezda Ljejshhan' na jugo-vostoke provincii Gujchzhou // Hudozhestvennyj obmen, 2020. Pp. 177–179.
5. Li Taohua, Jan Czusin'. Analiz tvorcestva i nasledija drevnih pesen narodnosti mjao uezda Ljejshhan' // Journal of Hubei Polytechnic University, 2020. № 66 / 37. Pp. 81–86.
6. Mjej Jujzhun. Izlozhenie tekushhego polozhenija pesen jufan narodnosti mjao derevni Datan uezda Tajczjan // Golos Huanhje. 2015. Pp. 100–106.
7. Sjun Hujej. Narrativnyj analiz drevnih pesen narodnosti Mjao okruga Cjan'dunnan': dissertacija. – Harbinskij pedagogicheskij universitet, 2020. – 135 p.
8. U Fjej. Issledovanie nasledija starinnyh pesen narodnosti mjao iz Siczjana: dissertacija. – Gujchzhouskij pedagogicheskij universitet, 2020. – 140 p.
9. U Czjani. Issledovanie jestetiki drevnih pesen narodnosti mjao: dissertacija. – Dunbjejskij pedagogicheskij universitet, 05.2019. – 150 p.
10. Huan Jujsjan. Kratkij analiz formy i osobennostej narodnoj muzyki Mjao // Cvetok Zhen'shenja: nauchnyj zhurnal. – Pekin. – 2019. Vyp. 12. [jelektronnyj resurs]. – URL: https://m-fx361-com.translate.google.com/news/2019/1216/6199141.html?_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc (data dostupa: 28.04.2024).
11. Chzhan Chzhjenmjej. Issledovanie ljubovnyh mnogogolosnyh pesen sela Fanpaj uezda Tajczjan // Pion. Vypusk 17. 2018. Pp. 45–47.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Виноградова Мария Александровна
заведующий кафедрой фортепианного исполнительства,
концертмейстерского мастерства и камерной музыки
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: m_bychenkova@mail.ru

Vinogradova Maria A.
Head of the Department of Piano Performance,
accompanist skills and chamber music
Russian State University
them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)

«ОПЯТЬ ШОПЕН НЕ ИЩЕТ ВЫГОД»: РОМАНТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА

Аннотация. Статья посвящена вопросам интерпретации музыки выдающегося представителя романтической эпохи в музыкальной культуре – польского композитора Ф. Шопена в современном киноискусстве. Автором с позиций объективности раскрытия фактов жизни и творчества композитора дана оценка художественным и документальным кинокартинам «Желание любви» (реж. Е. Антчак, Польша, 2002), «Экспромт» (реж. Дж. Лэпин, США, Великобритания, Франция, 1991), «Голубая нота» (реж. А. Жулавский, Франция, Германия, 1991), «По следам Шопена» (реж. В. Экспозито, Франция, 2007), «Искусство Шопена» (реж. Ж. Кайя, Франция – Польша, 2010). Выявлено драматургическое значение музыкальных цитат их сочинений Ф. Шопена в фильмах «Осенняя соната» (реж. И. Бергман, Франция, Германия, Швеция, 1978), «Пианист» (реж. Р. Полански, Франция, Германия, Великобритания, Польша, 2002).

Ключевые слова: Шопен, романтическая музыка, музыка в кинотексте.

«AGAIN CHOPIN IS NOT SEEKING BENEFIT»: ROMANTIC MUSIC IN THE CONTEXT OF MODERN CINEMATOGRAPHY

Annotation. The article is devoted to the interpretation of the music of the outstanding representative of the romantic era in musical culture – the Polish composer F. Chopin in modern cinema. The author evaluates the artistic and documentary films "The Desire for Love" (directed by E. Antczak, Poland, 2002), "Impromptu" (directed by J. Lapin) from the standpoint of the objectivity of revealing the facts of the composer's life and work, USA, Great Britain, France, 1991), "Blue Note" (directed by A. Zhulavsky, France, Germany, 1991), "In the Footsteps of Chopin" (directed by V. Exposito, France, 2007), "The Art of Chopin" (directed by J. Kaye, France – Poland, 2010). The dramatic significance of musical quotations from their works by F. Chopin in the films "Autumn Sonata" (directed by I. Bergman, France, Germany, Sweden, 1978), "The Pianist" (directed by R. Polanski, France, Germany, Great Britain, Poland, 2002) is revealed.

Keywords: Chopin, romantic music, music in film text.

Каждая эпоха, каждое новое поколение по-новому ставят проблемы осмысления той или иной творческой грани личности композитора или его произведения. В полной мере можем отнести это и к творчеству Ф. Шопена, «поэта фортепиано», «короля фортепиано» [4]. Личность композитора очень любима на его родине. Данью уважения композитору, безусловно, является даже название международного аэропорта в Варшаве, который с 2001 года носит имя композитора. С 1927 года в Польше проводится международный конкурс пианистов имени Шопена. Конкурс этот до сих пор является одним из самых значимых в пианистическом мире [1, с. 55]. В Варшаве уже более восьмидесяти лет функционирует Общество имени Шопена. Общество многократно издавало ноты произведений композитора, так же известно многочисленными публикациями статей и работ, посвященных Шопену. Проводит концерты и фестивали, способствующие распространению музыки «польского Моцарта». Благодаря этому обществу в середине двадцатого века в Польше появился Музей Шопена. Отреставрированный к двухсотлетию юбилею композитора в 2010 г. этот музей является одним из самых передовых в Польше. Именем композитора так же названы и некоторые заведения в России – один музыкальный колледж в Иркутске и один в Москве носят его имя [4, с. 36]. В Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы (г. Алматы) посольством Польши в 2010 году был открыт концертный зал имени Фредерика Шопена. Не обошлось и без «экзотики» – один из кратеров на Меркурии так же носит имя Шопена.

Этот неординарный композитор оставил после себя помимо прекраснейших произведений для фортепиано многочисленные воспоминания современников-друзей, недругов, членов семьи, просто знакомых, учеников. Иногда это просто воспоминания или письма, а порой это прямые ассоциативные образы в произведениях писателей и поэтов или работы известных художников. Так, в романе Жорж Санд «Лукреция Флориани» прообразом персонажа Кароля является Ф. Шопен. Исследователями доказано на основе сравнительного анализа биографической «Истории моей жизни» Ж. Санд и текста «Лукреции Флориани», что Жорж Санд выбрала предметом своего критического анализа именно характер Шопена [3]. Отметим, что образ капризного, эгоистичного композитора создан писательницей Жорж Санд уже после расставания с музыкантом. Вероятно, этим и можно объяснить желчность тона. Как отмечает И. Бэлза, «никто не опошил чувства любви больше, чем автор «Лукреции Флориани» – недостойного пасквиля на Шопена [2, с. 41]. Портреты музыканта присутствуют в творческом наследии Эжена Делакруа, о нем сохранились воспоминания таких выдающихся людей, как Генрих Гейне, Шуман, Жорж Санд, Делакруа, Лист и Берлиоз.

Стоит отметить еще одно клише в восприятии музыки Шопена: «В творчестве Шопена нет эволюции» [7]. Такой упрек вполне может быть и заслуженным комплиментом, в котором отражается постоянство и стилевая зрелость композитора. Александр Скрябин, испытывавший влияние стиля фортепианного творчества Ф. Шопена, особенно в начале своего творческого пути, высказывался о нем так: «Чуть не с первого opus'a это был уже законченный композитор, с ярко определённой индивидуальностью. Это была гордая, высоко нравственная натура, которая целиком отразилась в его творчестве» [9, с. 353]. Безусловно, это мнение не может быть истинной в последней инстанции, ряд других исследователей опровергает отсутствие развития в творчестве композитора. «Окидывая взглядом медленные части всех циклов, нельзя не заметить определенной их эволюции в сторону все большей серьезности и глубины содержания» [6, с. 173].

Даже при поверхностном поиске и анализе образа Шопена или его музыки в поэзии или литературе можно с уверенностью сказать, что композитор лидирует по количеству упоминаний в поэтических творениях авторов разнообразной направленности, разных

временных эпох и стилей. Следует заметить, что образы личности и творчества Шопена встречаются в творчестве авторов Серебряного века заметно чаще других композиторов. Борис Пастернак, Анна Ахматова, Игорь Северянин отдавали дань уважения великому композитору. Действительно, немало общего находится не только в музыкальности языка поэтов или в поэтичности музыки Шопена, но, что поразительно, в их трагедийных (хотя и по-разному) судьбах.

О Шопене как поэте звука рассуждал Г. Г. Нейгауз: «если правда, что сердцевина всякого искусства есть поэзия, а эту мысль вряд ли можно оспаривать, то в истории искусства найдется немного гениальных людей, которые воплощали бы ее в своем творчестве столь полно и совершенно, как Шопен... Каждая нота, каждая фраза дышит поэзией, каждое произведение передает с предельной ясностью и силой целостный поэтический образ – видение поэта» [5].

Рахманинов отмечал высочайшее мастерство Ф. Шопена в интерпретации жанра фортепианной прелюдии, которая «по своей природе абсолютная музыка, и её нельзя ограничить рамками программной музыки. Тем не менее, многочисленные комментаторы приписывали прелюдиям Шопена всевозможные фантастические значения. Одну из них даже назвали “Дождевые капли”. Можно напомнить рассказ Жорж Санд, как рассердился Шопен, когда она обратила его внимание на приписываемую его гармонии звукоподражательность» [8].

В мировом кинематографе представлены художественные и документальные кинокартины, повествующие именно о жизни и творчестве композитора. Один из таких фильмов – «Желание любви» (режиссер Ежи Антчак, Польша, 2002). С точки зрения построения используется стандартный в фильмах такого рода прием – сюжетная линия, повествующая о жизни и творчестве, сопровождается по ходу действия в значительной степени музыкой композитора, дополняемой фрагментами полькой народной музыки. Именно этот фильм не ставит своей задачей концентрацию на творчестве композитора или его музыкальных переживаний. Основной сюжетный мотив здесь – взаимоотношения композитора и Жорж Санд. Симптоматично, что даже в современном кино присутствует искусственно созданный писательницей образ высокомерного и часто капризного Шопена. Кроме того картина носит недвусмысленно выраженный русофобский мотив, проявляемый во многих моментах – деспотичный по характеру и звероподобный по внешности наместник Польши князь Константин; сцена расправы над польскими офицерами; погром в квартире семьи Шопена и уничтожение его рояля солдатским прикладом, что, как мы точно знаем, не соответствует действительности. Таштамирова Л. Ш. в статье «Биография Шопена в кинематографическом искусстве» критически отмечает, что «основная часть фильма посвящена выяснениям отношений между героями, и абсолютно не обсуждается творческая деятельность Шопена-композитора и пианиста» [10]. Фильм Джеймса Лэпина «Экспромт» (США – Великобритания – Франция, 1991), так же посвящен межличностным отношениям Шопена, Жорж Санд с ее детьми, затронута проблема отношений с Ференцем Листом: здесь он является одним из главных героев (в картине «Желание любви» образ Листа встречается лишь эпизодически).

К этой же категории можно отнести артхаусную кинокартину «Голубая нота» (режиссер Анджей Жулавский, Франция – Германия, 1991). Абсолютно разные по стилям и строению, эти работы объединены популярной идеей – взаимоотношениям Шопена с окружающими его людьми. Конечно, было бы не совсем оправданно ожидать от художественной картины максимально достоверной биографической информации и музыковедческих разборов. Работы такого рода всегда имеют вполне естественную особенность – субъективную передачу и освещение наиболее значимых моментов той или иной ситуации именно с точки зрения создателей кино. Однако, встречаются даже

документальные кино-работы, обладающими довольно значительными неточностями и чрезмерно односторонним освещением проблемы.

Фильм «По следам Шопена» (режиссер Валери Экспозито, Франция, 2007) повторяет концепцию фильма «Желание любви»: «Такое восприятие биографии композитора достаточно необычно для России. В музыковедческой литературе основное внимание уделяется рассмотрению его творчества, а не подробностей личной жизни» [10]. С этой позиции стоит отметить документальную работу «Искусство Шопена» (режиссер Жеральд Кайя, Франция – Польша, 2010), где биографические повествования перемежаются с характеристикой творчества Шопена, а известные мировые пианисты комментируют свое отношение к его музыке и личности и исполняют различные произведения композитора. В целом это дает более полное представление о композиторе без каких-либо перекосов в сторону вульгарных сентиментальностей или политической подоплеки.

Многочисленны примеры использования фрагментов сочинений Шопена в фильмах, никак не связанных с именем композитора. Музыка Шопена встречается даже в очень далеких от музыкальной сферы фильмах Бондианы («Шпион, который меня любил», режиссер Льюис Гилберт, Великобритания, 1977).

Несмотря на обилие художественных биографических фильмов, или документальных кинокартин, посвященных Шопену, а так же не связанных с образом композитора, но пропитанных его музыкой кинокартин, отметим особую роль шопеновской музыки в фильмах шведского режиссера Ингмара Бергмана. Среди более сорока работ режиссера взаимосвязь музыкального и киноискусств можно проследить даже в названиях его картин: «Музыка в темноте», «Летняя интерлюдия», «Волшебная флейта», «Сарабанда». Знаменательно то, что это было не сиюминутное увлечение автора фильмов, а образ жизни, или скорее образ творчества: «Музыка в темноте» – это одна из его первых работ (1948), а «Сарабанда» – последняя (2003). Все остальные «музыкальные» работы расположены между «вступлением» и «репризой» творчества режиссера на протяжении пятидесяти пяти лет – своего рода сквозное развитие музыкальной философии через призму мировоззрения Ингмара Бергмана.

Названия картин отражают определенные смысловые связи с миром музыки. Главный герой фильма «Музыка в темноте» – слепой пианист, который не поступает в музыкальную академию, но устраивается работать тапером в ресторан; в «Осенней сонате» одна из главных героинь – профессиональная пианистка; в «Сарабанде» Хенрик, один из главных героев фильма, учит играть свою дочь на виолончели. Нельзя не упомянуть о картине «К радости». Разумеется, название отсылает нас к одноименной оде Шиллера, а учитывая «оркестровый» сюжет картины, следует сказать, что скорее к Бетховену, а именно к его уже упомянутому выше финалу Девятой симфонии. Собственно и в сюжетах совсем не связанных с музыкой, Бергман предпочитает использовать музыку композиторов мировой величины: Моцарта, Бетховена, Баха, Шумана, Брамса, Шопена.

В характерной для работ Бергмана манере монологов и диалогов в «Осенней сонате» (Франция – Германия – Швеция, 1978) в микроскопических деталях перед зрителем предстает проблема непонимания между близкими людьми – известной гастролирующей пианистки Шарлотты Андергаст и ее взрослой дочери Эвы. Оставив в стороне сюжетную психологию и философию, сконцентрируемся на музыке, которую режиссер выбрал для данного фильма. Прелюдия Шопена №2 ля минор звучит дважды, при чем звучит не фоном, а является непосредственно вовлеченной в действие картины – на протяжении семи минут зритель наблюдает и слушает прелюдию в поочередном исполнении двух центральных действующих лиц: Эвы и Шарлотты. Стоит обратить внимание на тот факт, что по сюжету исполнение этой прелюдии Эвой и Шарлоттой является первой ласточкой грядущей бури –

большой ссоры между матерью и дочерью и даже вполне логичная разность трактовок обнажает противоречия между родными.

В фильме режиссера Романа Полански «Пианист» (Франция – Германия – Великобритания – Польша, 2002) раскрывается история трагической судьбы польско-еврейского пианиста во время Второй Мировой Войны. Реальным прототипом героя является польский пианист Владислав Шпильман. Фильм снят на основе его автобиографии. Помимо музыки Шуберта, Бетховена, Войцеха Киляра вполне ожидаемо в многочисленных эпизодах звучит музыка Шопена. Как и Бергман, Полански вплетает звучание музыки Шопена в сюжетную линию картины, и, несмотря на то, что основной посыл фильма сложно отнести к чисто музыкальной тематике: на первый план режиссером выдвигается преодоление личных страданий и ужасов войны музыкантом.

Музыкальной кульминацией фильма можно обозначить эпизод исполнения Баллады Шопена №1 соль минор перед немецким офицером главным героем фильма (многие музыкальные партии исполнены польским пианистом Янушем Олейничак). Баллада звучит не полностью, но по эмоциональному накалу и чувственному воздействию на зрителя этот момент является одним из центральных пунктов картины. Режиссером все продумано до мелочей – тонкая актерская игра Томаса Кречманна передает внутреннее состояние немецкого офицера под воздействием музыки Шопена, в том числе, благодаря «наплывам» камеры на его лицо; немецкая шинель и фуражка, лежащие на запыленном рояле; еврейский пианист, перенесший массу страданий, исполняющий музыку Шопена в разрушенной Польше. Более того, этот момент можно воспринимать как символ единения через музыку – польский композитор, еврейский пианист, немецкий офицер, представляющие разные народы, культуры. Музыка Ф. Шопена позволяет выразить глубину человеческой трагедии.

Стоит обратить внимание на тот факт, что фильм начинается с исполнения главным героем Ноктюрна до-диез минор Шопена, который является выражением самых трагичных переживаний композитора, а заканчивается исполнением в концертном зале Большого блестящего полонеза. Это своего рода прообраз того, что несмотря на многие потери и ужасы, перенесены пианистом, самое страшное позади. В автобиографических же записях Владислава Шпильмана «Пианист. Варшавские дневники. 1939-1945» [12] ноктюрн является названием последней главы его записей. Можно предположить, что это своего рода олицетворение безумной печали страшной человеческой трагедии, которая навсегда останется в сердцах и памяти людей [11, с. 30].

Подводя итог, отметим, что поэтизированность музыкального языка Шопена делает его творчество в глазах людей XX и XXI веков особенно привлекательным. Оно воспринимается как особый одухотворенный мир человеческих чувств, их тончайших оттенков, развитие которых позволяет обогатить внутренний мир слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобрин Д.С., Зайцева М.Л. Фортепианные концерты Панчо Владигерова : монография. – М.: Издательство «Научный консультант», 2022. – 166 с.
2. Бэлза И. Фридерик Шопен. – М.: Музыка, 1991. – 137 с.
3. Жеравина О.А. К изучению материалов о Ф. Шопене в книжном собрании Строгановых научной библиотеки Томского Государственного Университета. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-izucheniye-materialov-o-f-shopene-v-knizhnom-sobranii-stroganovyh-nauchnoy-biblioteki-tomskogo-gosudarstvennogo-universiteta>

4. Зайцева М.Л. «Картинки с выставки» М. Мусоргского и песочная анимация А. Кириллова: к проблеме художественного синтеза // Искусствоведение. – 2023. – № 4. – С. 33-40.
5. Нейгауз Г.Г. Поэт фортепиано // Советская музыка. – 1949. – № 10. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=57808>
6. Протопопов В.В. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена // Вопросы музыкальной формы : Сб. ст. / Под ред. В. Протопопова. – М.: Музыка, 1966. Вып. 2. – 1972. – 357 с. – С. 166-180.
7. Равель М. Полонезы, ноктюрны, экспромты, баркарола [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/music/ravel_letters_ru.htm#_Toc20358059
8. Рахманинов С.В. Моя прелюдия cis moll. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://senar.ru/articles/cis-moll/>
9. Скрябин А. А. Скрябин и И. Гофман о Шопене. К 100-летию Шопена // Русская Музыкальная Газета. – 1910. – № 13. – 353 с.
10. Таштамирова Л.Ш. Биография Шопена в кинематографическом искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2013. – № 4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/biografiya-shopena-v-kinematograficheskom-iskusstve>
11. Титова Т.М., Зайцева М.Л. Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видео- рядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» (2004 г.) // Музыкаловедение. – 2021. – № 4. – С. 28-36. DOI: 10.25791/musicology.4.2021.1187
12. Шпильман В. Пианист. Варшавские дневники. 1939-1945. – М.: Гешарим Мосты культуры, 2003. – 169 с.

REFERENCES

1. Bobrina D.S., Zajceva M.L. Fortepiannye koncerty Pancho Vladigerova : monografija. – М.: Izdatel'stvo «Nauchnyj konsul'tant», 2022. – 166 s.
2. Bjelza I. Friderik Shopen. – М.: Muzyka, 1991. – 137 s.
3. Zheravina O.A. K izucheniju materialov o F. Shopene v knizhnom sobranii Stroganovyh nauchnoj biblioteki Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta. – [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-izucheniyu-materialov-o-f-shopene-v-knizhnom-sobranii-stroganovyh-nauchnoy-biblioteki-tomskogo-gosudarstvennogo-universiteta>
4. Zajceva M.L. «Kartinki s vystavki» M. Musorgskogo i pesochnaja animacija A. Kirillova: k probleme hudozhestvennogo sinteza // Iskusstvovedenie. – 2023. – № 4. – S. 33-40.
5. Nejgauz G.G. Pojet fortepiano // Sovetskaja muzyka. – 1949. – № 10. – [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=57808>
6. Protopopov V.V. O sonatno-ciklicheskoj forme v proizvedenijah Shopena // Voprosy muzykal'noj formy : Sb. st. / Pod red. V. Protopopova. – М.: Muzyka, 1966. Vyp. 2. – 1972. – 357 s. – S. 166-180.
7. Ravel' M. Polonezy, noktjurny, jekspromty, barkarola [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: http://yanko.lib.ru/books/music/ravel_letters_ru.htm#_Toc20358059
8. Rahmaninov S.V. Moja preljudija cis moll. – [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://senar.ru/articles/cis-moll/>
9. Skrjabin A. A. Skrjabin i I. Gofman o Shopene. K 100-letiju Shopena // Russkaja Muzykal'naja Gazeta. – 1910. – № 13. – 353 s.
10. Tashtamirova L.Sh. Biografija Shopena v kinematograficheskom iskusstve// Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie. – 2013. – №

4. – [Elektronnyj resurs].– Rezhim dostupa: <http://cyberleninka.ru/article/n/biografiya-shopena-v-kinematograficheskom-iskusstve>
11. Titova T.M., Zajceva M.L. Osobennosti vzaimodejstvija muzykal'nogo, rechevogo i video– rjadov v animacionnom fil'me «Hodjachij zamok Haula» (2004 g.) // Muzykovedenie. – 2021. – № 4. – S. 28-36. DOI: 10.25791/musicology.4.2021.1187
12. Shpil'man V. Pianist. Varshavskie dnevniki. 1939-1945. – M.: Gesharim Mosty kul'tury, 2003. – 169 s.

Пацук Ольга Станиславовна

аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

e-mail: musanovaolga@rambler.ru

научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

М.Л. Зайцева

e-mail: marinaz1305@mail.ru

Patsuk Olga S.

postgraduate student of the Department of Solo Singing and Choral Conducting
Russian State University

them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)

scientific supervisor – Doctor of Art History, Professor

Russian State University

them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)

M.L. Zaitseva

ТВОРЧЕСТВО ТОРЛА О'КАРОЛАНА В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИРЛАНДИИ

Аннотация. Статья раскрывает значение музыкального наследия знаменитого ирландского арфиста и композитора Торла О'Каролана для музыкальной культуры Ирландии. Автором выявлены отличительные черты музыкального стиля композитора, а также отслеживается влияние современных ему культурных явлений на авторский стиль. Особое внимание уделяется влиянию стилистики итальянского барокко на творчество О'Каролана, что еще подтверждает тесную взаимосвязь островной ирландской культуры с материковой Европой.

Ключевые слова: Торла О'Каролан, слепой музыкант, ирландская арфа, итальянское барокко.

THE WORK OF TORLE O'CAROLAN IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL CULTURE OF IRELAND

Annotation. The article reveals the significance of the musical heritage of the famous Irish harper and composer Turlough O'Carolan for the culture of Ireland. The author has identified the distinctive features of the composer's style, and traces the influence of contemporary cultural phenomena on his style. Particular attention is paid to the influence of the Italian Baroque style on O'Carolan's work, which further confirms the close relationship of island Irish culture with mainland Europe.

Keywords: Turlough O'Carolan, blind musician, Irish harp, Italian baroque.

Музыкально-инструментальное исполнительство диалектично: оно отражает общие тенденции эпохи [3, с. 34], и с то же время отличается своеобразием, обусловленным особенностями национальных культур [1, с. 62]. Музыкальная культура Ирландии очень богата и разнообразна, и арфа занимает в ней особое место [7, с. 93]. Не случайно именно этот музыкальный инструмент стал государственным символом страны, олицетворяющим ее культурную идентичность, и размещен на гербе Ирландии. Арфисты с древнейших

времен занимали особое, привилегированное положение в обществе, они были музыкантами аристократии и в годы своего расцвета пользовались поддержкой королей и знатных семейств.

Самые ранние из сохранившихся изображений арфообразных инструментов относятся к IX-X вв. н. э. Они являются частью декора гигантских каменных крестов, ранних христианских памятников, в большом количестве сохранившихся на территории Ирландии. Также о важной роли музыки в культурной жизни средневековой Ирландии говорят частые упоминания о музыкантах в старинных манускриптах и рукописях. Музыка сопровождала королевские балы и приемы, использовалась в магических ритуалах и церковных службах, воодушевляла воинов перед сражениями.

Высокопоставленное положение арфистов в ирландском обществе было связано с еще дохристианскими друидическими верованиями, когда умение играть на арфе было необходимым для языческих жрецов, которые были наиболее образованными людьми и хранителями национальных традиций. Искусство игры на арфе считалось самым высоким, общественно значимым видом искусства [4, с. 29]. В отличие от остальной Европы, остров так и не был полностью оккупирован римлянами, что позволило кельтской культуре и образу жизни сохраниться практически в первозданном виде вплоть до Средневековья. Впоследствии две традиции – друидическая и христианская – тесно переплелись в культуре кельтов, а арфисты продолжали играть значимую роль как в культурной, так и в социальной жизни.

Хотя формально с XII в. Ирландия подчинялась английским королям, еще несколько столетий жителям острова удавалось достаточно независимо управлять своей жизнью, а ирландская церковь лишь номинально подчинялась Риму, представляя собой своеобразную смесь христианских догматов и языческих верований. Даже процесс Реформации в XVI в. не затронул Ирландию, англичане и шотландцы стали протестантами, а жители острова еще полтора столетия оставались католиками. Лишь в середине XVII в. под предлогом установления истинной веры англичане под предводительством Кромвеля окончательно колонизировали Ирландию, множество ирландцев вынуждены были покинуть страну, спасаясь от захватчиков, а оставшиеся были подвергнуты жестоким ограничениям и репрессиям, касавшимся не только вероисповедания, но и в том числе ирландского языка и национальной культуры. При Кромвеле карательные законы англичан достигли крайней суровости и были направлены против национальных музыкальных инструментов и музыки вообще [2, с. 46]. Именно в эти непростые времена в Ирландии родился Торла О'Каролан, которого называют «последним бардом Ирландии».

Торла О'Каролан (англ. *Turlough O'Carolan, 1670-1738*) стал одним из самых значимых музыкантов в истории ирландской культуры, он был арфистом и композитором. Его отец работал кузнецом в поместье зажиточной семьи Макдермот. Мисс Макдермот Роу принимала активное участие в воспитании юного Торла, обучала его чтению и письму, но эти знания мало пригодились мальчику, так как, достигнув восемнадцатилетия, он потерял зрение, переболев оспой. Музыка в те времена была одним из немногих занятий, способных обеспечить существование слепого, и Торла с упорством стал обучаться игре на арфе. Спустя три года занятий он начал свою профессиональную жизнь странствующего музыканта. Мисс Макдермот дала ему арфу, лошадь и проводника, сопровождавшего О'Каролана в его путешествиях.

Нужно заметить, что арфистом он был весьма посредственным, особенно в начале своего творческого пути. Несмотря на то, что арфовое искусство Ирландии в XVII в. переживало период своего упадка, арфа продолжала оставаться одним из самых распространенных инструментов для бытового музицирования, особенно в обеспеченных аристократических семьях, поэтому слушатели первых концертов О'Каролана легко могли

судить о не слишком высоком уровне мастерства исполнителя. Музыканту не сразу удалось завоевать популярность и уважение. Однако со временем, несмотря на то, что О'Каролан не говорил по-английски, но благодаря выдающимся личным качествам и музыкальному таланту, он смог заслужить расположение не только знатных ирландских семей, но и завоевателей - англичан, которые поселились в ирландских землях.

Первое выступление О'Каролана состоялось в доме Джорджа Рейнольдса в графстве Лейтрим. Играл он не слишком хорошо, все-таки три года – недостаточный срок для того, чтобы в полной мере овладеть инструментом. Именно Сквайр Рейнольдс был человеком, вдохновившим О'Каролана на композиторское творчество, посоветовав ему попробовать сочинить свою музыку, не пытаясь копировать других исполнителей. В результате появилось на свет первое произведение О'Каролана “Si Bheag, si mhor” («Маленькие эльфы и большие эльфы»). Так назывались два холма в графстве Лейтрим, под которыми по легенде захоронены две враждующие эльфийские армии.

Всю свою дальнейшую жизнь О'Каролан посвятил сочинению и исполнению собственных произведений, именно композиторские таланты принесли ему славу и известность. Вряд ли его имя сохранилось в истории, если бы он остался одним из рядовых исполнителей, странствующим арфистом, коих было множество в Ирландии. Так как музыкант был незрячим и не имел академического музыкального образования, он не имел возможности записывать свои произведения. Конечно, он был не единственным арфистом, самостоятельно сочинявшим музыку для своих выступлений, и то, что именно его произведения сохранились в народной памяти и вошли в репертуар современников-музыкантов, говорит о его незаурядном композиторском таланте и о том, какое значение занимало его творчество в культуре Ирландии той эпохи.

Чтобы лучше понять значение творчества О'Каролана, необходимо сказать несколько слов об особенностях музыкальной жизни Ирландии. Всю существующую музыку можно условно разделить на два основных направления. Народная музыка, фольклор – это устная традиция, передаваемая от музыканта к музыканту на протяжении нескольких поколений, в которой автор исполняемого произведения неизвестен. Сочинение и исполнение профессиональной музыки как правило требует длительного обучения, авторство профессиональной музыки принадлежит конкретным персонам, чьи имена обычно известны.

В Ирландии существовал еще один музыкальный пласт – это музыкальная культура арфистов, уходящая корнями в глубокую историю, во времена языческих друидов. Эта культура с одной стороны имеет черты привычной нам академической музыки: арфисты-друиды обучались в течение нескольких лет, получая не только практические навыки звукоизвлечения, но и изучали определенные законы, по которым создавалась их музыка, запоминали достаточно развернутую терминологию. С другой стороны, как в народной музыке, это была полностью устная традиция, а имена авторов произведений не считались важной информацией и не фиксировались. Таким образом древняя традиция арфистов объединяла в себе черты народной и профессиональной музыки.

История не сохранила для нас имен учителей О'Каролана, однако не подлежит сомнению, что его обучение проходило именно в духе старинной арфовой традиции. Также большое влияние на творчество О'Каролана оказала музыка итальянского Барокко. В первой половине XVIII в., до того, как в Дублине поселился Г. Гендель, в Ирландии считалось престижным приглашать итальянских музыкантов, украшавших своим творчеством светские приемы и балы. Не избежал влияния этой популярности и О'Каролан, подписывавший те немногие произведения, которые были изданы при его жизни, псевдонимом «Сеньор Кароллини». Этот псевдоним имеет явное сходство с фамилией А. Корелли, творчеству которого он вполне сознательно подражал. Также О'Каролан

восхищался музыкой А. Вивальди, слава которого гремела в те времена по всей Европе и дошла до Ирландии. Знаменитый итальянский скрипач Ф. Джеминиани, поселившийся в Лондоне в 1714 г., бывал в Дублине и О'Каролан лично был ему представлен. Во многих произведениях О'Каролана явственно ощущается влияние итальянского скрипичного стиля: мелодии имеют сложный ритмический рисунок, содержат имитации и секвенции, однако гармонизованы они в стиле традиционной ирландской музыки и исходя из технических возможностей арфы, которая в те времена была диатонической. Так, исследователь творчества О'Каролана, ирландский музыковед Д. О'Сильвиан выделяет мелодии «O'Flinn» и «Lady Athenry» и высказывает мнение, что в них О'Каролан «не только приблизился, но и превзошел по красоте музыку этого стиля, которую выбрал образцом для подражания» [8, с. 63].

При жизни О'Каролан пользовался популярностью и всенародным уважением, его называют «последним бардом Ирландии». Притеснения ирландской культуры со стороны англичан, а еще более того, все большее проникновение европейской музыкальной культуры в ирландское общество, способствовало угасанию многовековой арфовой традиции. Большинство богатых и знатных ирландцев лишились своего благосостояния либо были депортированы. Более бедные были вынуждены вступать в браки с англичанами, образовав впоследствии средний класс нового общества, который мало интересовался старинной музыкой национальных арфистов.

Развитие клавишных инструментов привело к появлению фортепиано, гораздо больше подходившего для исполнения гармонически сложной музыки нового времени, оно практически полностью вытеснило из употребления ирландскую арфу, которая была диатоническим инструментом.

Спустя более чем 50 лет после смерти О'Каролана, когда англичане и коренные ирландцы смогли несколько сгладить культурные и религиозные противоречия, был организован арфовый фестиваль в городе Белфаст, целью которого было сохранить и возродить арфовую традицию, как один из символов культурной идентичности ирландского народа. Фестиваль состоялся в 1792 г. Несмотря на то, что сам факт проведения фестиваля широко освещался, и что всем участникам были обещаны богатые призы и подарки, в нем приняло участие всего десять человек – девять мужчин и одна женщина. Шестеро из них были слепыми, и большинство – пожилого возраста [6, с. 87].

Самой важной отличительной чертой этого фестиваля стало то, что была предпринята первая попытка записи исполняемых произведений. Арфовая традиция до этого была исключительно устной, мелодии передавались от одного музыканта к другому. Ответственная миссия зафиксировать нотами исполняемые мелодии была возложена на молодого девятнадцатилетнего органиста Эдварда Бантинга. Юноша старательно записывал музыку, звучащую на протяжении четырех дней фестиваля, описывал внешность исполнителей и их манеру игры. Необыкновенный опыт знакомства с творчеством этих умудренных годами людей и со знаниями, которые несла в себе их старинная музыка, оказал очень сильное влияние на молодого человека. Через четыре года после проведения фестиваля он опубликовал первый сборник: 66 произведений и несколько страниц, посвященных истории исполнительства на ирландской арфе. В этом сборнике было и несколько мелодий О'Каролана.

После фестиваля Эвард Бантинг продолжил изучение музыки своей родины и сделал сохранение ирландского музыкального наследия делом своей жизни. Он путешествовал по стране и записывал народные мелодии, исполняемые музыкантами в разных ее уголках [7, с. 25]. Впоследствии, исследователи часто вменяли в вину Бантингу, что он не просто записывал мелодии, но и изменял их, исходя из имеющегося у него академического образования, «исправляя» то, что казалось ему ошибочным, руководствуясь правилами

классической гармонии. Также он добавлял к мелодиям аккомпанемент, удобный для исполнения на фортепиано, так как считал, что арфовая традиция исчезает, а фортепиано является более перспективным инструментом. Несмотря на это, вклад, который Бантинг внес в сохранение арфового наследия и творчества О'Каролана, невозможно переоценить.

Как уже было сказано ранее, музыка О'Каролана при его жизни практически не издавалась. Однако она стала частью репертуара народных музыкантов: волынщиков, скрипачей и немногих оставшихся арфистов. Многие мелодии О'Каролана были записаны Бантингом во время его этнографических экспедиций. Несмотря на то, что со времени смерти композитора прошло не так много лет и память о знаменитом арфисте еще была жива, для исследователей было не так просто достоверно определить авторство приписываемых ему мелодий. Многие из них претерпели достаточно сильные изменения при исполнении несколькими поколениями музыкантов. Возникла сложность и с названиями.

Как известно, О'Каролан значительную часть произведений посвящал своим покровителям. Такие мелодии имеют в названии слово «planxty», к которому прибавляется фамилия адресата. Это слово, по всей видимости, изобрел и популяризировал сам О'Каролан, чтобы обозначить дань уважения хозяину, которому посвящена мелодия. В различных областях Ирландии Эдвардом Бантингом и его помощниками были записаны произведения-планксти имеющие различные названия, однако при дальнейшем сопоставлении некоторые из них оказались практически точными копиями мелодий, обнаруженных в других регионах. Это говорит о том, что композитор иногда позволял себе использовать «заготовки», сочиненные заранее для других покровителей, особенно если они проживали на значительном отдалении друг от друга. С другой стороны, существует несколько мелодий, посвященных одному и тому же покровителю и, соответственно, имеющих одинаковые названия. Все это значительно затрудняло учет и каталогизацию сохранившихся произведений О'Каролана. Наиболее полное собрание мелодий, приписываемых ему, изданы в труде Донала О'Салливана «Каролан. Жизнь, времена и музыка ирландского арфиста» 1958 г. (переиздан в 2001 г.). Эта книга содержит 214 мелодий О'Каролана, а также ценные сведения о его биографии и исследования сочиненных им стихотворных текстов.

Поскольку исторически арфовая традиция была устной, музыка почти никогда не записывалась, произведения передавались от одного исполнителя к другому, разучивались наизусть. Арфисты славились великолепной памятью, но это сослужило им дурную службу: до нас дошли лишь около 30 мелодий, написанных предшественниками О'Каролана. Несомненно, потеря нескольких столетий арфовой музыки является культурной трагедией. К счастью, О'Каролану повезло: нам более двухсот его произведений, авторство которых установлено исследователями, но мы с уверенностью можем утверждать, что значительная часть его музыки вплелась в устную традицию и по сей день исполняется как народная [5, с. 53].

В 1971 г. Дерек Белл, знаменитый исполнитель на ирландской арфе, написал о роли О'Каролана как композитора: «Действительно, она (музыка О'Каролана) является авторской и ее нельзя отнести к народной, но она стала известна нам благодаря народным музыкантам, передававшим ее из поколения в поколение. Доподлинно известно, что она подвергалась изменениям и «усовершенствованиям» в руках музыкантов, игравших ее в течение многих лет... Целесообразно рассматривать музыку О'Каролана как часть устной традиции, хотя большая ее часть далека от народного стиля. И исполнять ее следует так, как это сделал бы традиционный ирландский музыкант. –в импровизационном стиле, с богатой орнаментацией мелодии и свободным варьированием, но придерживаясь хорошего вкуса и сохраняя стиль каждого произведения» [6, с. 82].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринa Д.С., Зайцева М.Л. Фортепианные концерты Панчо Владигерова : монография. – М.: Издательство «Научный консультант», 2022. – 166 с.
2. Дулова В. Искусство игры на арфе. – Нобель-пресс, Москва, 2013. – 281 с.
3. Зайцева М.Л. «Картинки с выставки» М. Мусоргского и песочная анимация А. Кириллова: к проблеме художественного синтеза // Искусствоведение. – 2023. – № 4. – С. 33-40.
4. Покровская Н. История исполнительства на арфе. – Новосибирск, 1994. – 351 с.
5. Поломаренко И. Арфа в прошлом и настоящем. – МУЗГИЗ, Москва, 1939. – 310 с.
6. Clark N. J. The story of Irish harp. – North Greek Press, NY, 2003. – 192 с.
7. Hast D. E., Scott S. Music in Ireland. – Oxford University Press, NY. 2004. – 153 с.
8. O’Sullivan D. Carolan. The Life, Times and Music of an Irish Harper. – Ossian Publication Ltd, Ireland, 2001. – 378 с.

REFERENCES

1. Bobrina D.S., Zajceva M.L. Fortepiannye koncerty Pancho Vladigerova : monografija. – M.: Izdatel'stvo «Nauchnyj konsul'tant», 2022. – 166 p.
2. Dulova V. Iskusstvo igry na arfe. – Nobel'-press, Moskva, 2013. – 281 p.
3. Zajceva M.L. «Kartinki s vystavki» M. Musorgskogo i pesochnaja animacija A. Kirillova: k probleme hudozhestvennogo sinteza // Iskusstvovedenie. – 2023. – № 4. – Pp. 33-40.
4. Pokrovskaja N. Istorija ispolnitel'stva na arfe. – Novosibirsk, 1994. – 351 p.
5. Polomarenko I. Arfa v proshlom i nastojashhem. – MUZGIZ, Moskva, 1939. – 310 p.
6. Clark N. J. The story of Irish harp. – North Greek Press, NY, 2003. – 192 p.
7. Hast D. E., Scott S. Music in Ireland. – Oxford University Press, NY. 2004. – 153 p.
8. O’Sullivan D. Carolan. The Life, Times and Music of an Irish Harper. – Ossian Publication Ltd, Ireland, 2001. – 378 p.

Мамбетов Сервет Якубович

доцент кафедры музыкально-инструментального искусства
ФГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет
им. Февзи Якубова»
e-mail: 52s.mambet@gmail.com

Mambetov Servet Ya.

Associate Professor of the Department musical and instrumental art
Crimean Engineering and Pedagogical University
named after Fevzi Yakubov

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭЛЬВИРЫ ЭМИР

В современном академическом музыкальном искусстве Крыма творчество композитора Эльвиры Эмир занимает значительное место. Представленное симфоническими, камерно-инструментальными, камерно-вокальными, фортепианными сочинениями, хоровой и театральной музыкой, оно показательно своей национальной характерностью и оригинальностью музыкальной стилистики. В своих творческих решениях Э. Эмир обращается к стилистическим моделям романтизма, импрессионизма, неофольклоризма.

В музыковедческой литературе недостаточное внимание уделено индивидуальному стилю Э. Эмир в аспекте ладогармонического фактора. В настоящей статье предпринята попытка раскрыть самобытный интонационный мир фортепианных сочинений автора во взаимосвязи национального ладового колорита и современного гармонического языка.

Ключевые слова: лад, стиль, мелодия, ритм, фортепиано, форма, образ, колористика, диатоника.

PIANO CREATIVITY OF ELVIRA EMIR

The work of composer Elvira Emir occupies a significant place in the modern academic musical art of Crimea. Represented by symphonic, chamber-instrumental, chamber-vocal, piano works, choral and theatrical music, it is indicative of its national character and originality of musical style. In his creative solutions, E. Emir turns to the style models of romanticism, impressionism, and neo-folklorism. In the musicological literature, insufficient attention is paid to the individual style of E. Emir in the aspect of the mode-harmonic factor. This article makes an attempt to reveal the original intonational world of the author's piano works in the interrelation of national modal coloring and modern harmonic language.

Keywords: mode, style, melody, rhythm, piano, form, image, color, diatonic.

В музыкальной культуре Крыма произведения композитора Эльвиры Эмир представляют яркую страницу. Ее творчество включающее симфонические, камерно-инструментальные, камерно-вокальные сочинения, хоровую и театральную музыку, выделяются своей национальной стилистикой и индивидуальной музыкальной характерностью. Ей принадлежат: Авторские сборники: «Фортепианные произведения для юношества», «Произведения для фортепиано», «Песни для детей и юношества в сопровождении фортепиано», «Баллады, романсы и песни в сопровождении фортепиано», «Камерно-инструментальные произведения». В 2004 году Эльвира Эмир написала музыку к художественному фильму «Татарский триптих» по мотивам рассказов М.Коцюбинского.

Произведения Э. Эмир звучали и звучат на международных фестивалях и композиторских форумах. Идеино-образная и тематическая сфера музыки Э. Эмир богата и

разнообразна. В ней находят место и образы драматические, лирико-психологические, пейзажные, картинно-жанровые. В своем творчестве композитор тяготеет к крупномасштабным полотнам, в которых выражены патриотизм, героика и высокий пафос. Один из значительных фортепианных сборников Э. А. Эмир – «Фортепианные произведения» для юношества, включающие 14 произведений разной степени сложности. По образному содержанию сборник включает пьесы-настроения, жанровые сценки, пейзажные картины. Среди которых: «У камина», «Весеннее настроение», «Перед грозой», «Радостный день», «Озорники», «Песнь соловья» и др. Среди знаменательных произведений сборника следует отметить более монументальную «Поэму», «Сонату-рапсодию», «Грезы наяву».

Среди лирических произведений выделяется пьеса «Весеннее настроение», в которой раскрывается внутренний мир героя во взаимодействии с картинами природы. Масштабная пьеса изложена в сложной трехчастной форме. В ней дано противопоставление контрастных образов, которое выявилось в смене темпа (*Allegretto – Maestoso andante*), метра (9/8 – 3/4), фактуры, мелодии и других элементов музыкальной ткани. Первая часть пьесы характеризуется единством образно-эмоциональной сферы, выявляющаяся в ритмическом оформлении движения восьмых девятидольным и шестидольным метром, обособления верхнего мелодического голоса и гармонического фона. Эмоциональные оттенки подчеркнуты модуляциями в *до* минор, *соль бемоль* мажор. Середина пьесы, представляя собой по структуре простую трехчастную форму. Она насыщена динамикой развития, отраженной в нюансах – *mf*, *ff*, *mp*. Четкое ритмическое движение в метрической формуле трехдольного размера раскрывает новые оттенки лирических образов пьесы, более решительных и торжественно приподнятых. В этом разделе важную роль играет смена мажоро-минорного ладового колорита. Общая реприза пьесы (такт 101) возвращает к первоначальной лирической теме, которая представлена в вариантно-измененном виде.

Пьеса «Перед грозой» относится к той же группе пейзажно-лирических произведений. Поставленные автором образно-поэтические задачи раскрываются в колорите оригинальных гармонических красок, где преобладающее значение имеют аккорды с секундовыми тонами, уменьшенные гармонии, полифункциональные сочетания. В гармонических последовательностях наблюдается ослабление функциональных связей. Преобладающие в пьесе грустные настроения автор раскрывает чередование различных аккордов. Характерный колорит имеют аккорды со второй низкой ступенью в миноре. Пьеса построена в свободной одночастной форме, в которой чередование отдельных эпизодов репрезентует динамику развития эмоциональных сфер. Ярким картинно-изобразительным характером отличается завершающий эпизод (*Allegretto moderato*). Сочетание ритмически-четкого движения баса с триольными ходами в верхнем голосе словно отображают капли дождя. Пьеса симметрично обрамляется повторением аккордов вступительных тактов.

Примеры: «Перед грозой»
(«Ягьмур огюнден»)
Начало такты 1-15



Середина



Эпизод (Allegretto moderato)



Пьеса «Песнь соловья» на тему народной песни Ёсмам раскрывает лирическую образную сферу. Она изложена в свободной одночастной форме, в которой важное значение имеют методы вариантного развития. Обратившись к жанру лирической народной песни, автор представляет ее образ в палитре современных выразительных средств, широко применяя полифонические и гомофонно-гармонические методы изложения, а также современную ладоинтонационность.

На протяжении музыкального изложения неоднократно меняется метроритм. Резким контрастом выделяется эпизод *Allegretto*, в котором тема излагается в семидольном метре (7/8). Ее проведение на фортиссимо подчеркивает кульминационное положение этого раздела. В завершающем разделе пьесы тема проводится в первоначальном лирическом характере. Здесь автор дает новое ритмическое и фактурное оформление темы в четырехдольном метре, которое раскрывает новые грани музыкального образа.

Примеры: «Песнь соловья» на тему народной песни Ёсмам, Вступление

The image shows the first system of a musical score for the introduction of 'The Song of the Nightingale'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked 'Andante' and 'mp'. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is a lower piano accompaniment. The music is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Тема мелодии

The image shows the second system of a musical score, labeled 'Тема мелодии'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked 'mp'. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is a lower piano accompaniment. The music is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Эпизод *Allegretto*, тема в семидольном метре (7/8)



фактурное оформление темы в четырехдольном метре



Среди масштабных произведений сборника своей романтической направленностью выделяется пьеса «Грезы на яву». Изложенная в трехдольном метре $\frac{3}{4}$, в характерной вальсовой фактуре, она воплощает лирико-задумчивые музыкальные образы. Структура произведения представляет сложную трехчастную форму. Ее главная тональность *соль* минор. Фактура пьесы отличается простотой изложения, в которой обособлены мелодическая линия и гармонический фон.

Первая часть пьесы, изложенная в простой трехчастной форме, основана на плавном мелодическом движении в сопровождении выразительной гармонии, обогащенной красочными отклонениями.

Пример:
«Грезы на яву» Первая часть



Средний раздел *Moderato* более динамичный, чему способствуют проникновение двойных нот и аккордов в мелодическую линию, отклонения (*D dur, a moll, d moll*), полигармонические сочетания и хроматизм. В эпизоде *Moderato* (такты 120-133) устанавливается тональность *fa* мажор, с проведением светлой широкого дыхания темы. Свободное чередование тем подводит к кульминации такты (141-149), подчеркнутой модуляцией в *do* мажор, а затем в *ля* минор. Эмоциональные контрасты отмечены изменениями в динамике от *ff* до *p*. Эпизод *Allegretto* (такты 163-179) выделяется размашистыми мелодическими ходами на септиму, сексту, квинту, отражающими эмоциональный подъем.

Пример:
Средний раздел *Moderato*



В репризе (такт 180) тема первой части повторяется в измененной варианте, где вновь восстанавливаются минорные краски.

Примеры: реприза



Среди масштабных произведений сборника выделяется «Поэма», которая также утверждает романтические тенденции Э. А. Эмир. Жанр поэмы предполагает свободную одночастную структуру, в которой находят претворение образы лирические, драматические и повествовательные. Так, и «Поэма» Э. А. Эмир построена на чередовании разнохарактерных эпизодов.

В своей структуре она очерчивает черты сонатности. Разделы формы разомкнуты, что раскрывает непрерывную повествовательную сюжетную линию. Главная тема лирическая, выдержана в едином триольном ритмическом пульсе тональности *си* минор. Ее импровизационное изложение с остинатными триольными фигурациями баса подчеркивает повествовательный характер музыки. В изложении главной партии главная колористическая роль принадлежит отклонениям (в *соль* минор, *ми* минор), альтерациям (*П^b*), аккордам с побочными тонами.

Пример:

Главная тема



Следующий связующий раздел (такты 28-36), выдержанный в полифонической фактуре характеризуется лирической распетостью. Арпеджированные пассажи в конце разделов вводят в побочную партию, построенную на новой теме. Взволнованный характер темы выявляет новые грани лирического повествования. Обогащается отклонениями. Пульсирующий ритм, остинатно выдержанные подголоски, неустойчивые гармонии септаккордов способствуют росту напряженности.

Пример: Такты 28-36



В теме побочной партии также важную колористическую роль играют отклонения и модуляции. Изложенная в *ре* мажоре она окрашивается в колорит тональностей *ре* минор, *соль* минор. Вторгающийся каданс в конце побочной партии вводит в разработочный раздел (такт 60), который насыщен фактурными и тематическими контрастами. Разработка, являясь драматическим центром поэмы, отличается динамикой развития тематического материала. Обе темы экспозиционного раздела проводятся здесь в измененном виде, насыщаясь отклонениями и модуляциями, неустойчивыми гармониями септаккордов. Эпизод *Lento* (такт 74), построенный на гармонии уменьшенного трезвучия вводит в эмоционально- напряженный раздел разработки. Обилие хроматических ходов вносит интонационную остроту звучания. Образно-тематическое развития репрезентует трагическую обостренность, которая в конце разработки погружает в героико-потетическую семантику (такты 136-147). В этом фрагменте сочетание звуков *ля бемоль* и *ля бекар* имеет символический смысл.

Пример:

Побочная партия



Эпизод Lento



В репризе темы экспозиции проводятся в измененном виде, наполняясь новым смысловым содержанием. Определяющее значение имеют мажоро-минорные краски, терпкое звучание секунд, хроматизмы. Повторяющиеся фразы из главной партии на динамическом спаде утверждают состояние умиротворения.

Пример: реприза



Среди произведений сонатно-симфонического жанра следует отметить «Сонату-рапсодию», жанровое определение которой предполагает повествовательную линию изложения. И. Спосбин дает следующее определение жанра: «...рапсодия представляет собой фантазии на темы или подлинно народные, или сочиненные в народном духе» [59, с.261]. Так и произведение Э. А. Эмир основано на темах интонационно близких крымскотатарской народной музыки. Обращение автора к жанру рапсодии предполагает спокойную повествовательность в сочетании с динамизмом развития тем. Ее одностаянная структура представляет контуры сонатного *Allegro* с эпизодом в разработке. Замысел произведения вдохновлен богатыми песенно-танцевальными ритмами и мелодиями народной музыки. Для произведения показательны рапсодические принципы изложения тематического материала.

В основе драматургии произведения лежит жанровая обобщенность и живописность, в реализации которой важная роль принадлежит гармоническому компоненту и ритму.

Чередование различных ритмических формул в темах главной и побочной партий и эпизода раскрывают динамику повествования. Отметим значение полиритмических сочетаний (такты 133-151), возникающих на гребне динамических подъемов. Темы вступления, главной и побочной партий, контрастируя между собой, ведут нить повествования. Эпически повествовательная тема вступления (*Andante*) (такты 1-16) в свободно рапсодической форме вводит красочные картины народной жизни. Для ее музыкального изложения типичны органные пункты, ритмические остановки, ладовая переменность.

Пример: вступление *Andante* (такты 1-13)



Контрастная тема главной партии звучит в быстром темпе (*соль мажор*) и представляет собой жанрово-танцевальный образ (такт 17). Важное динамизирующее значение в произведении играет смена метра. Так, трехдольная основа вступления меняется на двухдольность в теме главной партии. Рельефные мелодические линии и оживленный упругий ритмический рисунок раскрывает новую образную сферу. В этой теме важная колористическая роль принадлежит альтерациям (*II низкая*), аккордам с побочными тонами, отклонениям.

Пример: тема главной партии



Начало побочной партии (такт 39) в *ре* мажоре. Побочная партия отмечена сменой метроритма. Семидольный метрици характерный ритмический рисунок мелодии подчеркивают ее жанровые истоки, связанные с танцем *хайтарма*. В ее развернутом

изложении применены вариантные методы. В гармоническом оформлении следует выделить оstinatность. Среди других компонентов музыкального языка можно подчеркнуть модуляции и отклонения (*ре* минор, *соль* минор). В кульминационном построении в конце экспозиции (такты 72-78) эта тема звучит в аккордовом изложении.

Пример: побочная партия (такт 39), ре мажор



Разработочный раздел (*такт 82*) строится на контрастном чередовании тем-образов в новой метrorитмической организации. Их последовательное изложение приобретает ярко динамический характер. Важная роль в драматургическом решении принадлежит новой теме (*такт 82*) с проведения которой начинается разработка. Изложенная в шестидольном метре, она в обновленных мелодико-ритмических и фактурных решениях представляет картины народной жизни. Тема ярко национального характера, в которой выделяются фригийские обороты.

Этот раздел представляет собой эпизод, структурные контуры которого обрисовывают трехчастность с динамически нарастанием в репризном разделе. В ее середине проводится лирическая тема танцевального характера в ритме вальса, интонационную основу, которой составляют восточного склада обороты. Национальную окрашенность ей придают широкое применение орнаментики и фригийский оборот в каденции. Второй раздел разработки состоит из вариантных проведений тем главной и побочной партий. На их синтезе строится кульминационный раздел. Яркая колористическая основа в эпизоде достигается насыщением гармоний терпкими звучаниями секунд и септаккордов. Эмоционально динамическую роль играют модуляции.

Пример:

Разработочный раздел (такт 82)



Реприза всей формы динамизирована. Темы проводятся в обновленной фактуре. В завершающей фазе эффектно звучит глиссандо, подчеркивающее момент эмоционального подъема. Так, оригинальный замысел *Сонаты-рапсодии* реализовался в контрастном сопоставлении красочных образов, в колоритном звучании гармонических красок, в динамике ритмических преобразований музыкального материала, а также в применении характерных элементов народной музыки.

Будучи автором фортепианных и камерно-инструментальных сочинений Э. А. Эмир раскрыла в них широкий круг музыкальных образов, реализовав их через современное композиторское мышление, в котором проявились черты неоромантизма, неофольклоризма и импрессионизма и самобытного мировосприятия самого автора. В своем творчестве композитор обращается к таким жанрам академической музыки, как прелюдия, токката, поэма, соната, поэма, баллада, экспромт, в которых находит отражение национальная самобытность авторского почерка. Музыкальный язык композитора отличается индивидуально ярким гармоническим мышлением, в котором находят претворение аккорды терпкого звучания с диссонансной основой.

Программность является одной из показательных сторон творчества Э. А. Эмир, которая ярко проявилась в фортепианных и ансамблевых ее произведениях. Об этом говорят названия фортепианных пьес: «Озорники», «Восточный орнамент», «Радостный день», «Грезы на яву» и другие. В ее творчестве находят претворение жанровая сфера народного музыкального творчества, воплощенная в таких произведениях как «Къырым нагъмелеры» для скрипки и фортепиано, «Хайтарма» для кларнета и фортепиано, «Струнный квартет», «Детская хайтарма» для фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. Способин И. В. Музыкальная форма [Текст] / И. В. Способин Москва Музыка 1980. – 400 с.
2. Эмир, Э. А. Фортепианные произведения для юношества –Симферополь: «Издательство Крымучпедгиз», 2010. – 280 с.
3. Куртбединова Л. Фортепианное творчество крымскотатарских композиторов / Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. – Симферополь: ИП «Хотеева Л.В.», 2021. – Выпуск11. – С. 192-195.
4. Цукер А. «Мерзие Халитова и ее сборник камерно-инструментальных произведений» / М. Халитова. Камерно-инструментальные произведения». – Симферополь, 2018.
5. Османова А. Из истории записи музыкального фольклора крымских татар / А. Османова // Къасевет. – №1/18. – 1990.

REFERENCES

1. Sposobin I. V. Muzykal'naja forma [Tekst] / I. V. Sposobin Moskva Muzyka 1980. – 400 p.
2. Jemir, Je. A. Fortepiannye proizvedenija dlja junoshestva –Simferopol': «Izdatel'stvo Krymuchpedgiz», 2010. – 280 p.
3. Kurtbedinova L. Fortepiannoe tvorcestvo krymskotatarskih kompozitorov / Voprosy krymskotatarskoj filologii, istorii i kul'tury. – Simferopol': IP «Hoteeva L.V.», 2021. – Vypusk11. – Pp. 192-195.
4. Cuker A. «Merzie Halitova i ee sbornik kamerno-instrumental'nyh proizvedenij» / M. Halitova. Kamerno-instrumental'nye proizvedenija». – Simferopol', 2018.
5. Osmanova A. Iz istorii zapisi muzykal'nogo fol'klora крымских татар / A. Osmanova // K#asevet. – №1/18. – 1990.

Ян Цзянь

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 254456739@qq.com

Yang Jian

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В РАННИХ БАЛЕТАХ РОДИОНА КОНСТАНТИНОВИЧА ЩЕДРИНА

Статья посвящена теме женского образа в балетах композитора Родиона Константиновича Щедрина. Важным является факт единения творческого и жизненного пути автора: Р. К. Щедрин стал композитором, работающим в тандеме с одной из ведущих отечественных прима балерин, – М. М. Плисецкой. Этот союз важен еще и с точки зрения композитора и балетмейстера – Майя Михайловна являлась постановщиком части созданных Р. Щедриным балетов.

Балеты «Конек-горбунок» и «Кармен-сюита» были представлены на сценах ведущих театров. Идеи произведений близки и актуальны для современности: в первом герой преодолевает препятствия на пути, оставаясь верным и честным, сохраняя доброту – «Конек-горбунок» передает ценность нравственности и морали, популяризирует традиции русской народности. Образ сказочной «Царь-девицы» видоизменяется композитором к финалу балета: персонаж иного мира проходит серию преобразований и становится частью реального – Р. К. Щедрин придает героине русский колорит. В «Кармен-сюите» тема судьбы, рока сталкивается с темой человеческой воли – извечный конфликт. Музыкальная драматургия главной женской партии, исполненной М. М. Плисецкой, базируется на идее выражения человеком его чувств и теме свободы выбора.

Ключевые слова: отечественный балет, женская партия, традиция, национальный колорит, творчество Родиона Щедрина, музыкальное наследие.

THE FEMALE IMAGE IN THE EARLY BALLETS OF RODION KONSTANTINOVICH SHCHEDRIN

The article is devoted to the theme of the female image in the ballets of composer Rodion Konstantinovich Shchedrin. An important fact is the unity of the author's creative and life path – the established stage duet between R. Shchedrin and M. Plisetskaya nourished warm family ties, the creator of the works drew inspiration from his only muse.

«The Hunchback Horse» and «Carmen Suite» were presented on the stages of leading theaters. The ideas of these works are close and relevant to modern times: in the first, the hero overcomes obstacles on the way, remaining faithful and honest, preserving kindness – the «Hunchback Horse» conveys the value of morality, popularizes the traditions of the Russian people. The image of the fabulous Tsar maiden R.K. Shchedrin gives typical Russian features - this transformation takes place by the end of the ballet. In the «Carmen Suite» the theme of fate collides with the theme of the human will – there is an eternal conflict. The main female role, which M.M. Plisetskaya dreamed of performing, makes us think about the inner core of the heroine and the natural human right to freedom of feeling.

Keywords: Russian ballet, women's party, tradition, national flavor, Rodion Shchedrin's work, musical heritage.

Родион Константинович Щедрин (р. 1932) за свою музыкальную жизнь создал пять ярких и самобытных балетов, каждый из которых увидел жизнь на сценах главных театров страны и мира. Среди них - «Конек-Горбунок» (1960), «Кармен-сюита» (1967), «Анна Каренина» (1972), «Чайка» (1980) и «Дама с собачкой» (1985).

В данной статье автор освещает музыкальную драматургию главного женского образа и его постепенное развитие в двух ранних балетах Родиона Щедрина – «Конек-горбунок» и «Кармен-сюита».

Первый из череды балетов – «Конек-горбунок» – имеет особую историю создания. Одноименная сказка была написана Петром Павловичем Ершовым (1815 – 1869) в 30-е годы XIX века. Многие творцы обращались к этому сюжету для воплощения собственных идей в новых произведениях. В начале 1950-х годов либретто к будущему балету предложили балетмейстер Василий Иванович Вайнонен (1901 – 1964) и драматург Павел Григорьевич Маляревский (1904 – 1961). Для сочинения музыки был избран Дмитрий Борисович Кабалевский (1904 – 1987), но композитор отказался, не впечатлившись идеей. В результате к работе над балетом приступил аспирант композиционного класса Московской консерватории – Р. К. Щедрин.

Во время репетиционного процесса Родион Константинович познакомился с Майей Михайловной Плисецкой (1925 – 2015), которая разучивала партию Царь-девицы в первом балете композитора. Впоследствии партитуру балета «Конек-горбунок» Родион Щедрин посвятил своей будущей супруге и бессменной музе – Майе Плисецкой. «В 1999 году старому балету была придана совсем новая жизнь, и состоялась постановка «Конька» в Большом театре. Щедрин сделал для нее новую музыкальную редакцию, более краткую, из наиболее стилистически ярких и свежих номеров... он преобразовал детский балет в совсем другой жанр – танцевальную русскую феерию» [1, с. 73].

Балет «Конек-горбунок» соткан из народных интонаций, русский колорит насквозь пронизывает произведение. Эти характерные черты прослеживаются и в массовых сценах, рисуя общечеловеческие образы; в проявлении индивидуальности жестоких братьев Ивана. Портрет главного героя – отражение национального характера. В сочинение включены сцены общих увеселений, глубокой лирики, присущей образу доброго младшего сына – будущего царевича. Эпизоды традиционных забав захватывают слушателя в первом же номере балета – вступление погружает в праздничное настроение всеобщего гуляния. «Это сочинение ясно выявило присущий музыке Щедрина дух лицедейства» [2, с. 11].

При создании музыкального произведения Р. Щедрин обращался к оперным классическим традициям, свойственным отечественной музыке. Увертюра выстроена на многократно повторяющемся мотиве русского народного танца – его композитор проводит в группе медных духовых инструментов: трубы передают эстафету валторнам. Тема принадлежит царевичу и имеет интересную историю: балетмейстер А. Радунский поделился с Р. Щедриным находками своей экспедиции по Сибири. Среди таковых была шуточная солдатская песня – «Деревенька небольшая, солдатами занятая». В песне был припев с особым ритмическим рисунком, который композитор в один день переработал для партии Ивана. Этот лейтмотив повторяется в ряде сцен вплоть до финала балета. Вторым лейтмотивом в увертюре выделяется будущая «Хороводная», характеризующая женское начало. В первом номере сочинения автор использует прием *ostinato*, который лейтмотивом пронизывает весь балет – на мотив плясовой накладывается контрастная мелодия эпического характера, свойственная русской традиции. Средний раздел увертюры обладает лирическим настроением – в нем мелодия принимает вариант кантилены, проводится секцией струнных инструментов и сглаживает царящее в воздухе напряжение. По образу этот раздел можно отнести к плавной песне девушек, внутри которой тем не менее остается «зерно» заданного изначально танцевального мотива. Кульминационная часть укрепляет

лейтмотив Ивана, все группы оркестра концентрируются на нем, как на ключевом звене: «А длинные форшлагги валторн и виолончелей напоминают молодецкий посвист, так часто сопровождающий русскую народную пляску» [3, с. 22]. Как и дальнейший портрет Царь-девицы – по природе происхождения образа сказочное и недостижимое существо – становится частью традиционно русского мира в финале балетного спектакля.

Образ Царь-девицы относится к миру параллельному: волшебному, фантазмагорическому. Поиски композитором средств художественной выразительности при передаче этого портрета можно отчасти сравнить с творчеством Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844 – 1908) и его «потусторонними» оперными героями («Царевна-Лебедь», «Волхова»). В «Коньке-горбунке» наличествуют черты былин, к сюжетным линиям которых также обращался «композитор-сказочник».

В строении балетного спектакля две картины отражают магический мир, контрастный реальному: пятая и седьмая. Программное название пятой картины, вошедшей в состав второго действия – «Серебряная гора». Декорационная часть спектакля может быть решена в различных вариантах, тогда как музыка Р. Щедрина уже вводит слушателя в волшебный мир, рисуя пейзажи русской природы, погруженной в туман; лес, окутанный тьмой. Тему леса композитор умело передает при помощи инструментов низкого тембра – она проводится в октавном удвоении.

Пятая картина во вступлении также изобилует уменьшенными аккордами – композитор возвращает слушателя к истокам, пробуждая память прошлого: здесь встречаются интонации уменьшенного трезвучия, и характерный интервал – уменьшенная кварта. Р. К. Щедрин – искусный мастер оркестровой звукописи: тема постепенно набирает свою силу, проходя разные секции инструментов, а после достигая тромбонов. Свечение и лучистость Серебряной горы передают такие небесные инструменты, как арфа и челеста, также автор вводит колокольчики. Предвещая появление птиц, композитор вводит в оркестровую ткань пассажи на восходящие звукоряды – единым порывом они проходят через каждую секцию инструментов. Жар-птицы в балете Щедрина больше создают необходимую атмосферу, но не играют весомой роли. Они сопровождают главный женский образ – Царь-девицу.

Первым своим характеризующим мотивом героиня рекомендует себя как непростой персонаж: в ритмической группе наблюдаются интересные решения. Тема, которой красавица призывает, манит, впервые была проведена в четвертой картине, где в царских покоях оживала фреска с изображением героини. В том музыкальном эпизоде композитор поручил роль этого лейтмотива валторне. Как и другие героини «сказочных» картин, Царь-девица наделена чертами фантастическими – в этом помогают утвердиться обилие уменьшенных, увеличенных, характерных интервалов, которые композитор вводит для передачи портрета. Музыкальный портрет главной героини постепенно открывает новые грани характера и в общем танце с жар-птицами ее лейтмотив достигает апогея: он передается группами труб и тромбонов. Довольно резким противопоставлением является проведение этой же темы у флейты соло – Царь-девица предстает перед слушателем трогательной, мягкой. Ключевой узел напряжения темы и ее кульминацию композитор выделяет на фортиссимо и передает деревянным и струнным инструментам. Параллельно складывается ощущение замершей во времени и пространстве картины. Этого автор добивается при помощи непрерывного органного пункта на тоне *des* среди фаготов, тубы, добавляет к звучанию литавры и контрабасы.

Вторая тема Царь-девицы напрямую связана уже с традициями русского фольклора. Р. К. Щедрин передает оркестру роль колыбели – он словно бы сам себя успокаивает. Выдержанные аккорды успокаивают женский образ, рисуют в нем благородные и величественные черты. Этот прием является подготовкой второй темы, основу которой

композитор отыскал в сборнике «Песен русского народа», составленном А. К. Лядовым. Мелодическая линия Колыбельной из песенного сборника проводится в оркестре неторопливо, создавая атмосферу покоя. Аккорды покачиваются, во всей плавности прослеживается традиция мерного русского девичьего танца. Лейтмотив проводится непосредственно скрипками, что подчеркивает характерную ему кантиленность, чарующую мягкость и душевную теплоту. Царь-девица от сказочного персонажа переходит к миру реальному: встреча с Иваном пробуждает в ней человечность, сердечность, душевность – типично русские черты характера.

Портрет героини показан в седьмой картине – «Дно океана». Начало третьего действия повествует о кольце Царь-девицы, которое хранится в водных глубинах. Именно туда отправляется Иван. Вспоминая о влиянии музыкальных шедевров Н. А. Римского-Корсакова, в этом случае можно провести параллель с оперой «Садко». Родион Константинович выстраивает седьмую картину в соответствии с традициями танцевальной сюиты. Форма позволяет сгладить наличие множества лейтмотивных тем, а выстроенные между частями балета арки превращают произведение в единое целое.

Следующим ключевым женским образом балетного творчества Р. К. Щедрина по праву считается образ независимой, яркой и негибкой Кармен – партия, о которой грезил Майя Плисецкая. Этой мечте посчастливилось стать воплощенной в реальность, когда балерина посетила представление прибывшего в Москву с гастролями кубинского балета. Майю Михайловну так впечатлила хореография, что она обратилась к балетмейстеру Альберто Алонсо с просьбой поставить для нее спектакль. Хореограф прибыл в Москву с собственным либретто для работы над будущим балетом, но музыки еще не было. Майя Плисецкая обращалась к Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, но композитор вежливо отказал балерине, такой же отказ последовал от Арама Хачатуряна. В это время Родион Константинович был занят работой над другими проектами, но в результате к созданию музыки будущего балетного спектакля приступил именно он. «Щедрин внимательно всматривался в мои пунктирные движения и выискивал в них некие таинственные акценты» [4, с. 362].

Приверженность композитора к форме танцевальной сюиты выстраивает жанрово-смысловую арку между двумя знаковыми балетами в наследии Родиона Щедрина – «Коньком-горбунком» и «Кармен-сюитой». При этом уникальность музыкального содержания обоих произведений неоспорима. «Кармен-сюита» состоит из тринадцати самостоятельных номеров, объединенных общей идеей, общим смыслом. Обращаясь к музыке Бизе, Щедрин подходит к ней очень бережно, не искажая, а лишь поворачивая к нам иными гранями» [5, с. 111].

Инструментальный состав оркестра поражает оригинальностью: Р. К. Щедрин использует все возможности струнных инструментов и ряд инструментов ударной секции – порядка тридцати. «Надо сделать транскрипцию оперы (жанр тогда начисто забытый), повернув ее на балетный лад. И для партитуры взять совсем иной состав. Далекий от Бизе. Ну, скажем струнные и ударные. И работа закипела. За двадцать дней я закончил всю партитуру...» [6 с. 131]. Отсутствие живого человеческого голоса, наличествующего в опере, автор умело заменяет проникновенным звучанием струнных. Некоторая нарочитость и характерная яркость музыки балета оправдана тем, что задачей спектакля является передача зрительному залу сюжета. При отсутствии слова именно музыка становится информативной.

Музыкальное развитие образов в балетах

Р. К. Щедрина является многослойным: герои композитора наделены характеризующими их лейтмотивами, проходящими сквозь все произведение и раскрывающими суть персонажа. «Конек-горбунок» – произведение, музыка которого содержит мотивы русских народных

песен, зарисовки быта, с детства знакомые композитору. В транскрипции оперы «Кармен» Ж. Бизе Родион Щедрин базируется на идее, вложенной в произведение французским композитором, но в то же время придает ей принципиально новую форму. Так музыкальный материал наполняется новыми оттенками, наделяя персонажей присущей им индивидуальностью, но не нарушая зерна смысла, переданного первоисточником. «Свою отточенную композиторскую технику, обогащенную новыми приемами, Щедрин применил, прежде всего, к богатой фольклорной традиции России, русским темам и образам» [7, с. 119].

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. – М.: Композитор, 2000. – 310 с.
2. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина / М. Е. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1980. – 330 с.
3. Прохорова И. Родион Щедрин: начало пути / И. Прохорова. – М.: Советский композитор, 1989. – 72 с.
4. Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая / М. М. Плисецкая. – М.: Music Production International, 2023. – 552 с.
5. Лихачева И. Музыкальный театр Родиона Щедрина / И. Лихачева. – М.: Советский композитор, 1977. – 226 с.
6. Щедрин Р. Автобиографические записки / Р. К. Щедрин. – М.: АС, 2008. – 288 с.
7. Ковалев А. О книге В. Н. Холоповой «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023, № 2. С. 118–122.

REFERENCES

1. Holopova V. Put' po centru. Kompozitor Rodion Shhedrin / V. N. Holopova. – M.: Kompozitor, 2000. – 310 p.
2. Tarakanov M. Tvorchestvo Rodiona Shhedrina / M. E. Tarakanov. – M.: Sovetskij kompozitor, 1980. – 330 p.
3. Prohorova I. Rodion Shhedrin: nachalo puti / I. Prohorova. – M.: Sovetskij kompozitor, 1989. – 72 p.
4. Pliseckaja M. Ja, Majja Pliseckaja / M. M. Pliseckaja. – M.: Music Production International, 2023. – 552 p.
5. Lihacheva I. Muzykal'nyj teatr Rodiona Shhedrina / I. Lihacheva. – M.: Sovetskij kompozitor, 1977. – 226 p.
6. Shhedrin R. Avtobiograficheskie zapiski / R. K. Shhedrin. – M.: AS, 2008. – 288 p.
7. Kovalev A. O knige V. N. Holopovoj «Put' po centru. Kompozitor Rodion Shhedrin» // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. 2023, № 2. Pp. 118–122.

Чжан Яо

аспирант

ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова»
e-mail: xiaolang55555@vip.qq.com

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова»
Н.В. Кошкарёва

Zhang Yao

graduate student

State Musical Pedagogical Institute
them. MM. Ippolitova-Ivanova

Scientific supervisor - candidate of art history, professor
State Musical Pedagogical Institute
them. MM. Ippolitova-Ivanova
N.V. Koshkareva

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДУ МИНСИНЯ (НА ПРИМЕРЕ «МОЛОДЁЖНОГО ВАЛЬСА»)

Аннотация. Одним из ярких представителей китайской композиторской школы является Ду Минсинь. Его творческие интересы сосредоточены в области симфонической музыки. Индивидуальный стиль композитора формировался в векторе русской и западноевропейской классико-романтической традиции. Показателем тому является «Молодёжный вальс» Ду Минсиня – оригинальное и самобытное для китайской симфонической музыки произведение. В статье приведены некоторые сведения о творческом пути композитора, уточнена история создания «Молодёжного вальса». Автором исследования рассмотрены композиционные и стилистические аспекты произведения, проанализированы аспекты взаимовлияния традиций русской и западноевропейской музыки на почерк Ду Минсиня.

Ключевые слова: Ду Минсинь, «Молодёжный вальс», китайская композиторская школа, симфоническое творчество.

REFRACTION OF THE TRADITIONS OF RUSSIAN AND WESTERN EUROPEAN MUSIC IN THE SYMPHONIC THE WORK OF DU MINGXIN (ON THE EXAMPLE OF THE "YOUTH WALTZ")

Abstract. One of the outstanding representatives of the Chinese school of composition is Du Mingxin. His creative interests are concentrated in the field of symphonic music. The composer's individual style was formed in the vector of the Russian and Western European classical-romantic tradition. An indicator of this is Du Mingxin's "Youth Waltz", an original and original work for Chinese symphonic music. The article provides some information about the composer's creative path, clarifies the history of the creation of the "Youth Waltz". The author of the study examines the compositional and stylistic aspects of the work, analyzes the aspects of the

mutual influence of the traditions of Russian and Western European music on the handwriting of Du Mingxin.

Keywords: Du Mingxin, "Youth Waltz", Chinese school of composition, symphonic work.

Становление китайской национальной композиторской школы неразрывно связано с именем Ду Минсиня (1928), стоявшего у его истоков. Получив образование в Московской государственной консерватории, в 1958 году, по возвращению в КНР, композитор вступает в новый этап своего творческого пути. В это время его стиль обретает самобытность и оригинальность, благодаря синтезу традиций русской и западноевропейской музыки и национального мышления. Характеризуя данный период деятельности Ду Минсиня исследователь Чэнь Сицзэ отмечает: «По возвращении в Китай Ду Миньсинь видел главной задачей своей творческой деятельности постоянно экспериментировать, прежде всего, в сфере национализации программных оркестровых жанров (поэма, увертюра, фантазия, интермеццо и др.), а также с инструментальным концертом, скрипичным и особенно фортепианными: их программные названия концентрировали образно- смысловой подтекст музыки» [4, с. 21].

После длительного периода работы в области киномузыки и сфере музыкально-театральных жанров, Ду Минсинь в 80-е годы XX столетия сосредоточил свои поиски на симфонической музыке. Этому способствовал национальный курс на открытие «культурных границ», взятый в 70-80-е годы прошлого века. Композиторы КНР активно начинают разрабатывать новые жанры для китайской профессиональной музыки, в том числе и жанры симфонической музыки.

Итак, в 70-80-е годы XX столетия Ду Минсинь пишет свои лучшие произведения, среди которых - симфоническая картина «Южное море Родины», симфоническая поэма «Пусть развивается знамя!», симфоническая фантазия «Фея реки Лохе», оркестровые композиции «Осенние размышления», «Путешествие в Синьцзян» для скрипки и оркестра, Концерт для скрипки с оркестром, а также Первый фортепианный концерт «Весенний облик». Однако, одним из первых сочинений композитора в области симфонической музыки явился «Молодёжный вальс».

Сочинение было создано в 1976 году и совпало с окончанием китайской «Культурной революции», принёсшей в страну новые позитивные настроения, открытия, творческие идеи. В одном из своих интервью композитор характеризует период создания сочинения следующим образом: «После десяти лет бурных событий китайская музыкальная сфера стала олицетворять разнообразие и множество возможностей. Вся страна была наполнена радостью и вступала в новую эпоху. Поэтому я хотел написать музыку, которая бы выражала эту праздничную атмосферу, и так появился "Вальс Молодости"» [5, с. 44].

Несмотря на то, что «Молодёжный вальс» явился одним из первых опусов Ду Минсиня в области симфонической музыки, уже в нём кристаллизуются аспекты симфонического мышления мастера и получают более яркое претворения такие черты его стиля как главенство мелодического начала, чёткость и характерность ритмики. Данный стилистические особенности, а также обращение к жанру вальса как нельзя точно передавали приподнятую атмосферу среди прогрессивной и творческой молодёжи Китая в конце 1970-х годов.

Интересен тот факт, что само обращение Ду Минсиня к жанру вальса явилось новаторским для китайской музыкальной культуры. Долгое время данный жанр претерпевал на себе «клише» как проявление мещанства и буржуазного вкуса, что шло вразрез с идеологией государственной культурной политики. Так, основные жанровые признаки вальса, такие как – метрическая трехдольность, ярко выраженные признаки танцевальности и грациозности в характере делали сочинение «не исполняемым» на

официальном уровне. Однако Ду Минсиню удалось завуалировать особенности «вальсовой» метрики в густой ткани симфонического развития.

Само обращение к жанру вальса свидетельствует о преломлении в симфоническом творчестве композитора традиций западноевропейской и русской музыки. Отметим, что именно благодаря западноевропейским композиторам XIX столетия вальс из ряда жанров прикладного и бытового характера возводится в ранг самоценного музыкального произведения, обладающего художественной выразительностью и возможностью воплощения лирико-драматических образов. Яркими примерами высокохудожественных образцов жанра являются вальсы Р. Штрауса и Ф. Шопена. Попытки симфонизации вальса предпринимают и другие авторы, вводя его в танцевальные сцены своих опер. Примерами тому могут служить вальсы из опер «Фауст» Ш. Гуно, «Травиата» Д. Верди, «Богема» Д. Пуччини, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно.

Вместе с тем, обращение к жанру вальса в контексте симфонической музыки неразрывно отражает в мышлении Ду Минсиня влияние русской композиторской школы. Первым образцом «симфонизированного» вальса в русской музыке является известный «Вальс-фантазия» М. И. Глинки (1839). От него расходятся нити к известным вальсам из балетов П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна. Как отмечает Г.В. Абдуллина, «претерпевающая значительные преобразования, вальс из скромной камерной миниатюры начала XIX века в конце столетия представлен масштабными концертно-симфоническими полотнами» [1, с. 317]. Заслуга русских композиторов в симфонизации жанра вальса в музыкальной культуре XIX - начала XX столетия, заключается в том, что именно в их творчестве вальс стал самоценной частью симфонических циклов, жанров музыкального театра. Реализуя определенные этапы раскрытия музыкальной драматургии в перечисленных произведениях, вальс в русской симфонической музыке был представлен многочисленными оригинальными решениями.

В «Молодёжном вальсе» композитор обращается к традиционному составу симфонического оркестра, который был сформирован в европейской музыке – в творчестве композиторов-классиков. Оркестр Ду Минсиня состоит из основных групп – струнной-смычковой, деревянно-духовой, медно-духовой и ударной. Вместе с тем, в состав партитуры композитор вводит фортепиано, что придаёт оркестровке особый тембровый колорит.

Вальсовый характер сочинения выдержан от первого до последнего тактов, подчёркнут единством аккомпанемента, опирающегося на традиционную «формулу»: бас – аккорд-аккорд («раз-два-три»). Интересен тот факт, что функция аккомпанемента возложена на медную духовую группу. В результате этого, звучание «Молодёжного вальса» становится близким традициям советской духовой музыки. В 50-е годы XX века, в период обучения Ду Минсиня в Московской консерватории, духовая музыка в СССР находилась на пике популярности: духовые оркестры звучали на улицах, в парках, исполняя популярную танцевальную и вокальную музыку. Вальсы и марши – были неотъемлемой частью их репертуара. Лёгкость и приподнятость звучания «Молодёжного вальса» Ду Минсиня позволяют провести некоторую аналогию с общим колоритом звучания советской массовой музыки, распространённой в 50-е годы XX века.

Обратимся к рассмотрению структуры музыкального произведения (см. Таблицу 1). Сочинение написано в структуре контрастно-составной формы. По определению В.В. Протопопова [2], это форма, состоящая из двух или нескольких контрастных частей, объединяющихся общностью замысла и развития, текстом, сюжетом, тональной замкнутостью и (или) логикой тонального плана, тематическими и интонационными связями, непрерывностью перехода от раздела к разделу. В основе композиции – три раздела, которые связаны между собой как тематически (1 и 3 раздела), так и ладово-

тональными средствами. С точки зрения логики тонального развития, Ду Минсинь демонстрирует классическое мышление, сопоставляя звучание параллельных (h-moll-D-dur) и одноименных тональностей (D-dur / d-moll).

Таблица 1

Вступление	1 раздел	2 раздел	3 часть
1-8 такты	1-3 цифры	4-5 цифры	С 6 цифры
h-moll-D-dur	D-dur	d-moll	D-dur
Подготовка вступления основной темы	Тема А	Тема В (национальный элемент)	Тема вступления + тема А

В основе композиции 1-го раздела «Молодёжного вальса» (1-3 цифры) лежит основная тема (тема А) – широкая и мелодичная (11-18 тт.). Она опирается на песенные интонации и имеет простое интонационное строение. В её основе – движение мелодии по устойчивым звукам основной тональности - D-dur. Тема экспонируется в соло гобоя, что придаёт ей светлое, близкое к пасторальному звучание (см. нотный пример 1):

Нотный пример 1.

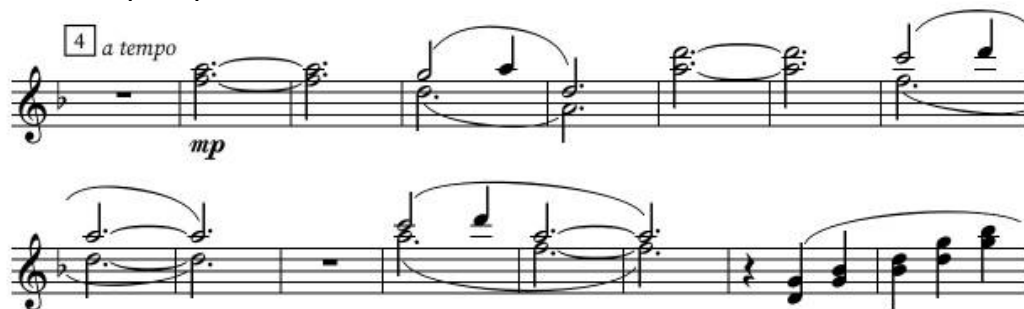


Тема имеет простую классическую структуру: она написана в форме квадратного периода варьировано-повторного строения (4+4) с чётко выраженными каденциями. Это свидетельствует о классическом мышлении Ду Минсиня, почерпнутом из опыта западноевропейских и русских композиторов XIX-начала XX века.

Тема А в процессе своего развития в рамках 1 раздела контрастно-составной формы обрастает подголосками, варьируется интонационно. Однако наиболее ярким способом развития тематического материала здесь выступает – переоркестровка. Так, функцию изложения темы выполняют как группа деревянных духовых инструментов, так и партия скрипок.

2-й раздел произведения (4-5 цифры) – представляет собой лирическую «интермедию». Здесь жанровые признаки вальса отступают на второй план и происходит экспонирование новой темы (темы В), имеющей ярко выраженный национальный колорит. Меняется тональная сфера. Радостные краски мажора сменяются одноимённым d-moll. У холодного тембра флейт звучит тема национального склада. Она менее развита мелодически и опирается на красочные переливы гармонии (см. нотный пример 2):

Нотный пример 2.



В процессе своего развития тема В также подвергается переоркестровке, её интонации звучат в сопоставлении основных групп оркестра, выполняющих мелодическую функцию - струнной и деревянно-духовой.

3-й раздел формы представляет собой репризу (с 6 цифры). Возвращение основной темы предваряется темой вступления, имеющей предыктовый характер. Реприза имеет приподнятый и жизнеутверждающий характер. Основная тема (тема А), изложенная в светлых красках основной тональности, впервые звучит здесь у тембров медных духовых инструментов, приобретая мощное звучание.

Постепенно к развитию музыкальной ткани присоединяются и другие голоса фактуры. Сочинение завершается проведением темы в мощном оркестровом *tutti*.

В целом, следует отметить, что с точки зрения оркестровки, «Молодёжный вальс» отражает классическое мышление композитора. Оркестровый стиль в произведении опирается на многослойность фактуры, чёткое распределение оркестровых функций между группами оркестра, тяготение к чистоте тембрового звучания. Как отмечает исследователь творчества композитора Юань Юй, Ду Минсинь стремится в своих ранних симфонических произведениях фокусироваться «на общем эффекте группы, уделяет внимание роли мелодии и в основном использует полифонические традиции европейского классического, романтического и русского национального музыкальных стилей. Это свидетельствует о том, что русская школа оказала на него глубокое влияние» [6, с. 13].

Таким образом, написанный в период становления индивидуального симфонического стиля Ду Минсиня, «Молодёжный вальс», свидетельствует о том, что в симфоническом мышлении мастера нашли своё преломление традиции русской и западноевропейской музыки. Опираясь на проведённый анализ партитуры произведения, перечислим основные аспекты данного влияния:

- обращение к жанру вальса, распространённому в бытовой и профессиональной музыке России и Европы;
- опора на классический состав симфонического оркестра;
- использование особенностей инструментовки, характерной для русской и советской музыкальной культуры (стремление к красочности и насыщенности оркестрового звучания);
- тяготение к ясности и чёткости формы на уровне отдельных построений и самостоятельных разделов формы;
- опора на классический принцип тонально-гармонического развития, ясный гармонический язык.

В последствии, выявленные черты симфонического мышления композитора будут переосмыслены и развиты с учётом стремления мастера к внедрению национального элемента в свои симфонические произведения.

В завершении, хочется отметить, что «Молодёжный вальс» Ду Минсиня в краткие сроки распространился в китайской музыкальной среде. С момента его написания, были осуществлены многочисленные записи произведения ведущими музыкальными коллективами страны. Фрагменты партитуры этого сочинения неоднократно звучали на китайском телевидении. Об успехе произведения свидетельствовал и тот факт, что оно стало обязательной частью репертуара на массовые молодежные собрания в Китае [3, с. 24]. В результате своей популярности сегодня «Молодёжный вальс» существует в множестве вариантах переложений авторской партитуры. Так, существуют современные версии интерпретации произведения, в которых тембры инструментов симфонического оркестра сочетаются с современными инструментами эстрадного характера (электрогитарой), а также с национальными инструментами традиционной китайской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина, Г. В. *Метаморфозы вальса в русской музыке XIX века* // Манускрипт, 2018. № 12-2(98). С. 314-317.
2. Протопопов В. В. *Вопросы музыкальной формы: Сб. ст. / Под ред. В. Протопопова. М.: Музыка. 1985. Вып. 4. 232 с.*
3. Сюй Фу. *Ду Минсинь: Великий звук* // Китайская федерация литературы. 2014. С. 22-24.
4. Чэнь, Сицзэ. *Становление профессии дирижёра в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Чэнь Сицзэ. Москва, 2021. 27 с.*
5. Ши Цинюэ. *Звук сердца: Интервью с Ду Минсинем, композитором первого поколения Нового Китая* // *Время и пространство искусства Китая*, 2016. Выпуск 6 (33). С. 44-53.
6. Юань Юй. *Исследование национализации симфонического музыкального творчества Ду Минсиня* // *Новые голоса Юэфу*. 2013. № 3. С. 5-12

REFERENCES

1. Abdullina, G. V. *Metamorfozy val'sa v russkoj muzyke XIX veka* // *Manuskript*, 2018. № 12-2(98). Pp. 314-317.
2. Protopopov V. V. *Voprosy muzykal'noj formy: Sb. st. / Pod red. V. Protopopova. M.: Muzyka. 1985. Vyp. 4. 232 p.*
3. Sjuj Fu. *Du Minsin': Velikij zvuk* // *Kitajskaja federacija literatury*. 2014. Pp. 22-24.
4. Chjen', Siczje. *Stanovlenie professii dirizhjora v Kitae: vlijanie rossijskoj shkoly, obretenie samobytnosti: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedenija: 17.00.02 / Chjen' Siczje. Moskva, 2021. 27 p.*
5. Shi Cinjuje. *Zvuk serdca: Interv'ju s Du Minsinem, kompozitorom pervogo pokolenija Novogo Kitaja* // *Vremja i prostranstvo iskusstva Kitaja*, 2016. Vypusk 6 (33). Pp. 44-53.
6. Juan' Juj. *Issledovanie nacionalizacii simfonicheskogo muzykal'nogo tvorcestva Du Minsinja* // *Novye golosa Jujefu*. 2013. № 3. Pp. 5-12.

Хань Жуйси

ассистент-стажер отделения «Фортепиано»
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: 87223232@qq.com

Han Ruixi

assistant-trainee of the piano department
Gnesin Russian Academy of Music

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ФЕРЕНЦА ЛИСТА №1. ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ ЖАНРА

Аннотация. Ференц Лист, выдающийся мастер музыки и икона девятнадцатого века, оставил яркий след в мире композиции, пианизма, дирижирования и образования. Он пронесся сквозь культурные границы своего времени, воодушевляя и завораживая мастерством и инновациями. Разносторонность его жизненного и творческого пути произвела глубокий отпечаток на музыкальном ландшафте, и его вклад, посылающий эхо через время, продолжает вдохновлять музыкантов и исследователей.

Фортепианное наследие Листа, и в особенности его фортепианные концерты, представляют собой квинтэссенцию его бурлящего духа и неукротимого стремления к переосмыслению музыкальных границ. Концерт №1 Es-dur стоит в этой линии как монумент его гениальности, вплетая экспериментальность и мастерскую игру в классические рамки жанра, и по сей день считается одним из определяющих произведений в репертуаре фортепианных концертов.

В рамках этой статьи предпринимается попытка глубинной интерпретации первого фортепианного концерта Листа, раскрывая сложность его произведений сквозь призму времени. Исследование настроений и культурных веяний той эпохи откроет путь к пониманию влияния общественных изменений на музыкальное творчество. Рассмотрение структуры и мелодического плетения произведения покажет, как композитор трансформировал традиционные подходы к жанру. Влияние новаторских методов Листа на музыкальное искусство и последующие поколения также займет важное место в нашем анализе.

Завершающей частью статьи станет анализ современного отношения к этому концерту, включая различные интерпретации и исполнительские практики, которые или подчеркивают наследие Листа, или предлагают альтернативное чтение его доктринам. Исследование стремится раскрыть, как современный взгляд на произведение обогатил и изменил наше восприятие этого непревзойденного музыкального произведения.

Ключевые слова: Ференц Лист, пианизм, фортепианное наследие, фортепианные концерты, традиционные жанры.

FRANZ LISZT'S PIANO CONCERTO NO. 1. INDIVIDUAL READING OF THE GENRE

Annotation. Franz Liszt, an outstanding master of music and an icon of the nineteenth century, left a bright trail in the world of composition, pianism, conducting, and education. He pierced through the cultural boundaries of his time, inspiring and mesmerizing with his mastery and innovations. The multifaceted nature of his life and creative journey has left a profound imprint on the musical landscape, and his contribution, which echoes through time, continues to inspire musicians and researchers.

Liszt's pianistic legacy, particularly his piano concertos, embodies the quintessence of his effervescent spirit and his relentless drive to reimagine musical boundaries. His Piano Concerto No. 1 in E-flat major stands as a monument to his genius, weaving experimentation and virtuoso flair into the classical framework of the genre, and to this day, it remains one of the defining pieces in the piano concerto repertoire.

This article attempts a deep interpretation of Liszt's first piano concerto, revealing the complexity of his work through the prism of time. An exploration of the moods and cultural trends of that era will pave the way to understand the impact of societal changes on musical creativity. An examination of the structure and melodic intricacy of the work will display how the composer transformed traditional approaches to the genre. The influence of Liszt's innovative methods on music art and subsequent generations will also occupy an important place in our analysis.

Concluding the article will be an analysis of contemporary attitudes towards this concerto, including various interpretations and performance practices that either emphasize Liszt's legacy or propose an alternative reading of his doctrines. The study aims to uncover how the modern perspective on the work has enriched and altered our perception of this unparalleled musical masterpiece.

Keywords: Franz Liszt, pianism, pianistic legacy, piano concertos, traditional genres.

Ференц Лист стоит в авангарде музыкальных инноваций девятнадцатого столетия, оказал влияние на формирование нового взгляда на личность артиста и глубину его внутреннего мира. Эпоха романтизма, в которой он творил, выделялась поиском уникальности, эксплорацией человеческой души и акцентом на культурных особенностях различных народов. Кроме того, значительные достижения в области производства инструментов позволили музыкантам расширить свои исполнительские возможности.

Историческая среда и культурный багаж

Фортепианный концерт №1 был впервые исполнен в 1849 году, во время, когда Европа переживала эпоху политических изменений и нацелена на обновление общественных и культурных закладов. Активные общественные движения оказали сильное влияние на творческую идеологию многих композиторов, включая Листа, который стремился к отражению этих процессов и инновациям в форме музыкального произведения.

Влияние эпохи на творчество Листа

Прогрессивные идеалы того времени привели к тому, что Лист стремился преодолеть классические пределы музыкального звучания, используя фортепиано не просто как инструмент сопровождения, но и как самостоятельный, доминирующий изразитель художественного замысла. Революционные события середины XIX века стали катализатором для создания его насыщенных драматизмом музыкальных композиций.

Отличие от современных произведений

Энергичность и богатство звучания концерта № 1 выделяют его среди многих контемпорарных ему произведений. Он представляет собой контраст по сравнению с более строгой структурой композиций Бетховена и литературной насыщенностью работ Шопена. Лист выводит использование фортепиано на новый уровень – как способ выразить сложные эмоции, тем самым обогащая язык музыки романтической эпохи.

Концерт для фортепиано с оркестром номер один, созданный Ференцем Листом, ярко иллюстрирует экспериментальный характер его музыкального наследия. Лист превратил принятые нормы симфонического жанра в поле для творческих исследований и мастерского использования клавишного инструмента в новом качестве. Произведение отличается смелым новаторством и показывает глубину творческого замысла композитора.

Структурно-композиционное новаторство

Уходя от классической трехчастности, фортепианный концерт Листа обладает свободной композиционной структурой, в которой четыре сателлитные части сливаются в единый музыкальный поток. Отказ от стандартных разделительных пунктуаций в форме межчастных пауз придает произведению чувство целостности и непрерывности повествования.

Революционная роль фортепиано

Особенностью произведения является радикальное переосмысление функций фортепиано, которое выступает не просто в роли сопровождающего инструмента, а становится проводником музыкальной идеи. Солист на фортепиано ведет активный диалог с оркестром, демонстрируя всю широту от тонких нюансировок до виртуозных извержений, что требует от исполнителя невероятной технической подготовки и глубокой трансляции эмоционального содержания. Лист изысканно варьирует текстуры и тембры, акцентируя гармонический контраст и достигая новых высот звучания.

Тематическое разнообразие

Тематический материал концерта насыщен мелодическими изгибами и драматическими перипетиями. Музыкальная фабрика заметно насыщена и разнообразна, мотивы и темы сплетены в утонченном танце, где каждый последующий элемент развивается из предыдущего, расцветая новыми красками на протяжении всего музыкального творения.

Ференц Лист, выдающийся представитель романтизма в музыке, преобразил жанр фортепианного концерта, оставив неизгладимый отпечаток в его истории. С его творчеством произошло значительное обогащение музыкального языка, привнесение неожиданных технических разработок и углубление эмоционального спектра исполнения.

Отход от устоявшихся традиций

В контексте классицизма, где фортепианный концерт придерживался строго заданных форм с доминированием солиста в пределах определенных рамок, Лист предложил радикально новый подход. В его интерпретации, фортепиано перестает быть простым сопровождением, трансформируясь в ключевой элемент диалога с оркестром. Это изменило принцип взаимодействия между инструментами, где каждый находит свое место и значимость, размывая границы между солирующим инструментом и оркестровым ансамблем.

Технические и экспрессивные решения Листа

Обращаясь к новшествам, Лист представил идею "симфонической поэмы" на фортепиано, дав начало смешению музыкальных идей и тем. Это позволило создать насыщенное и гармоничное произведение, где композитор сочетал сложные гармонии с динамикой и виртуозностью исполнения. Новаторство Листа также проявилось в уникальности приемов игры на фортепиано — использование сложных пассажей, октавных проходов и аккордов, требующих от пианиста высокого уровня мастерства и выносливости.

Влияние Листа на развитие жанра

Лист оказал значимое влияние на эволюцию фортепианного концерта, задав направление для будущих поколений пианистов. Его композиции оказались новаторскими не только с технической стороны, но и в плане музыкальной структуры и выражения, что привело к усилению драматизма и экспрессии жанра. Благодаря Листу, фортепианный концерт приобрел статус мощного симфонического произведения, способного вызывать широкий спектр чувств и эмоций у слушателей.

Оставив после себя богатое наследие, Ференц Лист преобразил восприятие фортепианных концертов, расширив их эмоциональные и технические рамки. Так, его вклад в музыкальное искусство продолжает воодушевлять многих исполнителей и является неоценимым достоянием мировой культуры.

Проникновение в суть фортепианного концертного искусства, на примере Первого концерта Ференца Листа, представляет собой сложную задачу для исполнителей, поскольку данное произведение требует глубокого понимания и персонализированного подхода к его исполнению.

Индивидуальная манера игры Листа

Ференц Лист, достигнув вершин пианистического мастерства, внес значительный вклад в искусство фортепианных выступлений, устанавливая новые стандарты виртуозности и эмоциональной насыщенности. Его исполнение характеризовалось особой раскрепощенностью и силой, гармоничным сочетанием искусного звучания и тонкой интерпретационной работы. Каждый звук, каждая мелодическая линия в его руках заигрывали новыми красками, обретая глубину и многогранность.

Субъективное осмысление и трактовка концерта музыкантами

Для музыкантов современности важно отыскать собственный подход к исполнению Концерта №1 Листа, преодолев привычные интерпретационные рамки и проявив персональное видение музыкального материала. Это предполагает уникальность восприятия каждым исполнителем, которое может проявляться в широком диапазоне от тонких нюансов до выразительных музыкальных жестов. Собственная трактовка каждого исполнителя обогащается его внутренним миром и индивидуальным восприятием произведения, что придает уникальность каждому исполнению.

Воздействие фортепианного концерта на восприятие жанра

Первый концерт Листа оказал значительное воздействие на жанр как таковой, переосмыслив и изменяя роль фортепиано в симфоническом ансамбле. Превратив инструмент из аккомпанирующего ведущего, Лист выдвигает его в центр музыкального события. Эта композиция стала выразителем истинного духа своей эры и дыханием новой жизни в классическом искусстве, показывая последующим поколениям многогранность и динамизм классического музыкального произведения.

Первый фортепианный концерт Ференца Листа выступает ярким проявлением романтической эпохи и творческого новаторства, оказав существенное воздействие на музыкальную практику и образование. Наследие этого сочинения простирается далеко за пределы эпохи его создания, затрагивая творческий процесс композиторов и преподавательские методики.

Отпечаток на творчестве композиторов новых поколений

Первый фортепианный концерт Листа стал музыкальным феноменом, пролившим свет на новые возможности жанра и вдохновившим множество последующих музыкальных создателей. Гибридная природа произведения, соединяющая грандиозность симфонического плана и фортепианная виртуозность, повлияла на подходы Сергея Рахманинова, Петра Чайковского, Белы Бартока и других композиторов, стремящихся к нововведениям в форме и содержании музыкальных работ. Технические и экспрессивные аспекты, заложенные Листом, стали катализатором для поиска индивидуального и часто более сложного композиторского языка.

Трансформация фортепианной педагогики

Влияние Первого концерта Листа также ощутимо в сфере музыкального образования. Как педагог, Ференц Лист продемонстрировал необходимость синтеза технической превосходности и глубокого эмоционального погружения. Этот концерт стал ориентиром в обучении молодых пианистов, поддерживая развитие комплексного мастерства, основанного на богатом наборе исполнительских техник и чувственной фразировке.

Благодаря фортепианной лирике Листа, образовательная программа обогатилась новыми направлениями в преподавании, отразившими важность обширного технического репертуара и интерпретационных навыков. Педагоги уделили внимание развитию у

учеников способности к глубокому анализу и применению личностного опыта в музыкальном исполнении, что включает формирование уникального исполнительского стиля.

В целом, фортепианный концерт №1 открыл новую главу в истории музыки, оказав прочное влияние на развитие музыкального творчества и образования. Сочинение по праву считается пионерским, переплетающим техническую изысканность с эмоциональной насыщенностью и служащим эталоном для репертуара пианистов.

В конечном итоге, творчество Ференца Листа воплотилось в инновационном вкладе в мир музыки через его Первый фортепианный концерт. Сочинение это оказалось витком эволюции самого жанра, представив амбициозный подход в сочетании тонкостей мелодического построения и диалога между фортепиано и оркестром. Произведение служит ярким свидетельством того, что Лист проложил путь к новым горизонтам музыкального восприятия, где глубокая чувственность гармонично сочетается с техническим новаторством.

Революционное осмысление жанра

В Первом фортепианном концерте Лист раскрыл необычную интерпретацию жанра, преобразовав его каноны с помощью смелой экспрессии, ритмической сложности и эмоциональной насыщенности. Сочинение показало истинное мастерство композитора, обогащенное философскими мотивами и наполненное драматизмом. Лист предоставил солисту и оркестру равные роли в создании музыкального эпоса, тем самым внес новизну в трактовку концертного исполнения и расширил творческий потенциал музыкантов.

Значение Листа для музыки наших дней

Завещание Ференца Листа продолжает быть бесценным ресурсом для музыкальных новаторов и исследователей. Его уникальные заслуги в домене фортепианных концертов, прогрессивные идеи в направлении музыкальной структуры и гармонике, а также его прорывные педагогические стратегии заложили основу для современного музыкального обучения и исполнительского искусства. Лист, будто мост между эпохами, доказал, что музыкальная изысканность может существовать бок о бок с бурным потоком чувств.

Лист и его творения по-прежнему оказывают плодотворное влияние на музыкальную сферу, его творчество и методы обучения служат ориентиром и вдохновением для музыкантов нового поколения. Первый фортепианный концерт остается жемчужиной в репертуаре многих консерваторий и концертных залов мира, подкрепляя его статус вечного музыкального источника. Так, Ференц Лист и его работы продолжают влиять на музыкальную палитру, являясь символом неустанного стремления к творческому бесконечному поиску и отражая суть музыкального гения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильясова Д.Д. Особенности фортепианного виртуозного стиля Ференца Листа // Проблемы современной науки и образования, 2022.
2. Полежаева Ю.Е. О выразительной и формообразующей функциях тональных планов первого фортепианного концерта Ференца Листа // Искусство глазами молодых, 2019.
3. Крауклис Г. В. Ференц Лист и русская музыкальная культура. 1987.
4. Ханафеева Д. В., Богданова О. В. Ференц Лист. Творческий облик. 2019.
5. Севостьянова А. Д. Ференц Лист и современная музыкальная культура. 2011.

REFERENCES

1. Il'jasova D.D. Osobennosti fortepiannogo virtuoznogo stilja Ferenca Lista // Problemy sovremennoj nauki i obrazovanija, 2022.

2. Polezhaeva Ju.E. O vyrazitel'noj i formoobrazujushhej funkcijah tonal'nyh planov pervogo fortepiannogo koncerta Ferenca Lista // *Iskusstvo glazami molodyh*, 2019.
3. Krauklis G. V. Ferenc List i russkaja muzykal'naja kul'tura. 1987.
4. Hanafeeva D. V., Bogdanova O. V. Ferenc List. Tvorcheskij oblik. 2019.
5. Sevost'janova A. D. Ferenc List i sovremennaja muzykal'naja kul'tura. 2011.

У Сюолэй

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена»
e-mail: wuxiaolei@mail.ru

Wu Xiaolei

Postgraduate student
Department of Music Upbringing and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

НАРОДНЫЙ МУЗЫКАНТ А БИН КАК НОСИТЕЛЬ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена выявлению особенностей китайской традиционной музыки на примере народного музыканта А Бина – последнего представителя исполнительского искусства в рамках древней традиционной культуры. Изучение облика традиционного музыканта на материале сохранившихся свидетельств его жизни и творчества, с именем которого связано представление о национальном искусстве инструментальной импровизации, проливает свет на легендарную силу воздействия музыки, описанную в древних исторических памятниках. Внимание автора сосредоточено на раскрытии самобытных черт мастера, побудительных мотивах его творчества и особому существованию произведений традиционной музыкальной культуры. Автор приходит к выводу о художественной значимости древнего музыкального наследия Китая, активно возрождаемого современными специалистами.

Ключевые слова: Китайская традиционная музыка, А Бин, традиционный музыкант, импровизация, композиция.

FOLK MUSICIAN AH BIN AS A BEARER CHINESE TRADITIONAL MUSICAL CULTURE

The article is dedicated to identifying the features of Chinese traditional music, using as an example the folk musician, Ah Bin, who is the last representative of performing arts within the framework of ancient traditional culture. The study of the appearance of a traditional musician based on material from preserved evidence of his life and work, whose name is associated with the concept of national art of musical improvisation, sheds light on the legendary power of music as described in ancient historical documents. The author's focus is on revealing the unique features of the master's work, the motivations behind his creations, and the special status of traditional music in the cultural landscape. The author concludes that the artistic significance of ancient musical heritage in China is actively revived through the efforts of modern specialists.

Keywords: Chinese traditional music, Ah Bin, traditional musician, improvisation, composition.

В XX столетии перемены, произошедшие в музыкальной культуре Китая, самым радикальным образом отразились в том, что в западном музыковедении именуется музыкальным языком. Непрерывное проникновение западной культуры, идущее примерно от 1840 года, оказало огромное влияние на китайскую музыку. Чтобы отличить новую музыку, которая постепенно распространялась с Запада на Восток, в среде китайских просветителей, а затем и в культуре в целом, распространился термин «национальная музыка», который первоначально использовался специально для обозначения

традиционной китайской музыки, аппозитивной по отношению к музыке Западной культуры. В течение XX столетия, на фоне активного перестроения всей системы музыкальных представлений, в том числе языка музыки, теории уточняли понятие, отличающее национальную музыкальную культуру от тех изменений, которые пришли с вестернизацией искусства.

Сегодня традиционную китайскую музыку характеризуют шире, включая в нее историю и современность, наследие и развитие: «Традиционная китайская музыка относится к использованию китайцами методов, присущих их собственной национальности. Музыка, созданная в присущей нации форме и с присущими нации формальными характеристиками. К ним относятся древние произведения, которые были созданы в истории и передавались из поколения в поколение, а также музыкальные произведения, созданные современными китайцами в присущей их собственной нации форме и с присущими этой нации особенностями формы» [1, с. 25]. Книга, в которой коллективом авторов предложено такое толкование понятия, имеет характерное название: «Взгляд на исследовательский путь традиционной китайской музыки начиная с 20-го века с точки зрения “китайского видения”». То есть, так рассматривают традиционную музыку в Китае, акцентируя явление, именуемое с позиций западного слушателя «китайский колорит» или «китайская специфика». В определении нет намека на историзм, и это тоже часть «китайской спецификации»: китайская история – это прежде всего история династий, которая едина в своей сути и не имеет деления на «историю искусств» и ее отдельных видов. Не забудем, что синкретизм китайской культуры, в противоположность западной дробности, сказывается и в историческом видении, и в подходе к явлениям искусства. Однако, не лишне рассмотреть традиционную китайскую музыку с опорой на западные принципы, предполагающие, помимо стилевого подхода, явно обозначенного в приведенном выше определении, применение исторического, социокультурного, жанрового и музыкально-языкового принципов. С этих позиций предложим иной взгляд на традиционную китайскую музыку.

Прежде всего, необходимо провести границу между историческими пластами. В большинстве работ вехой нового времени считается падение империи и установление республиканского правления. Действительно, несмотря на дальнейшие весьма непростые десятилетия, именно отсюда начинаются фундаментальные перемены в культуре, в том числе и в музыке. На первую треть века приходится творчество основоположника современной классической литературы Лу Синя (1881–1936), а в 1902 году, поддержанное Указом правительства о учебных заведениях, начинается массовое музыкальное просвещение населения под видом «Сюэтан юэзэ» – «школьных песен», предназначенных для освоения музыкального языка тональной гармонии. Именно с освоения языка мировой музыкальной культуры начинается становление новой китайской музыки, которая, оставаясь национальной, не теряя своей специфичности, обретает не свойственные старой культуре черты: академический стиль пения, жанровую и инструментальную систему, технологию музыкального языка. Конечно, логичнее сопоставить традиционную и современную музыку как *исторические* пласты, каждому из которых присущи свои отчетливые характеристики. Из коллективного определения, приведенного выше, вытекает сопоставление национальной – универсальной, западноориентированной музыки, хотя трудно представить самое авангардное произведение китайского автора, лишенное национальных черт.

Итак, отнесем определение «традиционная музыка» к древнему наследию, уходящему в глубину веков.

Что касается жанровых, структурных и смысловых характеристик традиционной музыки, сведения о них мы найдем в древних памятниках культуры. Уже в первом сборнике

стихов, «Книге стихов», можно найти запись и сопоставление народной музыки древних времен. Среди них в общей сложности 305 стихотворений, начиная с ранней династии Западная Чжоу (около 11 века до н.э.) и заканчивая периодом середины весны и осени (550 год до н.э.) за более чем 500 лет. Большинство из них – мелодии, отличающиеся совершенством и изысканностью, которые можно исполнять под аккомпанемент музыкальных инструментов. Жанровые черты угадываются в подзаголовках, таких как «сладкая песня о привязанности», «песня радости при встрече», «песня об истинной любви между матерью и ребенком» и «песня о дружбе между благородными людьми». Произведения в «Книге стихов» отражают вокальную музыку того времени, которая не только обладает эстетической ценностью и осознается как высокое искусство, но, что более важно, мыслится как способ самосовершенствования и развития характера человека.

Инструментальная музыка также характеризуется в письменных исторических памятниках. Известно, что в период весенних и осенних воюющих царств (770 г. до н.э. – 476 г. до н.э.) появились известные мастера игры на гуцинь. К этому времени относятся выразительные исторические повествования о мастерах-исполнителях и слушателях-ценителях. «Бо Я¹ – человек, который хорошо играет на гуцинь а его друг Чжун Цзычжи² умеет это ценить. Когда Бо Я играл на гуцинь, он думал о горах в своем сердце. Чжун Цзычжи сказал: “Музыка, которая звучит, подобна возвышающейся горе Тай передо мной!”. Думая о текущей воде в своем сердце, Чжун Цзычжи снова сказал: “Звук этого цинь подобен бурлящей реке, текущей через мое сердце!”. Независимо от того, что думал Бо Я в глубине души, Чжун Цзычжи мог точно выразить свои мысли через музыку, которую он играл. После смерти Чжун Цзычжи Бо Я поверил, что в мире никогда не найдется никого, кто смог бы понять музыку, которую он играл, так, как Чжун Цзычжи. В результате он сломал свой любимый гуцинь и перестал в него играть. С тех пор люди в этой истории сравнивали “высокие горы и текущую воду” с труднодоступными родственными душами или изысканной музыкой, появились также песни гуцинь о “высоких горах” и “текущей воде”» [2, с. 24].

Традиционная музыка, доминировавшая в Китае до XX столетия, представлена не только высоким искусством песенной культуры, но и народными песнями, музыкой в рамках театральной драмы; она является элементом декламации; существует также литературная музыка цинь, храмовая музыка и другие – местные – разновидности музыкального искусства, передававшиеся на протяжении тысячелетий. За 5000-летнюю историю цивилизации китайская нация создала и сохранила масштабное наследие превосходной музыки с глубокими подтекстами и разнообразным музыкальным воплощением.

Однако, способы сохранения и передачи музыкального наследия в рамках традиционной культуры не предполагали столь тщательной фиксации и воспроизведения произведений, какие были разработаны в европейской музыкальной культуре. Поэтому представление о музыканте – представителе традиционной культуры необходимо воссоздать и сохранить на примере последних музыкантов уходящего пласта. По сей день в Китае хорошо помнят старых художников, которые, благодаря вниманию к ним специалистов, запечатлены в современной истории. Среди них выдающийся музыкант А Бин (1893-1950) и его репрезентативная работа "Эркюань Иньюэ". А Бин прославился не

¹ Бо Я (дата рождения и смерти неизвестны), старший врач Цзинь в период весенних и осенних войн, был родом из Чу (ныне Цзинчжоу, провинция Хубэй). Он был одновременно мастером игры на гуцинь и композитором, высоко почитаемым в обществе.

² Чжун Цзычжи, уроженец Ханьяна (ныне деревня Цзисянь, район Цайдянь, город Ухань, провинция Хубэй) в штате Чу в период весенних и осенних войн. Музыканты в весенний и осенний периоды воюющих государств.

только искусством игры на эрху; он представлял собой традиционную культуру во всей полноте. За свою жизнь он сочинил более 270 песен народной музыки, но только 6 из них сохранились сегодня как ценные исторические материалы, пополнившие национальное культурное наследие.

А Бин (Хуа Яньцзюнь) родился в зале Лейцзун, город Уси, провинция Цзянсу 17 августа 1893 года³. Его отец, Хуа Цинхэ, очень любил инструментальную музыку и владел различными музыкальными инструментами, его любимым инструментом была пипа. Он женился в возрасте 43 лет, сын стал поздним ребенком. Хуа Цинхэ был даосом, его жена скончалась, когда Яньцзюню было 4 года, но как исповеднику дао ему не разрешалось вновь жениться, и маленький сын последовал примеру своего отца в даосизме в качестве ученика.

Хуа Яньцзюнь с детства проявлял незаурядный талант к музыке. Чтобы лучше овладеть различными музыкальными инструментами, в подростковом возрасте он преодолевал невообразимые трудности. Холодной зимой он бил по камням, имитируя игру на барабанах. Когда он учился играть на флейте, он навешивал на флейту камни, чтобы тренировать силу своих запястий. Строгое обучение его отца и собственный упорный труд заставили юного музыканта освоить различные музыкальные инструменты в возрасте 13 лет.

В возрасте 21 года его отец умер от болезни. Боль от потери близкого человека привела его к упадку сил, и он страдал от глазных заболеваний. В конце концов, в возрасте 26 он слепнет на один глаз, а в 35 на другой. Ослепнув, он покидает даосский храм и начинает страннический путь художника, который продолжается до самой его кончины в возрасте 57 лет. Странничество А Бина – это духовный путь, сопряженный со служением искусству музыки. Его нищету и бродяжничество можно сравнить с отшельничеством ранних христианских монахов, уединявшихся в бедных кельях для молитвы и постижением законов мира. Служение музыке, которая, согласно традиции, воздействует на ум и сердце людей, не осталось без всенародного внимания. Слушать А Бина стекались массы людей, а летом 1950 года, незадолго до кончины подвижника, Ян Инлю⁴ и Цао Аньхэ⁵ ездили в Уси, чтобы записать и сохранить искусство А Бина. К этому времени музыкант, переживший множество превратностей судьбы, был тяжело болен и больше не играл на цинь. После уговоров г-на Яна Инлю и г-на Цао Аньхэ музыкант сосредоточился и исполнил для записи общей сложности 6 произведений, а именно 3 композиции для эрху "Эркюань Иньюэ", "Слушая сосну", "Холодный весенний бриз" и 3 для пипы "Лодка-дракон", "Большие волны, набегающие на песок", "Чжаоцзюнь: вынуть из розетки". А Бин был не очень доволен своим выступлением; он приступает к неистовым занятиям на цинь для возвращения прежнего уровня исполнения. Были планы осуществить в скором времени (зимой 1950 или летом 1951 года) повторную запись. Но 4 декабря 1950 года А Бин покидает этот мир в возрасте 57 лет. Шесть работ, записанных в исполнении народного мастера, являются единственными аудиоматериалами, ставшими живым свидетельством традиционного искусства. Если мелодии песен, бытовавших в аристократическом слое традиции, могли быть записаны при помощи древней нотации, то игра на инструменте, в отличие от

³ Биографические сведения собрал и описал Ли Ютан [3].

⁴ Ян Инлю (1899 — 1984), — музыкальный педагог и основатель китайской этномузыкологии. Автор углубленных исследований даосской музыки Уси, даосской музыки горы Цинчэн, китайской христианской духовной музыки, музыки Пекинского храма Чжихуа, Сианьской барабанной музыки, музыки горного храма Утай, религиозной музыки Хунани. Его можно назвать пионером в области исследований религиозной музыки.

⁵ Цао Аньхэ (1905-2004), женщина-этномузыколог из Уси, провинция Цзянсу. Научный сотрудник Пекинской исследовательской ассоциации Гуцинь.

мелодий, оставалась достоянием мастеров и наследовалась исключительно в рамках педагогической системы «учитель – ученик», свойственной культуре Востока. Записанные китайскими специалистами версии исполнения А Бина стали уникальными свидетельствами инструментального искусства традиционной культуры. Особенности этого искусства проступают на примере знаменитой народной композиции «Эркюань Иньюэ», существовавшей в виде характерной темы, предназначенной для импровизации.

Записать «Эркюань Иньюэ» в исполнении последнего традиционного мастера-инструменталиста, на этом примере выяснить все обстоятельства существования композиции в традиции – такова была цель музыкантов-этнографов Яна Инлю и Цао Аньхэ. Как выяснилось, А Бин часто совершал паломничество к знаменитому источнику Эркуан в местности Хуэйшан. У источника, где собирались массы людей, А Бин играл для народа. Из рассказа музыканта о создании композиции следует, что это произведение создавалось как импровизация на краю Эркуана. После того как А Бин ослеп на оба глаза, он редко посещал Эркуан из-за своей ограниченной подвижности. Однако, он все же добрался до Эркуана. К тому времени перемены в обществе привели к изменению многих традиционных ценностей. Местность у источника была пуста; по словам музыканта, «под журчание давно заброшенной людьми родниковой воды тысячи мыслей хлынули в мое сердце» [4]. Преисполненный патриотизма, А Бин думал о стране, о событиях, потрясающих ее, и превращал эмоции, наполнявшие его сердце, в трагическую музыку, повествующую о беспомощности судьбы перед грядущими катастрофами.

Композиция «Эркюань Иньюэ» в истории китайской традиционной музыки известна как образцовое и авторитетное произведение, выдержавшее испытание временем, о его художественной ценности написано немало работ⁶. Богатый жизненный опыт и любовь к народной музыке, запечатленные в произведении, заложили прочную основу для воспроизведения этого шедевра, передаваемого из поколения в поколение. Его музыка наполнена глубокой печалью, лишенной сиюминутных эмоций.

В исполнении А Бина композиция наполняется множеством оттенков, передавая чувства огорчения, праведного гнева и горестного настроения. А Бин, имеющий глубокие познания в народном оперном искусстве, умело использует выразительные приемы традиционной китайской эстетики [6]. Мастер наполняет эти элементы индивидуальным прочтением, включая их формы в процесс импровизации. Сохранившаяся аудиозапись, осуществленная этнографами, несмотря на все ее акустическое несовершенство, запечатлела уникальные качества искусства музыканта. По мнению Ян Инлю, в его игре была ощутима мощная сила вовлечения в переживание музыки как действия, и эти качества не зафиксированы нотная запись [7]. Патетическую декламацию сменяют интонации плача, непрерывное течение лирической мелодии проливается потоком драматических высказываний. Исполнительское мастерство А Бина оказывается производным от глубоких чувств, которыми наполняет мастер свою импровизацию.

А Бин олицетворял собой облик духовного подвижника, стремившегося своим искусством этически воздействовать на души своих соотечественников при помощи музыки. Наступившие перемены в китайском обществе, направленные на освоение достижений западной культуры, казалось бы, вытеснили старый мир традиции на второй план. Новые школы, развитие композиторского творчества, постижение вокального искусства бельканто и овладение игрой на европейских инструментах, прежде всего, фортепиано – все это происходит без оглядки на скрепы традиции. Но к концу XX столетия интерес к наследию традиционной китайской музыки стремительно возрастает. Приходит осознание факта, что «традиционная музыка является важной частью нематериального культурного наследия нашей страны. Это кристаллизация эстетической ориентации,

⁶ Их обзор приводит Хан Хуэйцзюнь [5].

мыслей и эмоций народа, поэтому она обнаруживает уникальную жизнеспособность» [8]. Изучение этого пласта национального наследия является не только обязанностью китайских музыковедов, но и общей миссией деятелей искусства в области мировой музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Взгляд на исследовательский путь традиционной китайской музыки начиная с 20-го века с точки зрения «китайского видения» / Шаньси: Голос Желтой реки, 2021(20). – С. 18-25.
2. Хуан Маоюань. Наследие, развитие и распространение традиционной китайской музыки / Шаньси: География Яньхуана, 2023 (05). – С. 23-25.
3. Ли Ютан. Жизнь слепого музыканта А Бина / Пекин: Музыкальная жизнь, 2012(03). – С. 38-42
4. Ян Луюй. «Эркюань Иньюэ» – погружение во внутренний мир А Бина / Шанхай: Китайские писатели и художники, 2022 (08). – С. 31-33.
5. Хан Хуэйцзюнь. Приглашаем обсудить классическое происхождение «Эркюань Иньюэ» / Пекин: Современная музыка, 2022 (07). – С. 69-71.
6. Чжао Юаньчунь. Печальная красота искусства эрху А Бина / Пекин: Создание музыки, 2022(01). – С. 135-144.
7. Ян Инью. Бин – это его собственная песня / Пекин: Народная музыка, 1980 (03). – С. 33-35.
8. Хуан Даган. Ян Инью и «Эркюань Иньюэ» – интервью с Цао Аньхэ / Шанхай: Музыкальные исследования, 1998 (01). – С. 12-15.

REFERENCES

1. Vzglyad na issledovatel'skij put' tradicionnoj kitajskoj muzyki nachinaya s 20-go veka s točki zreniya «kitajskogo videniya» / Shan'si: Golos Zheltoj reki, 2021(20). – Pp. 18-25.
2. Xuan Maoyuan. Nasledie, razvitie i rasprostranenie tradicionnoj kitajskoj muzyki / Shan'si: Geografiya Yan'xuana, 2023 (05). – Pp. 23-25.
3. Li Yutan. Zhizn' slepogo muzykanta A Bina / Pekin: Muzykal'naya zhizn', 2012(03). – Pp. 38-42
4. Yan Luyuj. «E'rkyuan' In'yue'» – pogruzhenie vo vnutrennij mir A Bina / Shanxaj: Kitajskie pisateli i xudozhniki, 2022 (08). – Pp. 31-33.
5. Xan Xue'jczyun'. Priglashaem obsudit' klassicheskoe proisxozhdenie «E'rkyuan' In'yue'» / Pekin: Sovremennaya muzyka, 2022 (07). – Pp. 69-71.
6. Chzhao Yuan'chun'. Pechal'naya krasota iskusstva erxu A Bina / Pekin: Sozdanie muzyki, 2022(01). – Pp. 135-144.
7. Yan In'lyu. Bin – e'to ego sobstvennaya pesnya / Pekin: Narodnaya muzyka, 1980 (03). – Pp. 33-35.
8. Xuan Dagan. Yan In'lyu i «E'rkyuan' In'yue'» – interv'yu s Czao An'xe' / Shanxaj: Muzykal'ny'e issledovaniya, 1998 (01). – Pp. 12-15.

Ляо Юй

аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: 1843087387@qq.com

Liao Yu

postgraduate student of the Department of Solo Singing and Choral Conducting
Russian State University
them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)

ЛЯО ЧАНЬЮН – ВЫДАЮЩИЙСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ

Аннотация. Ляо Чаньюн – известный в Китае певец-баритон, имеющий репутацию «первого баритона в Азии». В настоящее время он является президентом и профессором Шанхайской консерватории и директором Шанхайского оперного театра в Китае. Ляо Чаньюн окончил Шанхайскую музыкальную консерваторию и учился у профессора Чжоу Сяояня, известного китайского педагога по вокалу, и профессора Ло Вэя, певца-тенора. На его ранние профессиональные навыки повлияло множество факторов. Его уважение и любовь к китайской народной музыке отражаются в его художественной практике, и он стремится продвигать и наследовать китайскую народную музыку. Ляо Чаньюн не только унаследовал традиции китайских вокальных жанров, но и глубоко интегрировал западные вокальные техники, а его исполнительская манера не только сохраняет национальные обычаи, но и показывает выразительность и техническое мастерство западного певческого искусства. Интерпретация Ляо Чаньюном различных музыкальных произведений демонстрирует глубокое понимание и уникальную интерпретацию различных музыкальных культурных стилей. В качестве педагога он воспитал многих выдающихся молодых певцов и внес важный вклад в наследие и развитие китайского вокального искусства.

Ключевые слова: Ляо Чаньюн, профессиональное мастерство, китайская народная музыка, западная опера, стиль исполнения.

LIAO CHANGYUNG IS AN OUTSTANDING REPRESENTATIVE OF THE CHINESE VOCAL SCHOOL: FEATURES OF PERFORMING STYLE

Abstract. Liao Changyong is a famous baritone singer in China, and has the reputation of "the first baritone in Asia". He is currently the President and Professor of the Shanghai Conservatory of Music and the Director of the Shanghai Opera House in China. Liao Changyong graduated from the Shanghai Conservatory of Music and studied under Professor Zhou Xiaoyan, a renowned Chinese vocal music educator, and Professor Luo Wei, a tenor singer. His early professional skills were influenced by a variety of factors. His respect and love for Chinese folk music is reflected in his artistic practice, and he is committed to promoting and inheriting Chinese folk music. Liao Changyong not only inherited the tradition of Chinese vocal genres, but also deeply integrated Western vocal techniques, and his performance style not only retains national customs, but also shows the expressiveness and technical skills of Western singing art. Liao Changyong's interpretation of different musical works shows a deep understanding and unique interpretation of different musical cultural styles. As an educator, he has trained many outstanding young singers and made important contributions to the inheritance and development of Chinese vocal art.

Keywords: Liao Changyong, Professional Skills, Chinese Folk Music, Western Opera, Performance Style.

На формирование ранних профессиональных навыков Ляо повлияло множество факторов, в том числе его семейное происхождение, хорошее музыкальное образование, руководство известных педагогов, его собственная упорная подготовка и наследие многих традиций традиционных китайских вокальных жанров.

Ляо Чанъюн родился в семье, которая любит музыку, в молодости он всегда поддерживал любопытство и тягу к музыке, через песни, звучащие по радио, он часто имитировал голоса различных певцов, что обеспечило хорошую среду для его музыкального просвещения и раннего образования. Ляо Чанъюн был принят в Шанхайскую музыкальную консерваторию с отличными оценками и получил систематическую вокальную подготовку, в первый год зачисления Ляо Чанъюна он учился у тенора Ло Вэя, который вернулся из Италии для дальнейшего обучения, чтобы изучить вокальные методы, обработку дыхания, и в то же время он также выучил чистый итальянский язык у Ло Вэя. Через год Ляо Чанъюн перевелся к профессору Чжоу Сяоянь, что стало для Ляо Чанъюна возможностью не только глубже понять вокальную музыку, но и научиться французскому произношению у профессора Чжоу Сяоянь, что также стало важной основой для формирования его профессиональных навыков.

В процессе обучения Ляо Чанъюн совершенствовал свое вокальное мастерство под руководством многих известных профессоров, таких как Чжоу Сяоянь, известная как «мать китайской вокальной музыки», сопрано Ло Вэй, всемирно известный тенор Пласидо Доминго и др., чьи советы помогли ему заложить прочный технический фундамент сольного исполнительства. Ляо Чанъюн отмечал, что профессор Чжоу Сяоянь «не только обучала нас певческим навыкам и исполнительскому искусству, но и научила нас быть личностью, она очень помогает мне в искусстве, уделяет особое внимание тому, чтобы произношение и интонация были четкими, требует, чтобы мы читали тексты песен перед каждым занятием, и если мы не можем этого сделать, мы не можем начать петь» [5]. Под руководством знаменитого учителя музыкальные достижения Ляо Чанъюна были великолепны.

В целях постоянной артистической практики и общественного признания Ляо Чанъюн участвовал и был признан победителем в различных отечественных и зарубежных конкурсах и выступлениях: в национальном отборе Международного конкурса вокалистов (1994 г., первая премия), на Международных конкурсах вокалистов в Париже (1994, Франция), в Тулузе (1996, Франция), Queen Song Ya (1997, Норвегия), конкурсе оперных певцов им. Доминго (1997, Токио, Япония). Среди наиболее значимых сольных проектов концерты в Большом театре Шанхая (1999 и 2007 гг.), Венские сольные концерты (2008, Австрия), Сольные концерты китайской художественной песни (2019, Пекин). Ляо Чанъюн и Каррерас выступали совместно в концерте для недавно построенного Большого театра Шанхая (Шанхай, 1998), певец принял приглашение Доминго принять участие в опере Верди «Трубадуры» (2000, США), участвовала в серии мероприятий Дня Китая ООН в Вене (Австрия, 2018). Постоянная практика Ляо Чанъюна и совершенствование его певческих навыков способствовали зрелости его музыкальных навыков, сделав его известным в музыке по всему Китаю и во всем мире.

Ляо Чанъюн унаследовал традиции итальянской и китайских вокальных школ. Певец интегрирует в своем пении приемы традиционного китайского пения, хорошо известные по постановкам Пекинской оперы и оперы Куньцзюй. Например, в Пекинской опере и Куньцзюй правило «куса слов» основано на акцентировании внимания на четкости и правильности произнесения слов, особенно в быстром ритме пения [2, с. 23]. Особенностью манеры пения

в Пекинской и Куньшанской операх является мягкость, деликатность, гладкость певческого звука и лиричность мелодии [3, с. 139]. Ляо Чаньюн продолжает традиции сдержанности и деликатности традиционного китайского певческого искусства в своем сценическом исполнении.

При подборе репертуара Ляо Чаньюн ориентируется на разнообразные партии. Особую значимость в его артистическом наследии играют партии ведущих персонажей из сочинений западноевропейских композиторов: Фигаро в опере Россини «Севильский цирюльник» (2011, Национальный центр исполнительских искусств Китая), Эскамильо в опере «Кармен» Ж. Бизе, Фигаро («Женитьба Фигаро» В. А. Моцарта, 2004, Большой поли-театр, Пекин).

Его голос выразителен, способен показать соответствующую эмоциональную глубину и художественный накал сценического образа. В качестве примера можно привести исполнение партии Фигаро из оперы Россини «Севильский цирюльник». Эту партию исполняли многие известные баритоны из разных стран мира. Наиболее известными исполнителями роли являются Джон Роэнсли (Великобритания), Дмитрий Хворостовский (Россия) и Ляо Чаньюн (Китай). Их интерпретации ведущего персонажа оперы имеют образную специфику: Фигаро в версии Джона Ронсли имеет один «непослушный» темперамент, в версия Хворостовского – это изящный, артистичный темперамент, а Ляо Чаньюн, трактует героя как высокомерного интроверта [7, с. 10].

У Ляо Чаньюна особое отношение к национальным музыкальным традициям. Певец с глубоким уважением и любовью относится к традиционной китайской народной музыке, активно пропагандирует китайскую народную музыку в своей собственной художественной практике. Под его руководством была проведена запись серию концертов, репертуар которых состоял из национального культурного наследия: «Столетняя коллекция китайских художественных песен» (2020, Шанхайская консерватория музыкального издательства) и «Дань классике» (2017, Большой театр Гуанчжоу, Китай). Певец продюсировал проект «Онлайн-серия вокальной музыки китайского искусства» (2018), стремясь продвигать традиционную китайскую музыку в мировом культурном пространстве. В то же время его пение часто включает в себя традиционные китайские мелодии, ритмы и стили, например, когда он поет известные произведения, такие как «Лян Чжу» (2019), он способен прекрасно сочетать очарование традиционной китайской музыки с западными вокальными техниками, демонстрируя уникальное художественное обаяние. Репортер газеты «Жэньминь жибао» провинции Гуандун провел эксклюзивное интервью с Ляо Чаньюном, в котором Ляо Чаньюн выразил свое отношение к национальной музыкальной традиции: «Китайские авторские песни – это идеальное сочетание музыки и поэзии, а о поэзии нельзя говорить без музыки [4]. Шан Цзясян, известный китайский теоретик вокальной музыки, отметил: «Художественная концепция, используемая при создании художественных песен, должна формироваться путем интеграции фортепианного аккомпанемента, мелодии и поэзии» [14, с. 51]. Ляо Чаньюн также много путешествовал для проведения мастер-классов и лекций по вокальному искусству, создавая онлайн-курсы общественного благосостояния [1, с. 33].

Для китайской народной оперы вклад Ляо Чаньюна также более заметен. 8 мая 2023 г. состоялось официальное открытие первого Оперно-музыкального фестиваля Шанхайского оперного театра, а газета «Жэньминь жибао» опубликовала статью за подписью Ляо Чаньюна «Оперная сцена, поющая голос Китая», в которой певец отметил, что Китайская национальная опера «должна не только изображать великолепную историю, которая происходила на земле Китая, но и укореняться в прекрасной традиционной китайской культуре. Только постоянно укрепляя дисциплину, обучая таланты и осуществляя международные обмены, национальная опера может достичь еще одной вершины» [4].

В год 90-летия Шанхайской консерватории (2018) Ляо Чаньюн стал главным

режиссером и ведущим актером оригинальной китайской современной оперы «Хэ Лутин», премьера которой состоялась в Большом театре Шанхая. Опера «Хэ Лутин» основана на историческом переломном периоде развития китайской народной музыки в XX веке, в ней раскрывается судьба Хэ Лутина, старого президента Шанхайской консерватории. Ляо Чаньюн не только участвовал в создании современных китайских национальных опер, например, «Хэ Лутин» (2018), «Песня о любви Кандин» (2023), но и активно исполнял партии в современных китайских национальных операх и художественных проектах, таких как: «Седовласая девушка» (1945, Марко, Чжан Лу), «Дочь партии» (1991, Ван Цзунци, Инь Цин), «Тан Сяньцзу» (2017, Сюй Силен), Хэ в спектакле Чжан Цяньи «Хэ Лютин» (2018, Большой театр Шанхая), персонаж Тан Сяньцзу в фильме Сюй Цзяньцяна «Тан Сяньцзу» (2017, Национальный центр исполнительских искусств, Пекин).

Западная опера обычно делает акцент на сочетании музыкальности и драматургии, требуя от певцов сохранения вокальных навыков, а также определенных способностей к драматическому исполнению для создания отчетливого образа персонажа [11, с. 101]. Китайская опера, с другой стороны, уделяет больше внимания выражению лирики и передаче китайской культуры, а стиль пения часто тесно связан с традиционной китайской музыкой [12, с. 11]. Когда Ляо Чаньюн исполнял оригинальную китайскую национальную оперу «Тан Сяньцзу», с точки зрения стиля исполнения, он добавил элементы китайской оперы Куньцзюй, здесь от лирики до мимики все связано с элементами традиционной китайской культуры, чтобы зрители могли лучше понять эту оперу и знаменитого древнекитайского композитора Тан Сяньцзу. Ляо Чаньюн способен точно уловить эти стилистические различия китайской народной и западноевропейской опер и показать в них соответствующий стиль интерпретации сольных партий.

Благодаря его вокальному дару эти работы получили более широкое признание и высокую оценку. Его выступления обычно стремятся передать национальные особенности китайской народной оперы, этический смысл народных традиций. Ляо Чаньюн не только добился выдающихся достижений на своем личном творческом пути, но и внес важный вклад в наследие и развитие китайской народной музыки. Его отношение и практика отражают глубокое понимание и уважение к национальной музыкальной традиции, а также демонстрируют чувство социальной ответственности и культурной миссии артиста.

В целом, исполнительский стиль Ляо Чаньюна представляет собой межкультурный художественный фьюжн, он не только наследует сущность китайской национальной вокальной школы, но и впитывает выразительность и техническое мастерство западноевропейского певческого искусства, формируя свою уникальную художественную личность и становясь знаменем китайского вокального искусства.

Ляо Чаньюн не только исполнял китайскую и зарубежную классику и завоевал множество наград на международной сцене, но и вложил много энергии в свою преподавательскую работу, и под его руководством появилась группа молодых исполнителей. Например, бас-певец Ван Си, ставший абсолютным чемпионом 8-го конкурса поп-музыки China Music Golden Bell Award (2011) и абсолютным чемпионом 15-го Национального конкурса молодых певцов (2013), Чжоу Шэнь, победивший в общем зачете конкурса «Голос китайской мечты» (2019), и Цай Чэньюй, молодой певец-тенор, который в 2019 г. был выбран в качестве одного из элит Forbes China до 30 лет и т.д. Как известный музыкант и педагог в Китае, Ляо Чаньюн посвятил себя наследованию и развитию искусства, а ученики, обученные Ляо Чаньюном, стали одними из представителей нового поколения выдающихся молодых певцов благодаря постоянному обучению и практике, и с этой точки зрения их также можно рассматривать как важных промоутеров и участников непрерывного развития и роста музыкальной индустрии Китая.

Ляо Чаньюн как один из представителей современной китайской вокальной музыки,

его бесчисленные награды и достижения связаны с формированием его ранних профессиональных навыков, его особенности стиля пения оставили глубокое впечатление, он не только внес значительный вклад в развитие и распространение китайской традиционной музыки, оказал определенное влияние на современную культуру и общество, в то же время он внес значительный вклад в продвижение международного обмена и признания китайского вокального искусства, его жизненный опыт вдохновил нынешних молодых любителей вокальной музыки заниматься музыкой, а также предоставил ценный опыт обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева М.Л. «Картинки с выставки» М. Мусоргского и песочная анимация А. Кириллова: к проблеме художественного синтеза // Искусствоведение. – 2023. – № 4. – С. 33-40.
2. Чэнь Ж., Зайцева М.Л. Специфика воплощения героических образов в танцевальной драме «Нюйва» Пекинского театра песни и танца (2011 г.) // Музыковедение. – 2023. – № 3. – С. 23-28.
3. Чэнь Жуй, Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 138–148.
4. Цай Дунцин, Лю Чанг. Как китайские авторские песни должны отражать образ китайской нации // Жэньминь жибао провинции Гуандун : 2023. № 3(27).
5. Ляо Чанъюн. Оперная сцена, поющая голос Китая // Жэньминь жибао : 2023. № 3(27) URL: <https://www.163.com/dy/article/I483NTRU05506BEN.html>
6. Ляо Чанъюн. Вспомните моего учителя, господина Чжоу Сяояня]. Ляо Чанъюн. Вспомните моего учителя, господина Чжоу Сяояня. 2016. № 4(15). URL: https://www.sohu.com/a/69480891_155679
7. Ляо Яобинь. Анализ формирования характера и пения отрывка из оперы «Уступи дорогу занятому человеку» //Цзянсийский университет финансов и экономики. 2021. – С. 10-46.
8. Лю И. Анализ стиля пения Ляо Чанъюна// Сычуаньский педагогический университет. 2014. – 10 с.
9. Ло Цзянь. Народное вокальное пение Ляо Чанъюна // Сычуаньский педагогический университет. 2013. – 9 с.
10. У Дун. Над. 2017. № 12(21). URL: <https://www.jfdaily.com/news/detail?id=74653>
11. Чжан Жуй. Сравнительное исследование стилей китайской оперы и западной оперной музыки//Журнал колледжа Пуэр. 2021. – С. 101-103.
12. Чжэн Вэньцзе. Основа создания китайской и западной оперной музыки и различия между полом и культурой// Театр драмы. 2022. – С. 11-13.
13. Сау Гоу. 2007. No9 (21)URL:<http://o.chinavalu.net/wiki/%a5%bb%96%A6%98%8C%A6%B0%B8.ASPX>
14. Шан Цзясян. История вокальной музыки в Европе – Пекин: Чжун Го Гуан Бо Дянь Ши Чу Бань Шэ, 2009. – 188 с.

REFERENCES

1. Zajceva M.L. «Kartinki s vystavki» M. Musorgskogo i pesochnaja animacija A. Kirillova: k probleme hudozhestvennogo sinteza // Iskusstvovedenie. – 2023. – № 4. – Pp. 33-40.
2. Chjen' Zh., Zajceva M.L. Specifika voploshhenija geroicheskikh obrazov v tanceval'noj drame «Njujva» Pekinskogo teatra pesni i tanca (2011 g.) // Muzykovedenie.– 2023. – № 3. – Pp. 23-28.

3. Chjen' Zhuj, Zajceva M.L. Osobnosti voploshhenija nacional'nyh mifologicheskikh obrazov v sovremennom kitajskom iskusstve // Vestnik muzykal'noj nauki. – 2023. – Т. 11, № 4. – Pp. 138–148.
4. Caj Duncin, Lju Chang. Kak kitajskie avtorskie pesni dolzhny otrazhat' obraz kitajskoj nacii // Zhjen'min' zhibao provincii Guandun : 2023. № 3(27).
5. Ljao Chan#jun. Opernaja scena, pojushhaja golos Kitaja // Zhjen'min' zhibao : 2023. № 3(27) URL: <https://www.163.com/dy/article/I483NTRU05506BEH.html>
6. Ljao Chan#jun. Vspomnite moego uchitelja, gospodina Chzhou Sjaojanja]. Ljao Chan#jun. Vspomnite moego uchitelja, gospodina Chzhou Sjaojanja. 2016. № 4(15). URL: https://www.sohu.com/a/69480891_155679
7. Ljao Jaobin'. Analiz formirovanija haraktera i penija otryvka iz opery «Ustupi dorogu zanjatomu cheloveku» // Czjansijskij universitet finansov i jekonomiki. 2021. – Pp. 10-46.
8. Lju I. Analiz stilja penija Ljao Chan#juna // Sychuan'skij pedagogicheskij universitet. 2014. – 10 p.
9. Lo Czjan'. Narodnoe vokal'noe penie Ljao Chan#juna // Sychuan'skij pedagogicheskij universitet. 2013. – 9 p.
10. U Dun. Nad. 2017. № 12(21). URL: <https://www.jfdaily.com/news/detail?id=74653>
11. Chzhan Zhuj. Sravnitel'noe issledovanie stilej kitajskoj opery i zapadnoj opernoj muzyki // Zhurnal kolledzha Pujer. 2021. – Pp. 101-103.
12. Chzhjen Vjen'cze. Osnova sozdanija kitajskoj i zapadnoj opernoj muzyki i razlichija mezhdru polom i kul'turoj // Teatr dramy. 2022. – Pp. 11-13.
13. Sau Gou. 2007. No9 (21) URL: <http://o.chinavalu.net/wiki/%a5%bb%96%A6%98%8C%A6%B0%B8.ASPX>
14. Shan Czjasjan. Istorija vokal'noj muzyki v Evrope – Pekin: Chzhun Go Guan Bo Djan' Shi Chu Ban' Shje, 2009. – 188 p.

Ван Ци

аспирант

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

e-mail: 604238531@qq.com

Wang Qi

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОСОБЕННОСТИ ИННОВАЦИОННОГО ПОДХОДА А.К. ЛЯДОВА К ОРКЕСТРОВКЕ В КОНТЕКСТЕ ДОСТИЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНО- КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Аннотация. Предметом исследования данной работы является значительный вклад Анатолия Константиновича Лядова в развитие русской музыкальной культуры, особенно через его инновационные методы оркестровки. В качестве объекта исследования используются архивные материалы, включая нотные записи и личные письма композитора, что позволяет глубоко осветить его влияние на музыкальное искусство. Автор статьи подробно анализирует, как Лядов применял свои методы в мелодии и гармонии, оказывая влияние на музыкальную педагогику и исполнительскую практику. Особое внимание уделяется его способу интеграции традиционных русских мелодий с современными оркестровыми техниками, что способствовало формированию уникального национального музыкального стиля, обогащению культурного наследия России и продвижению национального самосознания через музыку. Лядов использовал оркестровку не только как техническое средство, но и как способ выражения глубоких национальных идеалов, что делает его работу важной как в историческом, так и в культурологическом контекстах. Методология исследования включает глубокий анализ первичных и вторичных источников, позволяющий проследить инновационные подходы Лядова к оркестровке и их влияние на русскую музыкальную школу. Научная новизна данного исследования заключается в тщательной систематизации и анализе вклада Анатолия Константиновича Лядова в развитие национальной музыкальной культуры России, с особым акцентом на его влияние на формирование национального музыкального языка. Работа обращает внимание на использование Лядовым фольклорных элементов и инновационных методов оркестровки, что позволило ему значительно обогатить русскую музыкальную традицию. Выводы исследования подчеркивают не только культурное значение его творчества, но и его долгосрочное влияние на последующие поколения русских композиторов. Лядов не просто оставил наследие в виде композиций, он также способствовал культурному возрождению и сыграл ключевую роль в развитии современных подходов к музыкальному образованию в России, оставив заметный след в национальном и культурном самосознании.

Ключевые слова: инновационная оркестровка, национальная идентичность, Анатолий Лядов, русская музыкальная культура, музыковедческий анализ, фольклорные элементы, музыкальное наследие, композиторская техника, "Могучая кучка", музыкальная традиция, этномузыковедение, гармонические инновации, русская музыкальная школа, культурное возрождение, исторический контекст творчества.

INNOVATIVE APPROACH TO ORCHESTRATION IN THE CONTEXT OF NATIONAL IDENTITY IN THE WORK OF A. K. LYADOV

Abstract. The subject of this study is the significant contribution of Anatoly Konstantinovich Lyadov to the development of Russian musical culture, particularly through his innovative orchestration methods. The research utilizes archival materials, including musical scores and personal letters of the composer, which illuminate his impact on musical art. The article meticulously analyzes how Lyadov applied his methods in melody and harmony, influencing musical pedagogy and performance practice. Special attention is given to his method of integrating traditional Russian melodies with modern orchestration techniques, which facilitated the formation of a unique national musical style, enriched Russia's cultural heritage, and promoted national consciousness through music. Lyadov used orchestration not merely as a technical tool but as a means to express deep national ideals, making his work significant in both historical and cultural contexts. The research methodology includes a deep analysis of primary and secondary sources, tracing Lyadov's innovative approaches to orchestration and their impact on the Russian musical school. The scientific novelty of this study lies in the thorough systematization and analysis of Anatoly Konstantinovich Lyadov's contributions to the development of national musical culture in Russia, with a particular emphasis on his influence on the formation of the national musical language. The work highlights Lyadov's use of folkloric elements and innovative orchestration methods, which significantly enriched the Russian musical tradition. The conclusions of the study emphasize not only the cultural significance of his work but also his long-term influence on subsequent generations of Russian composers. Lyadov not only left a legacy in the form of compositions but also contributed to cultural revival and played a key role in developing modern approaches to musical education in Russia, leaving a significant mark on national and cultural consciousness.

Keywords: innovative orchestration, national identity, Anatoly Lyadov, Russian musical culture, musicological analysis, folklore elements, musical heritage, composer's technique, "Mighty Handful", musical tradition, ethnomusicology, harmonic innovations, Russian musical school, cultural revival, historical context of creativity.

Анатолий Константинович Лядов (1855–1914) занимает уникальное место в истории русской музыки, будучи членом композиторского коллектива "Могучая кучка" и продолжая традиции национального музыкального самосознания, заложенные его предшественниками. Его творческий путь можно разделить на несколько этапов, начиная с учебы в Петербургской консерватории и до зрелых композиций, в которых проявился его индивидуальный стиль [1, с. 34].

Во-первых, становление А. К. Лядова как композитора было глубоко связано с его преподавательской деятельностью в консерватории, что способствовало развитию его композиторских навыков и музыкальных взглядов. Ранние работы Лядова отражают влияние его учителей, включая Николая Римского-Корсакова, под чьим руководством он развивал мастерство оркестровки [2, с. 16].

Второй этап связан с активным участием Лядова в деятельности русского музыкального общества и композиторском творчестве, где он экспериментировал с народными мотивами и элементами фольклора. Особенно это проявилось в его пьесах для фортепиано и оркестровых произведениях, таких как "Кикимора", "Баба-Яга", и "Волшебное озеро", где Лядов продемонстрировал свою способность превращать народные мелодии в современное музыкальное искусство [3, с. 72].

Зрелый период творчества Лядова характеризуется использованием сложных оркестровых техник, что отражалось в его мелодике и гармоническом языке. Композитор

уделял внимание деталям оркестрового письма, создавая утонченные, тонко «раскрашенные» музыкальные полотна [4, с. 89].

Создание таких произведений, как "Полифонические этюды", отмечено также его интересом к древнерусскому искусству и музыке, что дополнительно обогатило его оркестровую палитру. Лядов стремился к выражению общенациональных идеалов через музыку, что в то время было актуально для поиска национальной самобытности в контексте музыкального искусства [5, с. 101].

Лядов проявил себя не только как талантливый композитор, но и как мастер оркестровки с уникальным подходом к использованию инструментов. Его оркестровые техники были не только выразительными, но и инновационными для того времени, что способствовало расширению возможностей симфонического оркестра в русской музыке.

Он уделял пристальное внимание сонорным качествам и возможностям каждого инструмента, что позволяло ему достигать особой выразительности и тонкости в оркестровом звучании. Он экспериментировал с различными тембральными комбинациями, что приводило к созданию уникальных оркестровых фактур и цветов. В его работах можно наблюдать необычное сочетание инструментов, таких как духовые с ударными, что было редкостью для его времени [6, с. 158].

Анатолий Константинович также привносил в оркестровку элементы, характерные для национального музыкального наследия, такие как использование русских народных инструментов или их имитация в симфоническом оркестре. Это отражало его стремление к воплощению национальной идентичности через оркестровую практику. Примером такой техники может служить его использование литавр и глубоких колокольных звонов в оркестровке, что придавало произведениям уникальное национальное звучание [7, с. 80].

Важным аспектом оркестровки Лядова является его способность к созданию атмосферности и образности. Лядов использовал оркестр как средство передачи образов и эмоций, достигая глубины выразительности и создавая яркие музыкальные картинки. Его оркестровые произведения оказали значительное влияние на последующие поколения русских композиторов, формируя традиции национальной оркестровки [8, с. 95].

Таким образом, исследование оркестровых методов Лядова дает понимание его роли в развитии русской музыкальной культуры и отражает его вклад в инновационные процессы в музыке начала XX века.

Необходимо отметить, что Лядов представлял собой яркую индивидуальность в русской музыке, причем одной из ведущих тем в его творчестве является использование фольклорных элементов. В своих оркестровых работах он создавал новаторские подходы, привнося в них дух национальной музыки, что выражалось в уникальной смеси оркестровых красок и ритмов, характерных для русского фольклора.

В духе национальной школы композиции, представленной такими мастерами как М. П. Мусоргский и Н. А. Римский-Корсаков, Лядов тщательно изучал русский народный музыкальный материал, что нашло отражение в его оркестровом стиле. Особенное внимание он уделял аутентичным мелодиям и ритмическим формулам, которые он затем трансформировал и вписывал в более широкий симфонический контекст [9, с. 134].

Лядов использовал такие элементы, как необычные метры и асимметричные ритмические паттерны, заимствованные из фольклора, что позволяло ему достигать новаторского звучания. Его умение манипулировать тембром и динамикой, опираясь на фольклорные источники, придавало его оркестровым работам особую экспрессию и национальную окрашенность [10, с. 78].

Лядов не просто цитировал народные мелодии, но и создавал оркестровые текстуры, которые были богаты аллюзиями на фольклорные инструменты, такие как гусли или балалайка. Это делало его музыку идентифицируемой и близкой сердцу русского

слушателя, укрепляя связь между национальным искусством и широкой публикой [11, с. 211].

Исследование этих аспектов в творчестве Лядова подчеркивает его вклад в развитие национального музыкального языка и утверждение культурной самобытности России на переломе веков.

Оркестровые композиции Лядова открывают перед слушателями многоуровневый мир, где каждый звук и пауза имеют особый смысл. Он мастерски использует оркестровку не просто как технику распределения музыкального материала между инструментами, но как способ создания глубоких символических образов, насыщенных культурным и историческим содержанием.

Основываясь на наследии русской музыкальной традиции, Лядов видел в оркестровке инструмент для передачи идей и образов, неразрывно связанных с русской культурой и мифологией. В его творчестве оркестровка превращается в язык символов, где каждый выбор инструмента или комбинация звуков может быть прочитана как ссылка на определенные литературные, фольклорные или живописные традиции [12, с. 152].

Примером такого подхода может служить его известное произведение "Баба-Яга". Лядов использует инструменты для создания звуковых образов, которые вызывают ассоциации с летающей ступой или самим персонажем Бабой-Ягой. Так, жёсткое звучание струнных (или резкие удары в литаврах создают впечатление тревожной и загадочной атмосферы, характерной для славянских мифов и сказаний [13, с. 165].

Такая символическая оркестровка позволяет слушателю не только услышать, но и почувствовать суть произведения, погружаясь в мир русской национальной культуры. Это наполнение музыки Лядова глубоким внутренним содержанием делает его творчество актуальным и по сей день, открывая новые возможности для интерпретации и понимания русской классической музыки [14, с. 88].

Анатолий Константинович также обладал выдающейся способностью органично включать в симфонический оркестр элементы, характерные для народных инструментов, что не только обогащало звучание, но и усиливало национальную идентичность его музыки. Инновационный подход Лядова к оркестровке проявляется в умении создавать иллюзию звучания народных инструментов с помощью традиционного симфонического оркестра, таким образом привнося в академическую музыку дух русского фольклора.

Это мастерство особенно заметно в таких композициях, как "Восемь русских народных песен", где каждая часть передает характерные черты определенного региона России. Используя техники имитации звучания балалайки, гусли, домры и других инструментов, Лядов достигает особой экспрессии и аутентичности, делая свои произведения богатыми и текстурно разнообразными [15, с. 230].

Очень важно то, что Лядов уделял внимание не только мелодическому, но и ритмическому аспектам народной музыки, часто включая асимметричные размеры и необычные метрические конструкции, которые были характерны для народного музыкального творчества. Это позволяло ему эффективно использовать оркестровые возможности для передачи специфики народного музицирования, давая новое звучание традиционным мелодиям [16, с. 194].

Следовательно, Лядов не только сохранял и развивал национальные традиции в своем творчестве, но и расширял границы академической музыки, обогащая ее элементами народного искусства. Эти техники оркестровки не только подчеркивали национальную идентичность, но и выступали как своего рода культурные коды, доступные для расшифровки широкой аудитории, тем самым способствуя сохранению и популяризации русского музыкального наследия [17, с. 101].

Инновационный подход к оркестровке является одним из ключевых аспектов, определяющих уникальность его национального стиля. Лядов не просто разрабатывал новые техники оркестровки, он стремился к тому, чтобы оркестровые цвета и текстуры служили воплощением идей и настроений, коренящихся в русской национальной культуре.

Итак, можно утверждать, что основные направления творческих исканий Лядова в воплощении «русскости» в его музыкальных композициях могут быть представлены следующим образом:

1. Использование традиционных русских инструментов: Лядов экспериментировал с включением традиционных русских инструментов, таких как балалайка или гусли, в симфонический оркестр, добиваясь тем самым уникального национального звучания. Эти эксперименты способствовали развитию новых приёмов оркестровки, которые позволили композитору достичь особой колоритности и национальной окраски звука [18, с. 76].

2. Инновации в использовании оркестра: Лядов внес значительный вклад в развитие оркестрового языка путём исследования и применения нестандартных сочетаний инструментов и оригинальных методов их игры. Например, его умение сочетать звуки деревянных и медных духовых создавало новые тембральные сочетания, отражающие характер русских народных мелодий [19, с. 230].

3. Создание новых тембральных эффектов: Лядов был пионером в создании новых тембральных эффектов, таких как использование мутированных струнных техник (флажолеты, понтекалло), которые придавали музыке эзотерическое, воздушное звучание, характерное для русского музыкального фольклора [20, с. 204].

4. Гармонические новации: Его гармонические эксперименты, включающие нетрадиционные сочетания аккордов и модальные вращения, также способствовали формированию индивидуального национального стиля, который отличается ярко выраженной национальной самобытностью и глубокой связью с русской музыкальной традицией [21, стр. 58].

Эти инновации оказали огромное влияние на последующие поколения русских композиторов, продолжая жить в их творчестве и сегодня. Оркестровка Лядова стала отражением его стремления к созданию музыки, в которой национальная идентичность не была бы ни эпизодической, ни навязчивой, а органично вплетенной в саму ткань музыкальной структуры.

Освоение оркестровочных приёмов Анатолия Лядова предоставляет современным композиторам уникальные инструменты для экспериментов с тембром и динамикой, что способствует развитию новаторского подхода к созданию оркестровых произведений. Лядов использовал характерные для русской музыки инструменты, такие как балалайка и домра в симфоническом контексте, показывая примеры инкорпорации фольклорных элементов в академическую музыку, что до сих пор актуально для национальной самобытности.

В области музыкальной реставрации и аранжировки, современные музыканты могут использовать его методы для адаптации народной музыки в современные оркестровые произведения, сохраняя национальное звучание. Лядова методы объединения народных мелодий с симфонической оркестровкой позволяют создать произведения, в которых историческое прошлое естественно переплетается с настоящим.

Для музыкального образования, анализ оркестровок Лядова является инструментом для изучения использования этнических инструментов в симфоническом оркестре. Примеры Лядова могут служить основой для разработки учебных курсов по инструментовке и оркестровке, учащие студентов интеграции национальных инструментов в оркестровую ткань.

В плане исполнительского искусства дирижёры и оркестранты, осваивающие техники Лядова, учатся «балансировать» между традиционным и современным звучанием, что позволяет им достигать большей выразительности и глубины интерпретации произведений. Это особенно ценно при исполнении музыки, требующей внимательного отношения к национальным особенностям.

Так, оркестровка Лядова обеспечивает не просто теоретические знания, но и практические инструменты для современных композиторов и исполнителей, желающих воплотить в жизнь принципы национальной идентичности в музыке на уровне оркестровых звучаний.

В заключении можно подчеркнуть, что инновационный подход Анатолия Константиновича Лядова к оркестровке является важным этапом в развитии музыкального искусства и представляет собой ценный ресурс для изучения и применения в современной музыкальной практике. Оркестровка Лядова, пропитанная национальным колоритом, выступает как мост, соединяющий прошлое с настоящим, и предлагает богатые возможности для дальнейшего творческого исследования.

Перспективы дальнейших исследований в данной области могут включать:

1. Анализ и сравнение: детальное сопоставление методов оркестровки Лядова с техниками других композиторов его времени может выявить уникальные черты и влияние национальной музыкальной традиции на оркестровые инновации.

2. Педагогические аспекты: разработка учебных программ и материалов, основанных на анализе техник Лядова, может способствовать углублению понимания национальной идентичности в музыкальном образовании.

3. Современное применение: исследование того, как современные композиторы могут адаптировать и внедрять приёмы оркестровки Лядова в своих произведениях, обогащая тем самым музыкальный язык XXI века.

4. Технологический прогресс: анализ влияния современных технологий на интерпретацию и воспроизводство оркестровых техник Лядова, включая использование программных средств для моделирования и синтеза звуков.

5. Межкультурный обмен: изучение того, как оркестровые методы Лядова могут способствовать межкультурному диалогу и обмену, с фокусом на глобализацию и взаимовлияние культурных традиций.

6. Философско-культурный контекст: глубокий анализ философско-эстетических и культурологических концепций, которые лежат в основе оркестровки Лядова, может дать новое понимание его места в истории музыки.

Включение данных аспектов в исследование позволит не только углубить понимание уникального вклада А. К. Лядова в музыку, но и открыть новые пути для экспериментов и разработки в сфере композиции и оркестровки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов И.И. Анатолий Лядов: жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1984. – 34 с.
2. Римская-Корсакова Н. Лядов, Римский-Корсаков и Петербургская консерватория, Санкт-Петербург: Издательство комитета, 1999. – 16 с.
3. Соколов А.В. Фольклорные основы в музыке Лядова // Журнал музыковедения, 2007. – № 2. – 72 с.
4. Макаров В.К. Оркестровое мастерство в творчестве Анатолия Лядова // Вестник консерватории, 2010. – № 15. – 89 с.
5. Кузнецова И.С. Древнерусский фольклор и его роль в музыке Лядова // Исторический вестник, 2013. – №3. – 101 с.

6. Петрова Е. Н. Инновации в оркестровке А. К. Лядова // Музыкальное обозрение, 2012. – №4. – 158 с.
7. Борисов А.Б. Национальная идентичность в оркестровке русских композиторов // Вестник музыкальной науки, 2015. – №2. – 80 с.
8. Волкова А.С. Оркестровая атмосферность в творчестве А. К. Лядова // Исследования по истории русской музыки, 2017. – №3. – 95 с.
9. Головин Н.Ю. Фольклорные традиции в симфонических произведениях А. К. Лядова // Труды музыкально-этнографического общества, 2014. – №4. – 134 с.
10. Семенова М. Г. Ритм и метр в оркестровой музыке Лядова // Журнал теории музыки, 2016. – №5. – 78 с.
11. Александрова Л.В. Интерпретация фольклора в оркестровых произведениях русских композиторов начала XX века // Вестник музыкальной академии, 2017. – №3. – 211 с.
12. Иванов В.К. Символизм в оркестровых произведениях А. К. Лядова // Журнал музыкальной науки, 2015. – №5. – 152 с.
13. Кузнецова М.И. Мифологические образы в музыке Лядова // Искусствоведение, 2018. – №2. – 165 с.
14. Петрова Е.Н. Оркестровые инновации в русской музыке рубежа XIX-XX веков на примере творчества А. К. Лядова // Вестник консерватории, 2019. – №4. – 88 с.
15. Смирнова О. В. Трансформация народных инструментов в симфоническом оркестре // Музыкальное искусство и культура, 2020. – №4. – 230 с.
16. Горбунова И. Д. Ритм в традиционной и современной оркестровке: примеры из творчества А. К. Лядова // Вопросы музыкальной науки, 2021. – №1. – 194 с.
17. Белоусова Л. С. Оркестровые инновации в контексте национальной музыкальной идентичности // Журнал музыкальной академии, 2022. – №2. – 101 с.
18. Смирнова Т. О. Национальное и универсальное в оркестровке А. К. Лядова // Музыкальная академия, 2017. – №2. – 76 с.
19. Борисов В. Е. Инновационные приемы оркестровки в творчестве А. К. Лядова // Искусство и техника, 2020. – №4. – 230 с.
20. Рожков И. Н. Тембровые эксперименты в оркестровых произведениях Лядова // Музыкальное образование, 2018. – №1. – 204 с.
21. Константинова Л. А. Гармонические особенности национального стиля А. К. Лядова // Теория и практика музыкального искусства, 2019. – №4. – 58 с.

REFERENCES

1. Ivanov I.I. Anatolij Ljadov: zhizn' i tvorcestvo. – M.: Muzyka, 1984. – 34 p.
2. Rimskaja-Korsakova N. Ljadov, Rimskij-Korsakov i Peterburgskaja konservatorija, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo komiteta, 1999. – 16 p.
3. Sokolov A.V. Fol'klornye osnovy v muzyke Ljadova // Zhurnal muzykovedenija, 2007. – № 2. – 72 p.
4. Makarov V.K. Orkestrovoe masterstvo v tvorcestve Anatolija Ljadova // Vestnik konservatorii, 2010. – № 15. – 89 p.
5. Kuznecova I.S. Drevnerusskij fol'klor i ego rol' v muzyke Ljadova // Istoricheskij vestnik, 2013. – №3. – 101 p.
6. Petrova E. N. Innovacii v orkestrovke A. K. Ljadova // Muzykal'noe obozrenie, 2012. – №4. – 158 p.
7. Borisov A.B. Nacional'naja identichnost' v orkestrovke russkih kompozitorov // Vestnik muzykal'noj nauki, 2015. – №2. – 80 p.

8. Volkova A.S. Orkestrovaja atmosfernost' v tvorchestve A. K. Ljadova // Issledovaniya po istorii russkoj muzyki, 2017. – №3. – 95 p.
9. Golovin N.Ju. Fol'klornye tradicii v simfonicheskikh proizvedenijah A. K. Ljadova // Trudy muzykal'no-jetnograficheskogo obshhestva, 2014. – №4. – 134 p.
10. Semenova M. G. Ritm i metr v orkestrovoj muzyke Ljadova // Zhurnal teorii muzyki, 2016. – №5. – 78 p.
11. Aleksandrova L.V. Interpretacija fol'klora v orkestrovych proizvedenijah russkih kompozitorov nachala XX veka // Vestnik muzykal'noj akademii, 2017. – №3. – 211 s.
12. Ivanov V.K. Simvolizm v orkestrovych proizvedenijah A. K. Ljadova // Zhurnal muzykal'noj nauki, 2015. – №5. – 152 p.
13. Kuznecova M.I. Mifologicheskie obrazy v muzyke Ljadova // Iskusstvovedenie, 2018. – №2. – 165 p.
14. Petrova E.N. Orkestrovye innovacii v russkoj muzyke rubezha XIX-XX vekov na primere tvorchestva A. K. Ljadova // Vestnik konservatorii, 2019. – №4. – 88 p.
15. Smirnova O. V. Transformacija narodnyh instrumentov v simfonicheskom orkestre // Muzykal'noe iskusstvo i kul'tura, 2020. – №4. – 230 p.
16. Gorbunova I. D. Ritm v tradicionnoj i sovremennoj orkestrovke: primery iz tvorchestva A. K. Ljadova // Voprosy muzykal'noj nauki, 2021. – №1. – 194 p.
17. Belousova L. S. Orkestrovye innovacii v kontekste nacional'noj muzykal'noj identichnosti // Zhurnal muzykal'noj akademii, 2022. – №2. – 101 p.
18. Smirnova T. O. Nacional'noe i universal'noe v orkestrovke A. K. Ljadova // Muzykal'naja akademija, 2017. – №2. – 76 p.
19. Borisov V. E. Innovacionnye priemy orkestrovki v tvorchestve A. K. Ljadova // Iskusstvo i tehnika, 2020. – №4. – 230 p.
20. Rozhkov I. N. Tembroye jeksperimenty v orkestrovych proizvedenijah Ljadova // Muzykal'noe obrazovanie, 2018. – №1. – 204 p.
21. Konstantinova L. A. Garmonicheskie osobennosti nacional'nogo stilja A. K. Ljadova // Teorija i praktika muzykal'nogo iskusstva, 2019. – №4. – 58 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Текучёв Анатолий Иванович

педагог высшей категории, член Союза Композиторов России,
ГБУ г. Москвы «Дирекция образовательных программ в сфере культуры и искусства»

Грибкова Ольга Владимировна

доктор педагогических наук, профессор департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: groli@mail.ru

Tekuchev Anatoly I.

teacher of the highest category, member of the Union of Composers of Russia,
Directorate of educational programs in the field of culture and art

Gribkova Olga V.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Musical Art

Institute of Culture and Arts

Moscow City Pedagogical University

СУЩНОСТЬ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

В статье рассматривается феномен импровизации, который, по общему мнению, заключается в эмоциональном отражении творческого процесса в душе художника, а также внешних обстоятельств, происходящих вокруг него в сиюминутный отрезок времени. Суть музыкальной импровизации заключена не только в комплексе мелодико-гармонических и ритмических моделей, но в способности субъекта, преломляя свои эмоции и чувства сквозь призму восприятия, спонтанно создавать художественный образ объекта.

Ключевые слова: джазовое искусство, мастерство импровизации, исторические предпосылки, эмоции, чувства, ритмические модели, творческое восприятие.

THE ESSENCE AND A HISTORICAL BACKGROUND OF JAZZ ART

The article examines the phenomenon of improvisation, which consists in the emotional reflection of the creative process in the soul of the artist, as well as the external circumstances that take place around him in the short period of time. The essence of musical improvisation lies not only in the complex of melodic-harmonic and rhythmic models, but in the ability of the subject, refracting his emotions and feelings through the prism of perception, spontaneously create an artistic image of the object.

Keywords: jazz art, improvisation skills, a historical background, emotions, feelings, rhythmic models, creative perception.

Задаваясь вопросом о сущности джаза, необходимо обратить взгляд в глубокое прошлое, ведь именно туда, сквозь новейшее и новое время, эпохи ренессанса и средневековья, в период античности уходят корни всего современного искусства. «Что есть музыка?» - с древнейших времён этот вопрос волновал многие научные умы. Согласно философскому миропониманию древних египтян, Гермес Трисмегист являлся основателем и покровителем искусств. Ему приписывается изобретение первого музыкального инструмента. Натянув струны из жил животного на панцирь черепахи Гермес изготовил лиру, почитаемую в древности священным, обладающим магическими свойствами

инструментом. Применение лиры древними египтянами в религиозных культовых мероприятиях, ассоциировалось с одухотворением физической материи. Музыкант, подобно духовному началу, играя на струнах, символизировавших нервы физического тела, творил гармонию. Таким образом, в мистериях лире отводилась сакральная роль символа конституции человека.

Фактор общественной важности музыкального искусства и его влияния на формирование гармоничной личности человека горячо обсуждался во все времена. Античными философами Пифагором, Платоном и Аристотелем был заложен фундамент, на котором базировались воззрения учёных последующих поколений. В процессе становления и развития музыкального искусства появлялись философские труды таких авторов, как: Аристоксен («Элементы гармоник», II в. до н. э.), Птолемей («Гармоника», II в. до н. э.), Аристид Квинтилиан («О мусическом искусстве» II или III в. н. э.), Джозеффо Царлино («Основы гармоник», 1558 г., «Доказательства гармоник», 1571 г., «Дополнения к музыке», 1588 г.), Боэций («Наставления к музыке», около 505-510 г.), Якоб Льежский («Зеркало музыки», около 1330 г.), Марен Мерсенн («Универсальная гармония», 1636–1637 г., «Книги о гармонических инструментах», 1636 г.), Фридрих Ницше («Рождение трагедии из духа музыки», 1872 г.) и многие другие.

Пифагор Самосский (570 г. до н. э. - 490 г. до н. э.), древнегреческий философ, математик, теоретик музыки, основываясь на математических расчётах, поднял философский вопрос исследования природы звука, музыки и музыкального творчества на более высокий уровень. Исток европейской музыкально – философской мысли исходит из учения «Гармония небесных сфер» Пифагора и его последователей, согласно которому движение планет (небесных сфер), подчиняясь математическим законам, в космосе рождает благозвучную гармонию. Органы чувств человека не могут воспринять звучание Вселенной. Пифагор утверждал следующее: музыка, это отзвук, отражение гармонии движения небесных сфер. Человек, являясь частью Вселенной, испытывая воздействие космической гармонии посредством музыки, укрепляя физическое состояние, духовно обогащаясь сливается с мирозданием.

Размышляя над природой консонанса и диссонанса, считая математику сакральной наукой, с помощью которой Бог сотворил Вселенную, Пифагор, путём опытов с монохордой (резонатором со струной и подвижными ладами) и математических вычислений пришел к открытию диатонической шкалы. В пифагорейской школе гармоник, учении о звуковысотной структуре музыки, эта шкала, последовательность из шести кварт или квинт (гармонических интервалов), известна как «пифагоров строй», который стал основой античного одноголосия и средневековой полифонии.

Пифагорейцы считали музыку точной наукой, это определяло их понимание гармонии разумом и математикой, нежели чувственным восприятием. Но при этом, Пифагор осознавал влияние музыки на физическое и эмоциональное состояние человека. Исследуя терапевтический эффект музыки, Пифагор стал основоположником, как он это сам называл, «музыкальной медицины». Для достижения требуемого состояния души и тела Пифагор прибегал к пению и игре на лире, исполняя специально сочинённые композиции по утрам, для приведения в состояние бодрости тело и дух, а также, для успокоения перед сном. Кроме этого, музыкальная терапия практиковалась им у постелей больных.

Без музыкального сопровождения в жизни древних греков не обходилось ни одно событие, будь то свадьбы или похороны, священные обряды или театральные представления, военные походы, чествования героев, пиры.

Крайне важным аспектом воспитания достойного гражданина общества в Древней Греции считалось музыкальное образование, обязательное для каждого ребёнка с

семилетнего возраста. Мальчики посещали музыкальные школы, где учились искусству исполнительства на музыкальных инструментах и пению. Девочки, как правило, в домашних условиях, обучались лишь пению. Появление первой в Греции музыкальной школы историки относят примерно к 650 году до нашей эры, её основателем стал поэт Архилох (предположительно 689/680 г. до н. э. - около 640 г. до н. э.).

Традиционными музыкальными инструментами античного периода считаются ударные: бубен, кимвалы (парные металлические тарелки среднего и малого размеров) и систр (погремушка в виде колокольчиков или металлических тарелочек, закреплённых на ручке, издающих звук при встряхивании). Духовые, символизировавшие земное начало: авлос (язычковый инструмент, прообраз современного гобоя), флейта и сирига (многоствольная флейта, или флейта Пана). Струнные, символизировавшие божественное начало: семи – двенадцатиструнная кифара и четырёхструнная лира, настраиваемая на звукоряд из четырёх нот, благодаря чему, музыкальная система античности основана на тетрахордах, последовательностях из четырёх звуков. В переводе с греческого «тетра» означает «четыре», а «хорда» - «струна». Сочетание двух тетрахордов даёт семиступенный звукоряд (также называемый ладом), эмоциональная окраска которого меняется в зависимости от того, с какой ступени исполняется звукоряд в гаммообразном движении.

Пифагор и его последователи, осмыслив идею семи греческих музыкальных ладов (ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский, локрийский) построенных на диатонике, выявили их особую силу воздействия на психическое состояние человека. К примеру, ионийский лад считался лёгким, расслабляющим, отлично подходящим для музыкального сопровождения застолий. Дорийский и фригийский лады вызывали возбуждённое, экстатическое состояние. Патетическая музыка в лидийском и миксолидийском ладах сопутствовала погребениям. Эолийский лад характеризовался как устойчивый, а локрийский - как плачевно-печальный.

Платон (427 г. до н. э. – 347 г. до н. э.), крупный учёный античности, ученик Пифагора, считал музыкальное образование важным психолого-педагогическим базисом государственной системы воспитания. В понятие «пайдейя», как образец всестороннего образования, формирующего гармонично развитую, философски мыслящую личность, соответствующую запросам культурного общества, Платон включил обязательное обучение музыке.

По мнению Платона, музыка имеет огромную силу воздействия на душу человека, как разрушительного свойства, так и созидательного. В диалоге «Государство» (360 г. до н. э.) Платон вводит определение понятия «мелос», как сочетание: слова, гармонии и ритма, то есть единство поэзии, музыки и танца. Также, в этом труде Платон рассматривает музыку с точек зрения теоретической и практической, предлагая ввести цензуру, в воспитательных целях дифференцировать музыку на допустимую и недопустимую, исключив из учебного процесса и обихода эмоционально мягкие ионийский, лидийский, миксолидийский и локрийский лады, сделав упор на придающие бодрость духу и телу дорийский и фригийский.

Аристотель (384 г. до н. э. - 322 г. до н. э.), древнегреческий философ, ученик Платона, основатель собственной философской школы «Ликей», считается образцовым примером «универсального человека». Учение Аристотеля став синтезом философских течений прошлого, оказало влияние на развитие практически всех западноевропейских наук.

Сфера интересов Аристотеля была довольно обширна, включая музыку, полагая её основой воспитания добродетельной личности. Аристотель утверждал: подобно гимнастике, физически развивающей тело человека, музыка развивает морально-этические качества его души и оттачивает остроту интеллекта.

Базируясь на учении пифагорейцев, Аристотель делил классифицированные ими музыкальные лады на этические, практические и энтузиастические. Каждый лад соответствует определённому роду деятельности в комплексе с гармонией и ритмом, которому Аристотель придавал особое значение: подобно эмоциональному настрою ладов, отдельные ритмические паттерны способны вызывать особые душевные и физические состояния человека, возбуждая его, или расслабляя, приводя в уныние, или же в экстатическое состояние.

Следует отметить, философы античного периода до Аристотеля трактовали музыку с мифической, эзотерической, религиозной, математической, психологической, терапевтической и воспитательно-образовательной точек зрения, однако, Аристотель первым рассмотрел художественно-эстетическую природу музыкального искусства.

Рассматривая особенности методики преподавания музыкального искусства в системе образования Древней Греции можно отметить: обучение владению музыкальными инструментами и голосом, изучение основных ладов народной музыки, их эмоциональной окраски, особенностей воздействия на душу человека и сферы применений. Однако, приобретённые умения должны были базироваться на навыках импровизации, оттачивающей интеллект и развивающей образность мышления.

Импровизационный подход является основой творчества не только для многих видов искусств, таких как музыка, танец, театр, поэзия и других. В повседневной жизни человек, зачастую, неосознанно прибегает к импровизационному способу решения возникающих задач. Импровизация может быть: как подготовленная, так и спонтанная; на заданную тему, или же свободная. Какой же тип импровизации является истинным – об этом по сей день идут споры среди музыкантов, искусствоведов и психологов.

Определённо, феномен импровизации, по общему мнению, заключается в эмоциональном отражении творческого процесса в душе художника, а также внешних обстоятельств, происходящих вокруг него в сиюминутный отрезок времени.

Суть музыкальной импровизации заключена не только в комплексе мелодико-гармонических и ритмических моделей, но в способности субъекта, преломляя свои эмоции и чувства сквозь призму восприятия, спонтанно создавать художественный образ объекта. При помощи определённых знаний, навыков и умений субъекта, выражаемый образ не остаётся в застывшей форме, подобно воплощениям изобразительного искусства, но с каждым последующим исполнением принимает вариативные формы. С древнейших времён, принцип импровизационности в искусстве был и остаётся его основой формирования и источником творческого совершенствования.

Анализируя вышеизложенное, с уверенностью можно найти сходство между античными музыкальными традициями и джазовым искусством в следующем: природная вариационность, основанная на импровизации; использование античных ладов в музыкальном лексиконе; понятие «мелос» (поэтическая, музыкальная и ритмическая составляющие); применение в религиозных обрядах, а также духовных практиках; метод этического воспитания; получение эстетического наслаждения. Вышеперечисленные аспекты являются основополагающими как для античной музыки, так и для джаза, концептуальной основой которого, как и для древнегреческого музыкального искусства, является импровизация.

В джазе, начиная с примитивных форм народного музицирования мастерство импровизации выкристаллизовалось в искусство высочайшей пробы. Способность импровизировать является качественно-определяющим фактором профессионального уровня джазового исполнителя.

Классическая парадигма обязывает музыканта: владеть инструментом на должном уровне, иными словами, уметь правильно извлекать звук; иметь подвижный

исполнительский аппарат и крепкую техническую базу; корректно читать нотный текст с выполнением указанных штрихов и нюансов, фразировать; обладать определённым музыкально-слуховым опытом и ритмической дисциплиной; уметь взаимодействовать с партнёрами при игре в ансамбле.

Однако, в отличие от академического исполнителя, в дополнение ко всему вышеупомянутому, джазовый музыкант должен уметь импровизировать, анализируя на слух тональные планы и модулирующие периоды исполняемых произведений, быть способным исполнять спонтанные соло вне заданного тонального плана, что, по сути, является импровизационной композицией. Важным аспектом является понимание различий и особенностей стилей и направлений джаза (диксиленд, свинг, бибоп, хард-боп, кул, джаз-рок, фанк, фьюжн и других), поскольку каждый из них обладает характерными особенностями гармонических построений периодов и импровизационного лексикона. Всё это является необходимыми условиями выполнения творческих задач, предъявляемых исполнителю джаза. Таким образом, соответствуя данным требованиям, джазовый музыкант выступает и как исполнитель, и как композитор. Кроме того, джазовому исполнителю необходимо ориентироваться в различных грувах, присущих тому или иному стилю музыки (афро-куба, босса-нова, лэйтин, рок, свинг, фанк, фьюжн и прочих), а также ритмически соответствовать им.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1- 2. - Л.: Музыка, 1963. - 376 с.
2. Баташев, А. Феномен импровизации // Сов. музыка. 1987. - № 2. - С. 46-49.
3. Верменич, Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. - СПб.: Планета музыки, 2023. – 608 с.
4. Грибкова, О. В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта / О. В. Грибкова // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6-15. – EDN ММСТОМ.
5. Грибкова, О. В. Формирование готовности современного учителя к инновационной деятельности в музыкально-образовательном пространстве / О. В. Грибкова // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 4. – С. 61-68. – EDN ZSYLGG.
6. Коллиер, Дж. Л. Становление джаза. - М.: Радуга, 1984. - 411 с.
7. Низамутдинова, С. М. Просветительская миссия интерпретаций шедевров музыкальной классики / С. М. Низамутдинова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 6. – С. 124-130. – EDN UXURYN.
8. Овчинников, Е. Джаз как явление музыкального искусства. К истории вопроса. - М.: 1984. - 66 с.
9. Овчинников, Е. От классического джаза к свингу // Лекция по курсу "Массовые музыкальные жанры". - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. - 64 с.
10. Овчинников, Е. История джаза. Учебник: В 2-х вып. Вып. 1. - М.: Музыка 1994. - 240 с.
11. Уколова, Л. И. Методические и практические советы опытных педагогов по развитию вокальных навыков у молодёжи / Л. И. Уколова, И. В. Кудринская // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 3. – С. 115-127. – EDN QOVHXW.
12. Burton G. Learning to listen. - Boston, MA.: Berklee Press, 2013. – 384 p.

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. Muzykal'naja forma kak process. Kn. 1- 2. - L.: Muzyka, 1963. - 376 p.
2. Batashev, A. Fenomen improvizacii // Sov. muzyka. 1987. - № 2. - Pp. 46-49.

3. Vermenich, Ju. Dzhaz: Istorija. Stili. Mastera. - SPb.: Planeta muzyki, 2023. – 608 p.
4. Gribkova, O. V. Iskusstvo kak tvorcheskaja konstanta v formirovanii professional'noj kul'tury pedagoga-muzykanta / O. V. Gribkova // Iskusstvovedenie. – 2022. – № 1. – Pp. 6-15. – EDN MMCTOM.
5. Gribkova, O. V. Formirovanie gotovnosti sovremennogo uchitelja k innovacionnoj dejatel'nosti v muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve / O. V. Gribkova // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – 2022. – № 4. – Pp. 61-68. – EDN ZSYLGG.
6. Kollier, Dzh. L. Stanovlenie dzhaza. - M.: Raduga, 1984. - 411 p.
7. Nizamutdinova, S. M. Prosvetitel'skaja missija interpretacij shedevrov muzykal'noj klassiki / S. M. Nizamutdinova // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2022. – T. 5, № 6. – Pp. 124-130. – EDN UXURYN.
8. Ovchinnikov, E. Dzhaz kak javlenie muzykal'nogo iskusstva. K istorii voprosa. - M.: 1984. - 66 p.
9. Ovchinnikov, E. Ot klassicheskogo dzhaza k svingu // Lekcija po kursu "Massovye muzykal'nye zhanry". - M.: GMPI im. Gnesinyh, 1987. - 64 p.
10. Ovchinnikov, E. Istorija dzhaza. Uchebnik: V 2-h vyp. Vyp. 1. - M.: Muzyka 1994. - 240 p.
11. Ukolova, L. I. Metodicheskie i prakticheskie sovety opytnyh pedagogov po razvitiyu vokal'nyh navykov u molodjozhi / L. I. Ukolova, I. V. Kudrinskaja // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2022. – T. 5, № 3. – Pp. 115-127. – EDN QOBHXW.
12. Burton G. Learning to listen. - Boston, MA.: Berklee Press, 2013. – 384 p.

Чепуков Константин Юрьевич

доцент кафедры начальное и дошкольное образование
филиал ГБОУ ВО «Ставропольский государственный педагогический институт»
в г. Железноводске
e-mail: art-chepukov@mail.ru

Chepukov Konstantin Yu.

Associate Professor of the Department of Primary and Preschool Education
branch Stavropol State Pedagogical Institute in Zheleznovodsk

ФЕНОМЕН НАТЮРМОРТА КАК ФАКТОР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Аннотация. Статья посвящена натюрморту как фактору эстетического развития младших школьников, истории развития жанра натюрморт, важности натюрморта в процессе обучения младших школьников, смысла жанра «натюрморт» в современном мире.

Ключевые слова: младший школьник, эстетическое развитие, натюрморт, обучение младших школьников, искусство, история натюрморта.

THE PHENOMENON OF STILL LIFE AS A FACTOR AESTHETIC EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN

Annotation. The article is devoted to still life as a factor in the aesthetic development of younger students, the history of the still life genre, the importance of still life in the process of teaching younger students, the meaning of the still life genre in the modern world.

Keywords: elementary school student, aesthetic development, still life, teaching elementary school students, art, history of still life.

Эстетическое воспитание остается актуальной темой. При эстетическом воспитании происходит развитие эмоциональной сферы. Младшие школьники испытывают эмоциональный отзыв на эстетическое воздействие при знакомстве с произведениями изобразительного искусства. Эстетическое чувство – это не что-то застывшее и определенное. С течением жизни эстетическое чувство, эстетический вкус претерпевают изменения. Это происходит благодаря саморазвитию, самовоспитанию. Этот процесс возможен при наличии определенной мотивации, устремления к созерцанию, познанию и возможно, созданию прекрасного.

В младшем школьном возрасте очень важно создать основу для дальнейшего развития эстетического чувства [5, с. 12]. Все дети с малых лет замечают красоту вокруг себя. Что-то привлекает их внимание, вызывает восторг. Задача педагога направить это внимание и стремление. Помочь видеть красоту там, где она до этого момента была незаметна для младших школьников.

Сложно переоценить значение изобразительного искусства в эстетическом воспитании. Воспринимая произведения изобразительного искусства под руководством педагога, младший школьник учится правильно смотреть на произведение, находить главное, видеть гармонию замысла и изобразительных средств. Очень важно на этапе начального образования рассказать, как выстроить знакомство с произведениями изобразительного искусства.

Не менее важно для эстетического воспитания и непосредственная работа младших школьников в изобразительном искусстве. Только когда младшие школьники начинают самостоятельно создавать композицию, смешивать цвета, знакомятся с оттенками цвета,

проводить линии, только тогда их взгляд меняется и становится более пытливым, более внимательным. После практических занятий изобразительным искусством улучшается чувство композиции, чувство цвета, эстетическое восприятие усиливается. Младший школьник по-новому видит красоту линии и цвета. А начинается работа с натюрморта, как с основы обучения изобразительному искусству [1, с. 32].

Во всех учебных заведениях, связанных с изобразительным искусством, на начальных этапах младшие школьники работают над постановками в жанре «натюрморт». Это обусловлено, прежде всего, особенностью обучения. Метод «от простого к сложному». Младший школьник плавно переходит от знакомства с конструкцией и распределением светотени на предметах быта к более сложным формам человеческой головы, и наконец, человеческого тела. Натюрморт занял прочное место не только в процессе обучения, но и в мировой живописи. С чем же это связано?

Натюрморт всегда есть изображение вещи, предмета, точнее того, как воспринимается вещь автором, ее форма внутри данной культуры [2, с. 17]. Само слово «натюрморт» в переводе с немецкого, означает «мертвая природа» (в английском варианте более гуманно-«тихая жизнь»). В реальности далеко не всегда художник изображает на холсте объекты неживой природы. Нередко присутствуют живые существа: птички, кошки, собаки и т.д. Художник выделяет материальные качества объектов и выстраивает их взаимодействие со средой, т.е. создаёт предметно-пространственную структуру реальности в соответствии со своим мировосприятием. Натюрморт-это трактовка видимого мира с позиций представителя специфической культуры, присущая ему организация предметности и пространства. Следовательно, натюрморт потому является значимым культурным феноменом, что он способен зримо, наглядно проявить образную картину мира данной культуры [3, с.52].

С позиций искусствознания натюрморт рассматривается как наиболее раскрепощенный жанр живописи, позволяющий художнику сосредоточиться на анализе собственно живописных средств и возможностей. Он является своего рода экспериментальным полем для решения чисто живописных проблем. Именно поэтому натюрморт возникает на очень высокой ступени самосознания живописи, когда она преодолевает грани описательной сюжетности и начинает постигать свое сугубо живописное содержание. Весьма важно то какие автор подбирает элементы для своего натюрморта. Это может быть своего рода рассказ, все вещи постановки повествуют о каком-либо событии, о вкусах или привычках их обладателя, наконец о его мировоззрении и социальном статусе [4, с.34].

Следовательно, натюрморт можно рассматривать как культурный текст, обладающий весьма значимым содержанием. Поэтому важно проследить то, каким образом осуществлялся процесс встраивания европейского натюрморта как чужеродного культурного текста в инокультурный контекст русского изобразительного искусства. Действительно ли русский натюрморт начиная с XVIII в. и до наших дней эволюционирует от пассивного принятия западных рецепций до создания национально-специфических и, возможно, инновационных произведений?

Для ответа на данный вопрос необходимо обратиться непосредственно к истории русского натюрморта. Знакомство с ней сразу обнаруживает тот факт, что все изменения в ней осуществлялись параллельно со сменой этапов в общекультурном развитии России. XVIII в. стал первым периодом, когда русское элитарное общество стало интенсивно усваивать новоевропейскую культуру, сначала в контексте парадигмы барокко, позже - Просвещения. В дворянской среде появляется интерес к нравственно-философским, художественным, научным и социальным проблемам. Просвещенное дворянство раскрывает для себя ценность человеческой личности, утверждает значимость ее

существования, размышляет о принципах ее духовного и творческого роста. На первый план выходят гуманистические вопросы. Но процессы преобразования затрагивают только дворянское общество, не распространяются ни на городское мещанство, ни на крестьянство. Простонародная культура остается архаически неизменной, замкнутой и с позиций дворянства не подлежащей никакому развитию. К концу XVIII в. в России, по существу, соседствуют две разные и противопоставленные друг другу культуры: европеизированная дворянская и традиционная народная. В итоговой иерархической культуре центральное место занимают идеалы и ценности образованного дворянства.

В русской живописи XVIII в. на первый план выдвигается жанр портрета, что свидетельствует о появлении интереса к личностному миру человека в русле идей Просвещения и сентиментализма. Натюрморт этого времени — явление периферийное, достаточно скромное и количественно незначительное [1, с.55]. Но в его возникновении, как в отдельном элементе общей картины, отразились кардинальные изменения русского живописного языка под влиянием чужеземных образцов. Появление натюрморта обозначило переход от церковной тематики к светской и от религиозной символики к изображению реальной вещи. От средневековой орнаментальной живописи к европейским приемам письма с натуры. Несомненно, значимыми для отечественной культуры оказались не только первые художественные шаги и открытия в предметной живописи, но и то, что она своим рождением указала на новые для России культурные смыслы и ценности. Впервые реалии повседневной жизни, вещи, окружающие человека в быту, становятся значимым фактом культуры и предметом искусства, преобразуются и претендуют на внимание и уважение к себе.

Наиболее показателен в этом отношении излюбленный в XVIII в. вид натюрморта-«обманка». Он был заимствован русскими художниками у голландцев, работавших в иллюзионистской манере барокко. На полотнах Г. Теплова, Т. Ульянова, П. Богомолова изображаемые предметы приближаются к зрителю вплотную, они почти осязаемы, эмпирически убедительны [3, с.82]. Живописцев увлекает фактурность вещей, их материал, форма, т. е. их «натуральность», но они пока еще сконцентрированы на самом предмете и поэтому равнодушны к передаче вещей в пространстве. Выбор изображенных предметов случает только на первый взгляд, хотя, казалось бы, художники фиксируют фрагменты непринужденного домашнего беспорядка, бытовые картинки повседневности. Но на самом деле, запечатленные книги, гравюры, ноты, часы, картины - это вещи европейской культуры, адаптированные русской дворянской средой, но еще не потерявшие для нее интеллектуальной новизны. Они уже стали своими, необходимыми в ежедневном течении жизни, но демонстративная востребованность этих вещей должна была свидетельствовать о высоких культурных интересах людей просвещенного сословия.

Дальнейшая эволюция формально-материальных поисков русских художников приводит к тому, что отечественная школа живописи совершает рывок за рамки национальной традиции и определяется как достижение мировой культуры [5, с.72]. Наиболее радикальное отношение к предметному миру, его переосмысление продемонстрировал своим творчеством К. Малевич. Художник за несколько лет прошел путь от постимпрессионизма до кубизма, но неудовлетворенность их средствами выражения, условная образность живописных предметов заставили его разрушить каноны изображения, расчленив объекты на абстрактные и чистые элементы формы и цвета. В его натюрморте мы видим систему цветных прямоугольных плоскостей, лишенных определённой материальной природы, среди которых обнаруживаются рудименты реальности. Создатель супрематизма (от лат. *Supremus*-наивысший) отрицает банальную натуралистичность живописи и материалистическую эстетику, стремится возвыситься над ними и заявляет: «Вещи исчезают как дым».

Натюрморт после ряда экспериментов стал переходной формой от классической изобразительности к беспредметной живописи авангарда. Его развитие в конечном итоге приводит к отказу от предметной живописи вообще, от изображения зримых пространств и жизнеподобных форм, к уходу в искусство, ценностно-ориентированное на репрезентацию идеальных сущностей сознания, возникающих во внутреннем мире художника. Здесь мы можем наблюдать полный уход от собственно «корней» натюрморта, его привычной материальности.

Объектом изображения становится не материальный мир, не его «тело», а само сознание его структуры, ибо только оно мыслится реальным в мировом хаосе разъятой телесности. Духовное перенапряжение ломает привычные пространственно-формальные структуры предметов, «телесность» реальной вещи, ее форма, линия, цвет, их единство расторгаются, а из их фрагментов возникает новый мир. Мир супрематистской фантазии с ее космизмом- один из вариантов «явленности» русской культурной модели. Ее сущностью является «идейность», т. е. мышление, целью которого всегда было воплощение максималистской идеи в материи, создание «правильной» реальности по умозрительно найденным законам. Поэтому авангард с его жизнеустроительными программами стал для России с ее, казалось бы, сильными реалистическими традициями не беспочвенным, а корневым явлением, по-новому отразившим национальное содержание искусства. В нем сохраняется давняя тенденция отечественной культуры – приоритетное внимание к идее, стоящей за формой [2, с. 85].

В послереволюционное время вплоть до начала 30-х гг. XX в. предметная живопись развивалась, несмотря на все трудности переходного времени, весьма стремительно. «Левое» искусство, сохранявшее в себе пафос нового вещного мироустройства, продолжало развивать лучшие достижения искусства начала XX в. Но оно достаточно быстро стало вытесняться ангажированным искусством, отражавшим интересы и вкусы политической элиты советского общества. В живописи образцом становится реализм передвижников, чья «прочная» традиционная изобразительность рассматривалась в сталинской культурной политике как стабилизирующий фактор в художественном пространстве послереволюционной России, пере баламученном вихрями авангардных течений. По сравнению с ними живописный реализм обладал важными и несомненными преимуществами – «жизнелюбием» и «понятностью для масс».

Вновь возрождается «разъяснительная» функция вещи, которая теряет свою самостоятельность, становится второстепенным элементом сюжета. Официальный интерес к натюрморту сохраняется в случаях создания парадных, эмблематичных по сути полотен, прославляющих идею плодородия в стиле ВАНХ [1, с. 58]. Натюрморт становится достаточно редким, этюдным, камерным жанром, хотя в нем работают неординарные советские художники: В. Лебедев, П. Кончаловский, А. Осмеркин, Ю. Пименов, В. Стожаров и др.

Русское искусство в период перестройки, когда заканчивается его длительная изоляция от внешнего мира, вновь приобщается к западной культурно-художественной жизни, которая в конце XX в. осуществляется в русле постмодернистской парадигмы. Постмодернизм создает свое произведение за счет интеграции культурно-смысловых клише разных художественных эпох в один изобразительный текст. Предметом живописного искусства, в том числе и натюрморта, становится не просто природный или предметно-вещественный мир, а его культурные интерпретации, осуществившиеся в том или ином художественном стиле, исторически пережитом европейской или мировой культурой.

Несомненно, история натюрморта еще не закончена, жизнь продолжается, а Вещь, введённая в орбиту человеческого существования, обладает столь же бесконечными смыслами, как и сам человек.

Знакомство с историей развития жанра «натюрморт», а так же с лучшими произведениями знаменитых мастеров, способно внести весомый вклад в эстетическое развитие младших школьников. Знакомясь с «тихой жизнью» (так называли натюрморт англичане) в процессе выполнения учебной постановки, младший школьник постепенно учится понимать скрытую красоту самых обычных предметов, неожиданность их сочетаний в цветовом и фактурном аспектах. Это соответствует общей педагогической задаче преподавания изобразительного искусства – помочь научиться любить искусство через самый верный путь. Через созерцание и попытки понять скрытый смысл к непосредственному участию в процессе создания красоты, заключенной в предметах окружающего мира [3, с.47].. В чем же заключен феномен натюрморта как фактора эстетического воспитания? Прежде всего в том, что работа над натюрмортом учит воспринимать окружающую действительность с эстетических позиций. Когда младший школьник начинает видеть красоту не только в очевидно красивых вещах, а в повседневно окружающем пространстве, он делает большой шаг в эстетическом развитии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Е.С. Одаренность малыша: раскрыть, понять, поддержать. М.: Московский психолого-социальный институт, изд-во "Флинт", 2001.
2. Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей. – М., 2002.
3. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психол. очерк: Кн. для учителя. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1991.
4. Игнатъев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей. – М., 1961.
5. Исследование проблем психологии творчества / отв. Ред. Я.А. Пономарев. – М.: Наука, 1983.

REFERENCES

1. Belova E.S. Giftedness of the baby: to reveal, understand, support. М.: Moscow Psychological and Social Institute, publishing house "Flint", 2001.
2. Bogoyavlenskaya D.B. Psychology of creative abilities. М., 2002.
3. Vygotsky L.S. Imagination and creativity in childhood. Psych. essay: Book of teachers for. - 3rd ed. - М.: Enlightenment, 1991.
4. Ignatiev E.I. Psychology of visual activity of children. М., 1961.
5. Study of the problems of the psychology of creativity. / отв. ed. Ya.A. Ponomarev. Moscow: Nauka, 1983.

Дриаев Дмитрий Александрович
аспирант, ассистент кафедры изобразительного искусства и художественной культуры
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
e-mail: driaev1@yandex.ru

Driaev Dmitry A.
postgraduate student, assistant at the Department of Fine Arts and Artistic Culture
Udmurt State University

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УДМУРТИИ В 1970-Е ГОДЫ (НА МАТЕРИАЛАХ ПУБЛИЦИСТИКИ А. П. ХОЛМОГОРОВА)

Аннотация. В статье выявляются общественные и воспитательные функции изобразительного искусства Удмуртии в 1970-е годы, как их видел в своих статьях признанный лидер республиканской школы живописи А. П. Холмогоров. Мастер придерживался активной жизненной позиции, считал своим долгом привлечь внимание чиновников и общественности к целям, проблемам, организационным формам искусства, значимым для общества и зрителей.

Ключевые слова: Алексей Павлович Холмогоров, биография, творческое наследие, общественные и воспитательные функции, изобразительное искусство Удмуртии 1970-х годов.

SOCIAL AND EDUCATIONAL FUNCTIONS OF THE FINE ARTS OF UDMURTIA IN THE 1970S (BASED ON THE MATERIALS OF A. P. Kholmogorov's Journalism)

Abstract. The article reveals the social and educational functions of the fine arts of Udmurtia in the 1970s, as they were seen in his articles by the recognized leader of the Republican school of painting A. P. Kholmogorov. The master adhered to an active life position, considered it his duty to draw the attention of officials and the public to the goals, problems, organizational forms of art that are significant for society and the audience.

Keywords: Alexey Pavlovich Kholmogorov, biography, creative heritage, social and educational functions, fine art of Udmurtia in the 1970s.

Алексей Павлович Холмогоров (1925–1987) – Народный художник РСФСР, лауреат Государственной премии им. И.Е. Репина и Государственной премии УАССР, участник Всесоюзных и Всероссийских художественных выставок. В свое время А.П. Холмогоров являлся ведущим и признанным художником Удмуртской Республики, он способствовал развитию изобразительного искусства: обучал молодых художников, инициировал открытие новых выставочных пространств, выступал на открытиях выставок и читал лекции об искусстве. Помимо своей творческой деятельности, художник состоял в художественных советах и комиссиях, а также занимался отбором произведений для крупнейших выставок Всероссийского и Всесоюзного масштаба.

В сравнении с современностью в этот период многие художники поднимали в изобразительном искусстве важные для людей темы, такие как материнство, труд, образование, спорт, культура и т.д. Художники руководили творческими объединениями, стремились создать хорошие условия работы для своих коллег, в частности для молодого поколения, открыть новые выставочные пространства. Сегодня общество художников

разрозненно. Не смотря на появление новых художественных общественных организаций, каждый занимает индивидуальную позицию, превращая искусство в бизнес, коллег – в конкурентов. Применяются новые методы и подходы к изобразительному искусству, однако этот процесс зачастую приводит к потере духовности и эмоциональности в творчестве. Это вызывает разногласия и конфликты между художниками искусствоведами, затрудняя их сотрудничество и обмен опытом и идеями.

Актуальность исследования заключается в том, что А.П. Холмогоров выделялся активной жизненной позицией, считал своим долгом привлечь внимание властей и общественности к целям, проблемам искусства, его организационным формам, значимым для общества и зрителей. И этот род его деятельности еще не становился объектом изучения и анализа. Современным, даже возрастным художникам, как правило, чужда общественная деятельность, им кажется, что она отнимает время и энергию от их основной деятельности. Молодые художники не видят общественных функций искусства, не стремятся работать в команде, не умеют выстраивать коммуникации как внутри творческих сообществ, так и в других социальных группах. Поэтому данная тема должна быть известна современным деятелям искусств, молодежи.

Пресса – сильное средство пропаганды своих идей, утратившее сегодня свое значение. Сегодняшние СМИ носят информационно-коммерческий характер, даже политические темы востребованы лишь временно. Нет постоянной долговременной программы воспитания средствами искусства. В результате, молодые люди теряют способность критически мыслить и анализировать события, принимая на веру все, что им предлагают. Это приводит к тому, что общество становится менее способным к самоорганизации и саморазвитию.

Проблемы современного искусства – недостаточное финансирование и поддержка со стороны государства и частных инвесторов. Отсутствует единый подход к преподаванию художественных дисциплин в образовательных учреждениях высшей школы, что приводит к потере преемственности между поколениями. Есть трудности с привлечением молодых специалистов в сферу изобразительного искусства из-за низкой заработной платы и отсутствия перспектив карьерного роста. Поэтому позиция и активные действия А.П. Холмогорова интересны и ценны сегодня.

Цель данной работы состоит в изучении общественных и воспитательных функций изобразительного искусства Удмуртии в 1970-х годах, выявленных на основе статей А.П. Холмогорова. Это позволит лучше осознать роль художника того времени, его вклад в развитие и популяризацию изобразительного искусства, а также проанализировать его влияние на формирование культурной среды региона. В ходе исследования предполагается выявить основные темы и мотивы творчества художника, его вклад в организацию и проведение художественных выставок, лекций и мастер-классов для педагогов и жителей республики. Отдельное внимание будет уделено изучению взаимодействия художника с Министерством культуры Удмуртии, что позволит воссоздать целостную картину его просветительской и общественной деятельности.

Новизна данного исследования заключается в том, что тема, несмотря на ее значимость, поднимается впервые. Историки искусства Удмуртии Е.Ф. Шумилов, А.И. Поляк в своих научных изысканиях не обращались к опубликованным статьям А. П. Холмогорова в печатных изданиях для определения социально-педагогической роли изобразительного искусства в Удмуртии 1970-х годов. Они недостаточно освещали тему общественной деятельности художника, его вклада в развитие академической художественной школы в Удмуртии.

В советский период искусство социалистического реализма было наполнено идеологическими задачами, но оно не только декларировало эти идеи, но и создавало

условия для развития нового общества, в котором люди стремились к светлому социалистическому будущему – культурному общению, умственному и физическому развитию, к научно-техническому прогрессу. Е.В. Можуховская пишет о том, что: «Искусство наряду с другими путями познания действительности способствует воспитанию нового человека, гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство» [1]. Эти слова хорошо передают идеи того времени, стремление изобразительного искусства отразить образ современника, в котором сочетаются коллективизм, высокие принципы гуманизма и духовное богатство. Именно эта среда сформировала целую плеяду выдающихся художников, которые искренне верили в идею приближения коммунизма и формулировали для себя и коллег принципы и формы служению народу.

Алексей Павлович занимал активную общественную позицию, стремился привлечь внимание к важным социальным проблемам и улучшить жизнь простых советских людей, наполнив ее потребностью культуры и искусства. Он был одним из инициаторов создания Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств (УРМИИ), картинной галереи в поселке Ува, художественно-графического факультета в Удмуртском государственном педагогическом институте в Ижевске. Художник вдохновлял молодых живописцев и способствовал их объединению для достижения общественно значимых целей: оформления общественных пространств, формирования идеологии и облика современника, отражения лучших его качеств, результатов достижения социалистического общества. Например, в одной из статей он пишет, что Союзу художников УАССР не должно быть безразлично, как и кто оформляет дворцы культуры, общественные помещения и улицы городов. Все должно быть выполнено на высочайшем профессиональном уровне – от плаката до монументальной росписи [3]. Каждый должен заниматься своим делом, и выполнять эту работу хорошо, только так можно прийти к хорошим результатам. Работа художника не только вдохновляет людей, но и служит объединяющей силой, способствующей развитию культуры в обществе.

А.П. Холмогоров пишет о важности сотрудничества Союза художников и Министерства культуры, о создании маршрутов передвижных художественных выставок в малые города и села, о разработке архитектурных проектов сельских клубов, специальных помещений для экспозиционной деятельности. Художник подчеркивает, что на тот момент в республике нет подобных проектов с предусмотренными выставочными пространствами [3].

Живописец поднимает востребованные темы. Одна из них заключается в том, что художники должны бывать в сельской местности, так как много нераскрытых тем из деревенского быта и жизни. Он пишет о необходимости творческого человека сосредоточиться на теме советской деревни и отдать свой талант идее труда рабочего человека и красоте родной земли. Живописец подчеркивает, что «Произведения художников должны быть достойной песней во славу хлеба, труда хлебороба, во славу советского человека – труженика и строителя социализма» [3 с. 3]. Эти слова говорят, прежде всего, о любви к Родине, желанию воспеть труд соотечественника, который ежедневно обеспечивает нас самым необходимым. К сожалению, в современном мире мы забываем о таких ценностях, о роли человека труда в обществе и о том, как важно уважать и ценить его работу. Мы не думаем о тех, кто стоит за нашим комфортом и благополучием, предпочитая видеть лишь «верхушку айсберга» – результаты труда рабочих. А.П. Холмогоров напоминает нам о том, что без простых людей, наш мир не смог бы существовать, они – основа нашего благополучия, и мы должны быть благодарны за их работу и любовь к своему делу.

В одной из статей для газеты «Удмуртская правда» автор пишет, что работа художника-преподавателя включает в себе непрерывный творческий процесс саморазвития и самосовершенствования, воспитания таких же качеств в студентах и молодых коллегах. Художник всегда стремился ярко и правдиво отражать в своих произведениях жизнь Родины и призывал к этому коллег, об этом свидетельствует активное участие художников Удмуртии в выставках «Большая Волга», «Советская Россия», в которых принимал участие и сам Алексей Павлович. Живописец отмечает, что он коренной житель Удмуртии, поэтому его интересует история родного края, люди, которые боролись за Советскую власть, современники, которых ежедневно видит художник, и с большой радостью пишет их, так как его край является частью огромной Советской страны. А.П. Холмогоров пишет, что ему довелось писать портреты известных людей Удмуртии: старейшего рабочего-оружейника П.В. Алексеева – автора миниатюрной винтовки, знаменитого, но в тот момент мало кому известного конструктора оружия, депутата Верховного Совета СССР М. Т. Калашникова, народную мастерицу, лауреата Всероссийского смотра декоративного искусства Д.В. Курбатову из Баграш-Бигры и т. д. [4]. Это говорит о желании художника, показать образ своего современника, рассказать о его трудовых подвигах, заслугах перед нашей Республикой. А.П. Холмогоров стремится к тому, чтобы зритель проникся уважением и гордостью за этого человека, который является символом своего времени и олицетворением лучших качеств советского народа.

Живописец восхищается красотой города Ижевска, в котором живет. В одной из своих статей, он пишет о Монументе дружбы народов, который возведен в честь 400-летия добровольного присоединения Удмуртии к России: «Его стелы величественно поднимаются к небу, монумент органично вписывается в пространство города и сливается с серебристой гладью пруда. Он символизирует дружбу и труд, красоту и могущество нашей многонациональной социалистической Родины» [5]. Авторы произведения скульптор А.Н. Бурганов, архитектор Р.К. Топуридзе разработали новый для города архитектурный объект, который стал настоящим символом города. Торжественное открытие прошло 26 июня 1972 года, высота монумента составляет 46 метров, две стороны символизируют Россию и Удмуртию, на которых изображены рельефы, повествующие о жизни рабочих и крестьян. Монумент органично вписывается в пространство города и сливается с серебристой гладью пруда. Его стелы величественно поднимаются к небу. Он символизирует дружбу и труд, красоту и могущество нашей многонациональной социалистической Родины.

А.П. Холмогоров акцентирует внимание на том, что искусство должно служить народу, воспитывать чувство прекрасного и любовь к своей Родине [5]. Понимая роль оформления городской среды, художник пишет о важности развития монументального искусства, таких как скульптура, мозаика, витражи и рельефы, украшающие улицы городов и сел, входящие в интерьеры дворцов культуры, образовательных организаций, административных зданий. Они являются своеобразной летописью героического прошлого нашего народа, рассказывают о трудовых победах.

Следует отметить, что Алексей Павлович стремился создать благоприятную среду для развития изобразительного искусства в Удмуртии, помогал молодым художникам, организовывал выставки, читал лекции для жителей республики и активно популяризировал роль художника в жизни общества. В одной из статей он пишет, что Выставка художников автономных республик в 1971 году показала, что в Удмуртии есть талантливые мастера, объединенные одним общим творческим процессом. При обсуждении этой выставки отмечалось, что удмуртское искусство живописцев республики отличается самобытностью и мастерством. Так, например, он выделяет Георгия Репина, который обратился в своих эскизах к профессии испытателям мотоциклов, тему Ижевских

металлургов поднимает у своих произведениях заслуженный деятель искусств УАССР Ильяс Нурмухаметов, его особенно увлекает изображение героев труда, их внутреннего характера [5].

Живописец пишет, что главной темой художественного творчества является тема современника, так как она многогранна, сложна и требует от художника умения видеть в обыкновенной будничной жизни яркое и героическое. Важна творческая зрелость художника, чтобы найти в жизни, поступках людей наиболее характерное, то что созвучно нашему времени. Образ современника для него – это, прежде всего, представители рабочего класса и колхозного крестьянства. Чтобы показать человека-созидателя, нужно искать его на рабочем месте, в привычной среде обитания. Создание произведений искусства на предприятиях становится важным процессом, объединяющим творчество и производство. Для самого живописца рабочие становятся интересной и ценной натурой. Он отмечает, что особенно выразительны их руки. Образы в рабочей одежде монументальны, интересны по пластике. В этюдах они часто изображены на фоне индустриальных пейзажей, что подчеркивает их связь с производством и создает атмосферу труда, стремительного развития промышленности. По словам живописца, встречи с работниками предприятий помогают творческим людям увидеть образы человека труда в разных рабочих пространствах. Все это рождает особые цветовые сочетания, настроение, освещение помещения. Это сталелитейный цех, строгий медицинский кабинет, деревенский дом, сельская природа, которые художник призван перенести на холст, бумагу. Для этого необходима большая работа, талант и вдохновение, чтобы ярко передать то, что созвучно современному труду [5]. Пример таких произведений А.П. Холмогоров картины 1980 г. «Сталевары “Ижстали” депутат Верховного Совета СССР А.А. Саламатов и его подручный В.Г. Стерхов», «Портрет ученика сталевара Игоря Лыкова» 1977 г., где художник не только подчеркивает связь героев с их профессией, но и создает атмосферу и динамику труда металлургов.

А.П. Холмогоров акцентирует внимание на том, что если мир художника ограничен стенами его мастерской, то вряд ли ему удастся суметь убедительно и правдиво поведать о времени и современнике [5]. Вышесказанное говорит о желании создать образы своих современников: героев труда, фронтовиков, осветить тему материнства и студенчества. Особо отмечены современниками портреты: «Молодая мать-удмуртка» 1959 г., «Доярка из Алнашей» 1974 г., «Студент Механического института» 1980 г. Все эти произведения стали отражением духа времени. Создавая портреты современников, художник стремился сохранить память о них для будущих поколений.

Художник пишет о важности темы Великой Отечественной войны. Героями одних из новых, на тот момент, произведений стали его земляки-ветераны, которые мужественно сражались с врагом за наше будущее. Среди них Герой Советского Союза генерал-майор А.Н. Сабуров, Герой Советского Союза А.А. Девятьяров, народный писатель Удмуртии М.А. Лямин [5]. Картины прославляют мужество и героизм советских солдат и отдают дань уважения всем тем, кто внес свой вклад в победу над фашистскими захватчиками. Они служат напоминанием о великих подвигах и о том, какую цену пришлось заплатить за мир и свободу нашим прадедам. В каждом рисунке, этюде, станковом произведении художника чувствуется любовь к своей стране и ее истории, а также уважение к тем, кто защищал Родину от врагов.

Алексей Павлович говорит, что проблема роста мастерства и расширения кругозора всегда актуальна для художника. На тот момент времени, его особенно тревожит стремление некоторых живописцев выбирать так называемые «вневременные» сюжеты для своих работ. Это натюрморты, лишённые примет той или иной действительности, шаблонные пейзажи, поверхностные портреты людей. А.П. Холмогоров акцентирует

внимание на том, что художникам следует более ответственно и вдумчиво подходить к выбору тем для своих картин. Так как очень важно, чтобы современники узнавали в работах самих себя, родных, товарищей по труду, учебе – видели жизнь во всем ее многообразии и красоте [5]. Живописец уверен, что только при таком подходе к творческому процессу, когда художник искренне стремится к диалогу со своим зрителем, возможно создание по-настоящему значимых произведений искусства, которые будут жить в веках и вдохновлять новые поколения творцов.

Таким образом, в ходе исследования были рассмотрены публикации художника о роли творческого человека в обществе, актуальных вопросах монументального искусства, важности создания образов современников в атмосфере их труда. Художник призывал зрителей, жителей республики внимательно и уважительно относиться к профессии художника, ценить его работу и видеть, какие задачи ставил перед собой мастер. Неслучайны и его собственные любимые темы: человека труда, материнства, студенчества, героев войны. Именно они становятся героями эпохи.

А.П. Холмогоров оставил значительный след в истории искусства Удмуртии, его творчество является неотъемлемой частью культурного наследия региона. Благодаря его усилиям, Удмуртия стала известна не только своей промышленностью, наукой, сельским хозяйством, но и достижениями художников. Произведения живописца до сих пор вызывают интерес у зрителей и коллекционеров, а его размышления о роли изобразительного искусства в обществе актуальны и в наше время. Все это позволяет оценить роль А.П. Холмогорова в общественной деятельности республики, понять его вклад в развитие изобразительного искусства Удмуртии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Можуховская Е.В. Место и роль изобразительного искусства в коммунистическом воспитании / Е.В. Можуховская – Издательство Академии художеств СССР, Москва 1963 г. – 40 с.
2. Поляк, А.И. Художники Удмуртии / А. И. Поляк. – Изд.: Художник РСФСР, Ленинград, 1976 г. – 210 с.
3. Холмогоров А. Художник и жизнь. В долгу перед тружениками села / А. Холмогоров // Удмуртская правда. – 1978. – № 282 (17294) – 3 с.
4. Холмогоров А. Высокая ответственность / А. Холмогоров // Удмуртская правда. – 1970. – № 261 (14830). – 4 с.
5. Холмогоров А. Художник и жизнь / А. Холмогоров // Удмуртская правда. – 1972. – № 193 (15375). – 3 с.
6. Холмогоров А. Новый этап роста / А. Холмогоров // Удмуртская правда. – 1974. – № 287 (16079). – 3 с.
7. Шумилов Е.Ф. Алексей Павлович Холмогоров / Е. Ф. Шумилов. – Изд.: Художник РСФСР, Ленинград 1999 г. – 142 с.

REFERENCES

1. Mozhuhovskaja E.V. Mesto i rol' izobrazitel'nogo iskusstva v kommunisticheskom vospitanii / E.V. Mozhuhovskaja – Izdatel'stvo Akademii hudozhestv SSSR, Moskva 1963 g. – 40 p.
2. Poljak, A.I. Hudozhniki Udmurtii / A. I. Poljak. – Izd.: Hudozhnik RSFSR, Leningrad, 1976 g. – 210 p.
3. Holmogorov A. Hudozhnik i zhizn'. V dolgu pered truzhenikami sela / A. Holmogorov // Udmurtskaja pravda. – 1978. – № 282 (17294) – 3 p.

4. Holmogorov A. Vysokaja otvetstvennost' / A. Holmogorov // Udmurtskaja pravda. –1970. – № 261 (14830). – 4 p.
5. Holmogorov A. Hudozhnik i zhizn' / A. Holmogorov // Udmurtskaja pravda. – 1972. – № 193 (15375). – 3 p.
6. Holmogorov A. Novyj jetap rosta / A. Holmogorov // Udmurtskaja pravda. – 1974. – № 287 (16079). – 3 p.
7. Shumilov E.F. Aleksej Pavlovich Holmogorov / E. F. Shumilov. – Izd.: Hudozhnik RSFSR, Leningrad 1999 g. – 142 p.

Гладышева Анастасия Игоревна

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: anastasia.gladysheva57@yandex.ru

Gladysheva Anastasia I.

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ТРАНСФОРМАЦИЯ РОЛИ ПОНЯТИЯ «САМОКОНТРОЛЬ» В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПИАНИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В XIX - ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Аннотация. В статье проводится историко-педагогический анализ роли самоконтроля в «техническом материале» пианистов-исполнителей XIX — первой половины XX века. На основе исследования сборников упражнений выдающихся пианистов и композиторов, трудов по методике фортепианной игры автор выявляет особенности развития навыка самоконтроля в процессе инструктивной работы, находит упражнения, наиболее актуальные для развития данного навыка. Проблема, рассматриваемая в исследовании — изменение роли самоконтроля в инструктивной литературе пианистов-исполнителей XIX — первой половины XX века.

Цель исследования — формирование необходимой научной базы для разработки практических рекомендаций по формированию навыка самоконтроля в профессиональной подготовке у студентов-пианистов музыкального колледжа.

Актуальность представленного исследования обусловлена использованием ограниченного инструктивного репертуара в процессе подготовки пианистов на этапе среднего профессионального образования, а также — недостаточной осведомленностью фортепианных педагогов о многообразии «технической» методической литературы и возможностях ее использования.

В исследовании используются различные методы: целостного, структурного анализа; анализа содержательно-фактуальной, содержательно-подтекстовой, содержательно-контекстуальной информации. В результате выявляются основные закономерности в трансформации роли самоконтроля в инструктивной литературе XIX — первой половины XX века; формулируются рекомендации по применению различных систем упражнений, актуальных с точки зрения развития навыка самоконтроля у молодых пианистов; делаются выводы о фундаментальной роли осознанного подхода к «технической» стороне работы в процессе профессиональной подготовке пианистов-исполнителей.

Ключевые слова: самоконтроль в исполнительской деятельности; профессиональная подготовка пианистов; инструктивная литература; упражнение; Й. Брамс, А. Корто, Ш. Ганон.

TRANSFORMATION OF THE ROLE OF THE CONCEPT OF "SELF-CONTROL" IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF A PERFORMING PIANIST IN THE 19TH - FIRST HALF OF THE 20TH CENTURIES

Annotation. The article provides a historical and pedagogical analysis of the role of self-control in the "technical material", composed by performing pianists of the 19th – first half of the 20th centuries. Based on a study of collections of exercises, written by outstanding pianists and composers, works on the methodology of piano playing, the author identifies features of the development of self-control skills in the process of instructive work, finds exercises that are most relevant for the development of this skill. The problem addressed in the study is the changing role of self-control in the instructional literature of pianists of the 19th - first half of the 20th centuries.

The purpose of the study is to form the necessary scientific basis for the development of practical recommendations for developing the skill of self-control in the professional training of music college piano students.

The relevance of the presented research is due to the use of a limited instructional repertoire in the process of training pianists at the stage of secondary vocational education, as well as the lack of awareness of piano teachers about the variety of "technical" methodological literature and the possibilities of its use.

The study uses various methods: holistic, structural analysis; analysis of content-factual, content-subtextual, content-contextual information.

As a result, the main patterns in the transformation of the role of self-control in the instructive literature of the 19th - first half of the 20th centuries are revealed; recommendations are formulated for the use of various exercise systems that are relevant for developing self-control skills in young pianists; conclusions are drawn about the fundamental role of a conscious approach to the "technical" side of work in the process of professional training of performing pianists.

Keywords: self-control in performing activities; professional training of pianists; instructional literature; exercise; I. Brahm, A. Cortot, Ch. Hanon.

В данной статье мы эскизно рассмотрим практические рекомендации, упражнения, предлагаемые исполнителями и педагогами прошлого и настоящего, постараемся выявить роль самоконтроля в процессе профессиональной подготовки исполнителя и понять, в какой степени она менялась на протяжении истории. Наконец, выберем упражнения и способы работы, наиболее подходящие для развития навыка самоконтроля.

Исполнители и педагоги создавали сборники упражнений для фортепиано и книги с методическими рекомендациями по исполнению практически с тех самых пор, как фортепиано увидело свет. Особенно активно это начало происходить в XIX веке, когда фортепиано вошло в эпоху расцвета. Вспомним авторов лишь некоторых из сборников упражнений: Ф. Лист, И. Брамс, Таузиг, Ф. Бузони, К. Черни, Шмит, Пишна, Плэди, Чези, Ш. Ганон и другие. Кроме того, нам известны методические труды с исполнительскими, «техническими» рекомендациями И. Браудо, Ф. Бузони, И. Гофмана, Н. Метнера, Я. Мильштейна, Г. Когана, Г. Нейгауза, Н. Перельмана, С. Савшинского, С. Фейнберга, В. Сафонова, Р. Шумана, Ф. Штейнгаузена, Е. Либермана, А. Шмидт-Шкловской и других. Разберем некоторые из них с точки зрения практических рекомендаций.

Евгений Либерман в своей книге «Работа над фортепианной техникой» приводит анализ «технической работы» пианиста-исполнителя, а также - предлагает способы освоения специфических фортепианных задач (игра трелей, тремоло, октав, аккордов и т. д.). Особенно ценна для нас мысль Либермана о роли слухового контроля в исполнительском процессе. Автор говорит о «решающей роли слуха как регулятора движения» на протяжении всей книги: «Палец сам никогда не исправит неточность, если

слух и воля играющего не потребуют от него внятной игры». [6, с. 134] Поскольку, как утверждается, музыка — искусство звука, невозможно отрицать важность слухового внимания, как в каждодневных занятиях пианиста, так и во время публичных выступлений.

Первостепенную важность имеет воспитание слухового контроля у студента. Необходимо в ходе каждого занятия обращаться к слуху молодого музыканта, настаивать на неустанном слуховом внимании во время игры, задавать вопросы о звуковых, фразировочных, педальных деталях исполняемых произведений. В таком случае студент будет воспринимать работу и над упражнениями, и над этюдами, и над пьесами не столько с технической, сколько с художественной точки зрения, а за технологическими задачами сможет увидеть целостный образ произведения.

В главе «Об упражнениях» Е. Либерман приводит выдающиеся труды отечественных и зарубежных исполнителей и педагогов прошлого, выявляя достоинства и недостатки их рекомендаций. Приведем эти труды.

Сборник упражнений Ш. Ганона, и сегодня сохраняющий популярность у пианистов в качестве материала для «разыгрывания» или проработки технических навыков. Данные упражнения в большинстве своем привлекают простотой в освоении, понятным мелодическим языком. Что касается недостатков, автор практически не дает рекомендаций о качестве исполнения, о том, как играть эти упражнения. В качестве примера процитируем его пояснение к упражнению №1: «... хорошо отделять и поднимать пальцы, чтобы каждая нота была слышна отчетливейшим образом». [3; 4]. Схожими скудными пояснениями автор дополняет практически все упражнения сборника.

Вопросы вызывает идея Ганона и других авторов его эпохи (Плэди, Чези, Черни, Пишны и др.) о том, что представленную ими систему упражнений необходимо изучать последовательно, с начала до конца. К примеру, Ганон в предисловии к своему сборнику пишет: «Весь сборник от начала до конца можно проиграть в течение часа, и, если овладеть им в совершенстве и повторять ежедневно в течение некоторого времени, то трудности исчезнут как по мановению волшебной палочки» [3, с. 3]. Таким образом, автор приходит к выводу о том, что вне зависимости от уровня подготовки пианиста, от его индивидуальности, возможно решить !все! исполнительские сложности, просто изучив сборник упражнений.

Однако некоторые из идей Ганона целесообразно использовать в качестве технического материала, дополнив их «музыкальными» задачами (играть их в различной динамике, разными видами туше и т. д.). Здесь нельзя не согласиться с мыслью Либермана о том, что «здание техники» строится на основе воплощения исполнителем музыкальных, эстетических идей, а не на материале технологических систем того или иного автора.

Перейдем к **сборнику А. Корто «Рациональные принципы фортепианной техники»**. Как и Ганон, А. Корто считает, что его систему необходимо изучать целиком, с определенной скоростью. Цитируем автора: «Для первого... изучения... сборника необходим полугодовой срок (при ежедневных занятиях в 45 минут)... по 36 дней для прохождения каждой главы» [5, с. 6]. Автор с догматической точностью описывает высоту сиденья пианиста, высоту положения запястья по отношению к предплечью и кисти. В этом труд Корто схож с современными исследованиями японских ученых, которые педантично описывают объективные параметры своих экспериментов.

Несмотря на наличие большого количества интересных технических решений нельзя не отметить, что многие упражнения «построены на самом примитивном “сухом” музыкальном материале» [5, с. 3], как пишет Я. И. Мильштейн в комментариях к сборнику А. Корто.

Перейдем к **сборникам** для более продвинутых музыкантов, составленным **Ф. Листом, Таузигом, Йозефи, Бузони, Сафоновым и Й. Брамсом**. Подчеркнем, что данные

авторы не позиционируют свои труды как «школу фортепианной игры» в примитивном смысле этого выражения или как систему, обязательную для «постатейного изучения». Это скорее ресурс технического материала, который возможно избирательно использовать. Интересно, что Таузиг, Йозефи, Сафонов и Бузони сохраняют деление своих сборников на озаглавленные части.

Е. Либерман приводит в своей книге названия всех разделов. Приведем в качестве примера разделы сборников Сафонова и Бузони:

Сафонов

Независимость пальцев. Ровность удара (с подразделом “Растяжение на аккордах в движении”). Беглость.

Бузони

Гаммы. Формы, производные от гамм. Техника аккордов. “В три руки”. Трели» [6, с. 84].

Данные авторы предлагают более разнообразный мелодический и гармонический рисунок, чем Ганон и его единомышленники. Кроме того, фактура упражнений подразумевает различную артикуляцию, динамику и т. д., авторы не ограничиваются только ударной артикуляцией.

В книге Либермана можно найти детальную информацию об упражнениях Таузига из сборника «Ежедневные упражнения», Йозефи «Высшая школа фортепианной игры», десяти тетрадей упражнений Бузони (сведенных в 3 выпуска в издании под редакцией Я. Мильштейна) и, наконец, о 51 упражнении И. Брамса.

Мы можем использовать избранные упражнения из данных сборников для решения определенных технических задач, сочетая их между собой исходя из индивидуальных особенностей и возможностей. К примеру, для разыгрывания подойдут упражнения №№ 5, 6, 7 Таузига (автор рекомендует играть их *legato* и *legatissimo*). Для освоения спокойного *legato* на двойных нотах могут подойти упражнения Йозефи [4, с. 41, 47, 77, 78, 79].

Отдельно отметим, что упражнения Йозефи требуют от исполнителя не только определенных технических умений, но и времени для их освоения. Зачастую партии правой и левой руки написаны не в октаву, как у Ганона, а в дециму или сексту. Рисунок пассажей может изменяться каждый такт, поэтому некоторые упражнения необходимо учить как полноценный этюд (с. 79).

Об упражнениях Бузони лучше всего сказал сам автор: «Учи пассажи труднейшей аппликатурой; овладев ею, играй легчайшей...» [6, с. 85]. Действительно, уже первые номера упражнений из первой тетради (ред. Мильштейна) удивляют необычной аппликатурой. Автор приводит ремарки с исполнительским указанием к каждому упражнению (*forte*, *ben articolato*, *sotto voce*, *leggiero*, *brillante* и т. д.). Именно такие ремарки, разнообразие в аппликатуре и фактуре способствуют развитию слухового и «двигательного, моторного» самоконтроля исполнителя, привлекая его внимание к мельчайшим деталям пассажей.

Важно, что Бузони не предполагает повсеместного использования своих аппликатурных решений. Об аппликатуре для терцовых гамм он пишет: «...не во всех комбинациях она одинаково практична, но образует полезное гимнастическое упражнение». Сегодня такой принцип применения аппликатуры не находит широкого применения, однако может использоваться для расширения кругозора пианиста или для решения специфических задач (например, при исполнении органных фуг Баха в транскрипции Ф. Бузони).

Сборник упражнений Й. Брамса был опубликован в 1893 году. Этот труд примечателен широким разнообразием технических задач в сочетании с прекрасной мелодической и гармонической фактурой. Однако, большинство номеров представляет

значительную трудность, поэтому традиционно сборник Брамса считают «школой высшего пианистического пилотажа».

Автор намного опережает «техническое мышление» своих современников. В его работе практически нет упражнений, которые он предполагает исполнять на forte. К большинству из них приведены ремарки «dolce, leggiero» и т. д. Как пишет Либерман, «пальцевой дренаж... сочетается с гибкими “подводящими” движениями кисти и предплечья». [6, с. 86] То есть, сама «конструкция» упражнений предполагает слуховой, двигательный контроль исполнителя во время занятий.

В спокойном темпе, осваивая их каждой рукой на начальном этапе, многие упражнения возможно использовать и на уровне среднего профессионального образования с целью технического совершенствования и развития навыка самоконтроля.

Интересно, что, как и А. А. Шмидт-Шкловская, Й Брамс акцентирует наше внимание на поддержке пальцев верхними частями руки, на «мелких, легатных, “берущих” движениях». Такие движения не требуют от пальцев особого труда. Как позже писал Н. К. Метнер: «Инициатива удара в одном только пальцевом рычаге - вещь нереальная... Палец может быть лишь проводником удара, а не его инициатором» [7, с. 33]. Таким образом, Й Брамс одним из первых настаивает на ошибочности утверждения о независимости пальцев от руки.

Упражнения из перечисленных сборников целесообразно использовать

- для разыгрывания;
- для решения специфических технических задач;
- для ликвидации отставания в том или ином техническом разделе;
- для совершенствования, «шлифовки» имеющихся технических навыков.

Брошюра А. А. Шмидт-Шкловской «О воспитании пианистических навыков» представляет для нас особый интерес с точки зрения практических разработок. Данный труд написан Г. Е. Минскер (ученицей и последователем Анны Абрамовны) на основе «... доклада А. А. Шмидт-Шкловской, прочитанного ею на Всесоюзных чтениях в 1958 году...». Как объясняет Галина Ефимовна в предисловии, в текст доклада внесены некоторые дополнения и пояснения на основании указаний, которые Анна Абрамовна давала на своих занятиях. Таким образом, фактически, брошюра — это видение метода Шмидт-Шкловской Г. Е. Минскер.

В рамках нашего исследования попытаемся кратко осветить педагогическую концепцию А. А. Шмидт-Шкловской по результатам пяти встреч-занятий с Г. Е. Минскер (весной 2022, летом и осенью 2023 года). Также мы постарались разобрать методику А. А. Шмидт-Шкловской под практическим углом и выявить упражнения и конкретные идеи, необходимые для развития навыка самоконтроля у студентов-пианистов на этапе обучения в музыкальном колледже.

В брошюре приведено большое количество инструктивного материала. Упражнения вне рояля отражены в главе «Гимнастика», глава «Упражнения за роялем» поделена на несколько разделов. Приведем их:

«Основы звукоизвлечения. Штрихи. Подготовительные упражнения.

Дуговые движения.

Басовые движения. Трель.

Репетиции.

Терции, сексты, октавы.

Гаммы и арпеджио.

Растяжение. Аккорды» [8, с. 70].

В процессе многолетней практики Галина Ефимовна немного изменила и переработала некоторые разделы, но основные упражнения остались в первоначальном виде.

Отметим важную особенность труда А. А. Шмидт-Шкловской: упражнения подобраны с целью привить ученику верные привычки и ощущения, научить его чувствовать себя за инструментом свободно и комфортно с первых шагов в освоении фортепиано, развитие «технических навыков» фортепианного исполнительства становится не основной целью, а одной из задач на пути к формированию «органичного» индивидуального игрового аппарата.

Галина Ефимовна пишет во вступлении, что сама Анна Абрамовна редко использовала все задания, лишь в особо сложных случаях. Она предлагала считать их скорее образцами, на основе которых педагог сам сможет сформировать свои, необходимые ему упражнения. Поэтому, как нам кажется, в системе А. А. Шмидт-Шкловской важен не только инструктивный материал, но и основная идея этой системы, образно говоря, ее «философия» (необходимость понимания, ощущения музыкантом своего организма как единого целого, в котором все элементы теснейшим образом переплетены между собой. Упражнения из перечисленных сборников целесообразно использовать

- для разыгрывания;
- для решения специфических технических задач;
- для ликвидации отставания в том или ином техническом разделе;
- для совершенствования, «шлифовки» имеющихся технических навыков.

Таким образом, на протяжении истории фортепианного исполнительства роль самоконтроля в процессе технического развития музыканта значительно трансформировалась (от практически полного пренебрежения данным навыком до особого внимания ему в упражнениях Ф. Листа и Й. Брамса).

В результате анализа соответствующей литературы мы можем утверждать, что на протяжении истории фортепианного исполнительства роль самоконтроля в процессе технического развития музыканта значительно трансформировалась (от практически полного пренебрежения данным навыком до особого внимания ему в упражнениях Ф. Листа и Й. Брамса). На сегодняшний день комплексы упражнений должны подбираться сугубо индивидуально, учитывая особенности и потребности конкретного музыканта. Для развития самоконтроля необходимо к каждому упражнению ставить дополнительные артикуляционные, динамические исполнительские задачи (даже в том случае, если такие ремарки не предложены автором упражнения). Количество времени, затрачиваемое на упражнения также индивидуально, исходя из технических задач, которые необходимо решить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брамс Й. 51 упражнение для фортепиано — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. — 60 с.
2. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. — Выпуск 1. — 92 с.
3. Ганон Ш. Л. Пианист-виртуоз. 60 упражнений. — Будапешт: Музыка, 1964. — 117 с.
4. Йозефи Р. Школа виртуозной фортепьянной игры (упражнения). — М.: Музгиз, 1962 — 137 с.
5. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2022. — 140 с.

6. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. — М.: Классика-XXI, 2003. — 148 с.
7. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. — М.: Музыка, 2011. — 62с.
8. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. — М.: Классика XXI, 2020. — 83 с.

REFERENCES

1. Brahms J. 51 uprazhnenie dlja fortepiano — Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2023. — 60 p.
2. Buzoni F. Put' k fortepiannomu masterstvu — Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2023. — Vypusk 1. — 92 p.
3. Ganon Sh. L. Pianist-virtuoz. 60 uprazhnenij. — Budapesht: Muzyka, 1964. — 117 p.
4. Jozefi R. Shkola virtuočnoj fortep'jannoj igry (uprazhnenija). — M.: Muzgiz, 1962 — 137 p.
5. Korto A. Racional'nye principy fortepiannoj tehniki. — Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2022. — 140 p.
6. Liberman E. Ja. Rabota nad fortepiannoj tehnikoj. — M.: Klassika-HHI, 2003. — 148 p.
7. Metner N. K. Povsednevnaia rabota pianista i kompozitora. — M.: Muzyka, 2011. — 62p.
8. Shmidt-Shklovskaja A. O vospitanii pianisticheskikh navykov. — M.: Klassika XXI, 2020. — 83 p.

Чжан Хаои

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 372212674@qq.com

Zhang Haoyi

Postgraduate student
Department of Music Upbringing and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЕВОГО РЕПЕРТУАРА У СТУДЕНТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ: ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье освещается проблема формирования навыка интерпретации фортепианного ансамблевого репертуара у студентов в вузах Китая в контексте художественно-стилевого аспекта; подчеркивается роль ансамблевого исполнительства в воспитании будущих студентов-пианистов; раскрывается влияние фортепианного ансамблевого репертуара с его многоголосной, сложной фактурой в развитии музыкального слуха, мышления и памяти будущего музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: музыкальное образование, коллективное музицирование, фортепианный ансамбль, студенты-пианисты, художественно-стилевой аспект.

FORMATION OF THE SKILL OF INTERPRETING PIANO ENSEMBLE REPERTOIRE AMONG STUDENTS AT UNIVERSITIES IN CHINA: ARTISTIC AND STYLISTIC ASPECT

Annotation. The article highlights the problem of developing the skill of interpreting piano ensemble repertoire among students at Chinese universities in the context of the artistic and stylistic aspect; the role of ensemble performance in the education of future pianist students is emphasized; The influence of the piano ensemble repertoire with its polyphonic, complex texture in the development of musical hearing, thinking and memory of the future musician-performer is revealed.

Keywords: music education, collective music-making, piano ensemble, student pianists, artistic and stylistic aspect.

Процесс коллективного музицирования играет весьма важную роль в формировании личности профессионального музыканта-пианиста. Поэтому дисциплина «Фортепианный ансамбль» в музыкальных вузах, как России, так и Китая занимает одно из главных мест в процессе профессиональной подготовки. Игра в ансамбле необходима для формирования коммуникативных навыков, работы в коллективе, нравственно-психологического развития каждого участника (в том числе, психологической адаптации студентов к сценическому исполнению репертуара).

Многоголосие, присущее ансамблевой музыке, сложность музыкальной ткани способствует развитию многих качеств будущего пианиста, например, музыкального восприятия, мышления и внимания. Исследователь Чжан Чжоу пишет об этом так: «Именно многомерность партитуры фортепианного дуэта определяет возможность развития «стереофонических» свойств музыкально-психологических подсистем личности:

объемного музыкального восприятия, полифонического слуха и полифонического музыкального мышления (музыкально-слуховых представлений), музыкального внимания (расширенного слухового контроля)»¹.

В статье основное внимание уделено формированию навыков интерпретации музыкальных сочинений разных стилей и жанров. Понятие «интерпретация» подразумевает, что у каждого участника исполнительского процесса – композитора, исполнителя и слушателя – она будет отличаться. Это касается и музыкантов, состоящих в одном ансамбле. Даже играя вместе одно произведение, пианисты не могут отказаться от собственных трактовок, личностного видения и понимания музыки. Поэтому задачей педагога, руководящего ансамблем, выступает, в первую очередь, умелое совмещение различных интерпретаций, поиск точек соприкосновения.

Наиболее эффективным в музыкальной педагогике считаются те варианты ансамблей, в которых органично сочетаются энергичность, порывистость и созерцательность, спокойствие: «Каждый участник дуэта должен совершенствоваться в себе две функции ансамблиста: своеобразный «излучатель», энергетический стержень и чуткая «мембрана», способная к тонким психическим восприятиям с мгновенной реакцией на них»². При этом важно сохранить индивидуальные особенности каждой интерпретации, не сделать их идентичными у всех исполнителей. Обязательно учитывается также композиторская трактовка.

Следует отметить, что большинство произведений китайских авторов имеют программные заголовки, связанные с образами природы или эмоциональными переживаниями человека. Например, «Весна ушла» Чжань Вэя, «Утренний снег» Луо Линка, «Радость от восхода солнца» Фу Фангзе, «Медитация» Лю Вэньцзя и другие³.

Наличие конкретной программы, сообщённого автором сюжета позволяет предположить слушателям, что в основном интерпретация произведения задаётся композитором. Именно поэтому чтобы этот принцип не выступал определённой крайностью в процессе формирования навыка свободной интерпретации у студентов-пианистов, в репертуар обязательно следует включать непрограммные произведения. В основном такая музыка принадлежит западноевропейским и российским композиторам, начиная с эпохи раннего романтизма и завершая современностью.

Особенно удачным выбором для развития способности интерпретировать сочинения служат этюды, в целом не предполагающие каких-либо художественных образов, но позволяющие находить самые разнообразные ассоциации с музыкой за счёт множества технических и выразительных средств: «Учебный этюд Ф. Байера из нотной хрестоматии, построенный на чередовании в правой и левой руке гаммообразных пассажей, получил от студентки, которая его разучивала, поэтическое название «Струящиеся потоки голубой воды»⁴.

У мастеров из Китая найти произведения без названия затруднительно, при этом студенты-пианисты всё чаще предпочитают играть музыкальные сочинения композиторов своей страны. Здесь возникает проблема выбора между необходимостью индивидуальной исполнительской трактовки и наличия в репертуаре произведений китайских композиторов.

¹ Чжан Хаон. Роль ансамблевого исполнительства в формировании профессионально значимых качеств студентов-пианистов в вузах Китая//Человеческий капитал, 2024. № 1 (181). – С. 224.

² Мищенко М. Некоторые особенности современного ансамблевого исполнительства в курсе общего фортепиано // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2018. №3 (11). – С. 22-25.

³ См. об этом: Лю Инчень, Портная И. Жанрово-стилевые особенности произведений для двух фортепиано современных китайских композиторов//Музыка. Искусство, наука, практика, 2023. № 3 (43). – С. 68.

⁴ Чжоу Фанчжу. Принцип ассоциативности в развитии образного восприятия европейской музыки у студентов фортепианных классов в вузах Китая//Педагогическое образование в России. 2024. № 1. – С. 147-153.

Практически во всех программных фортепианных сочинениях мастеров из КНР основной акцент делается на звукоизобразительности, особенностях тембра, динамики, штрихов. Звуковой потенциал фортепиано, его обширные тембровые возможности являются для китайских композиторов важнейшей особенностью инструмента. Именно это может стать базой для формирования исполнительской интерпретации.

Своя роль отводится и выразительным средствам в области гармонического языка, таким, как применение расширенной тональности, сонористики, алеаторики. Также следует обратить внимание на особенности фактуры, искусные переплетения голосов и полифонических пластов. Так, в 1985 году композитор Ван Шу создал произведение «Дивертисмент», сочетающее в себе методы из арсенала современной музыки и особенности китайского музыкального традиционного фольклора. В «Дивертисменте» использованы несколько тональностей в расширенной трактовке, при этом композитор добивается максимального эффекта веселья, радостного восприятия мира.

В фактуру двухрhythмного ансамбля вводится полифония, контрапункт мелодический и ритмический, что усиливает диссонантность звучания⁵. Упомянутый «Дивертисмент» можно отнести, с одной стороны, к программной музыке, так как произведение имеет название. Однако оно определяет только жанр пьесы, но не её сюжет. Это позволяет разным исполнителям трактовать сочинение разными способами, придумывать различные сюжетные линии, принимая во внимание его общий жизнеутраченный характер.

Поскольку, как уже было замечено, ансамблевое исполнительство подразумевает синтез энергии и созерцательности с периодическим их чередованием у участников, репертуар необходимо выбирать с учётом характера музыки. Включение в него сочинений, построенных на контрасте разнохарактерных тем, позволяет каждому студенту проявить активность в процессе исполнительства в зависимости от психологических особенностей: более решительным – в быстрых частях, спокойным – в медленных. То же можно сказать об исполнительской интерпретации, от которой всегда зависит понимание музыки, а вместе с ним и исполнение.

Для китайского ансамблевого творчества характерно равенство восприятия всех участников исполнительского процесса. Партии разных инструментов могут свободно обмениваться темами, не перекрывая друг друга. Техничность, звукоизобразительность, сложность ладогармонического языка и фактуры присуща каждой из партий фортепиано, что позволяет трактовать музыку как концертную (в то время как в европейской традиции фортепианные ансамбли считаются камерным жанром).

Также следует помнить, что исторически китайская музыка развивалась как одноголосная, а на Западе преобладало многоголосное мышление. Упорядочив эти свойства музыкального восприятия, студенты и преподаватели получают ещё одну возможность достичь поставленной в процессе обучения цели – объединить различные трактовки произведения у всех исполнителей, сохранив их личные, индивидуальные особенности.

В заключении следует отметить, что в китайской фортепианной педагогике ансамблевому исполнительству отводится значимая роль. Благодаря данной форме музицирования у студентов формируются навыки работы в коллективе, повышается уровень коммуникативности, появляется возможность проявить свои способности; также подобная форма занятий учит дисциплине, организованности и самоконтролю.

У композитора, исполнителей и слушателей интерпретация всегда отличается. Особенно ярко это проявляется в музыке, не имеющей конкретной программы и

⁵ Ху Инсюе. О развитии искусства ансамблевой игры на двух фортепиано в Китае // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. №43. – С. 169-175.

определённого сюжета, однако и программные сочинения могут быть трактованы по-разному. Различия в понимании и восприятии таких произведений, распространённых в творчестве китайских авторов, становятся ощутимыми за счёт использования изобразительных средств: гармонии, метроритма, фактуры, динамики, способов звукоизвлечения, интересных тембровых решений.

В ансамбле необходимо позволять каждому участнику в полной мере раскрыть свой исполнительский, технический и творческий потенциал. Это достигается благодаря органичному объединению активности и сдержанности, синтезу коллективного и индивидуального.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лю Инчень, Портная И. Жанрово-стилевые особенности произведений для двух фортепиано современных китайских композиторов//Музыка. Искусство, наука, практика. – 2023. – № 3 (43). – 68 с.
2. Мищенко М. Некоторые особенности современного ансамблевого исполнительства в курсе общего фортепиано // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2018. – №3 (11). – С. 22-25.
3. Ху Инсюе. О развитии искусства ансамблевой игры на двух фортепиано в Китае // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – №43. – С. 169-175.
4. Чжан Хаои. Роль ансамблевого исполнительства в формировании профессионально значимых качеств студентов-пианистов в вузах Китая//Человеческий капитал. – 2024. – № 1 (181). – 224 с.
5. Чжоу Фанчжу. Принцип ассоциативности в развитии образного восприятия европейской музыки у студентов фортепианных классов в вузах Китая//Педагогическое образование в России. – 2024. – № 1. – С. 147-153.

REFERENCES

1. Lju Inchen', Portnaja I. Zhanrovo-stilevye osobennosti proizvedenij dlja dvuh fortepiano sovremennyh kitajskih kompozitorov//Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. – 2023. – № 3 (43). – 68 p.
2. Mishhenko M. Nekotorye osobennosti sovremennogo ansamblevogo ispolnitel'stva v kurse obshhego fortepiano // Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki. – 2018. – №3 (11). – Pp. 22-25.
3. Hu Insjue. O razvitii iskusstva ansamblevoj igry na dvuh fortepiano v Kitae // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2018. – №43. – Pp. 169-175.
4. Chzhan Haoi. Rol' ansamblevogo ispolnitel'stva v formirovanii professional'no znachimyh kachestv studentov-pianistov v vuzah Kitaja//Chelovecheskij kapital. – 2024. – № 1 (181). – 224 p.
5. Chzhou Fanchzhu. Princip associativnosti v razvitii obraznogo vosprijatija evropejskoj muzyki u studentov fortepiannyh klassov v vuzah Kitaja//Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. – 2024. – № 1. – Pp. 147-153.

Ню Лэй

аспирант

ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»

e-mail: feigaluo@163.com

Niu Lei

graduate student

Russian State Specialized Academy of Arts

СОВРЕМЕННОЕ ВОКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЕ: ОСОБЕННОСТИ, ТЕНДЕНЦИИ

Аннотация. Современная методика обучения академическому вокалу в Китае – многокомпонентная дисциплина, обладающая большим количеством самостоятельных вокально-методических школ, которые к концу 2021 года, ещё недостаточно хорошо изучены в России. При этом, начиная с 1987 года, развитие научно-творческих отношений между СССР/Россией и Китаем можно назвать позитивным и выдерживающим конкуренцию. Цель статьи – обобщить опыт преподавания академического пения в вузах Китая. Задачи: выявить некоторые тенденции преподавания вокала в Китае; представить принципы и методы китайской вокальной педагогики; показать эффективность практического использования китайских методик обучения академическому пению. В качестве основного был выбран метод сравнительного анализа, который позволил раскрыть специфику образовательного процесса в сфере обучения молодых вокалистов Китая.

Ключевые слова: академическое пение, профессиональное обучение, китайская система высшего образования, методика, методические принципы.

GENERAL AND INDIVIDUAL IN CHINA VOCAL SCHOOLS

Annotation. The modern method of teaching academic vocals in China is a multi-component discipline with a large number of independent vocal methodological schools, which by the end of 2021 have not yet been well studied in Russia. At the same time, since 1987, the development of scientific and creative relations between the USSR/Russia and China can be called positive and can withstand competition with the influx of graduates from European and American universities into the PRC, displacing Russian influence in the field of instrumental performance, composition and theoretical disciplines. The purpose of the article is to summarize the experience of teaching academic singing at universities in China. Objectives of the article: to identify the general and individual in the specifics of professional training of young vocalists in China; introduce the principles and methods of Chinese vocal pedagogy; show the effectiveness of the practical use of Chinese methods of teaching academic singing. The method of comparative analysis was chosen as the main one, which made it possible to fully reveal the specifics of the educational process in the field of training young vocalists in China. Key words: academic singing, vocational training, Chinese higher education system, methodology.

Keywords: academic singing, vocational training, Chinese higher education system, methodology, methodological principles.

Система высшего музыкального образования в современной КНР отличается большей демократичностью, чем в период 1972–1989 годов несмотря на то, что ее государственный строй является технократическим тоталитарным режимом, в котором существуют избирательные ограничения свобод, включая экономические. Это позволяет

китайским музыкальным вузам принимать на обучение иностранных студентов, а китайским студентам, по окончании обучения, продолжить образование за рубежом – главным образом, в России, США и странах ЕС. К концу 2021 года, большая часть китайских студентов и аспирантов, выбравших обучение вокальному искусству, приезжает в Россию для продолжения постдипломного образования. Для современной системы высшего вокального образования КНР российская система остаётся удобной по нескольким причинам:

В музыкально-методической системе КНР пока ещё не завершился процесс разграничения профессии учителя музыки в системах общего среднего и профессионального музыкального образования. Но с 1987 года требования к педагогу, которого в Китае называют учителем музыки, многократно выросли, что требует дополнительных усилий по совершенствованию его вокальной подготовки. Так, школьный учитель музыки должен совершенствовать своё вокально-исполнительское мастерство, которое включает в себя не только шедевры оперной классики Европы, России и США, но и детские, и популярные китайские песни конца 1990-х и до настоящего времени. Помимо этого, учитель музыки должен владеть современными академическими вокальными стилями Китая и западных стран, обладать широким кругозором в мировой музыкальной культуре и ярким артистизмом [1, с. 28]. Музыкально-методическая система, принятая в России, помогает китайцам продолжить тенденцию многоаспектного развития не только исполнительского профессионализма, но и творческой личности вокалиста. Она опирается на три подхода к формированию личности артиста-вокалиста: системный (вокально-исполнительские качества в контексте личностно-профессионального развития студента); личностно-ориентированный (раскрытие уникальных задатков, заложенных в том или ином студенте) и индивидуальный (связанный с анализом специфики развития вокально-исполнительского потенциала студентов, приезжающих на учёбу в Россию из КНР, с выявлением особенностей развития индивидуальной деятельности будущих выпускников данной категории) [1, с. 7].

Свойства вокально-исполнительского потенциала, тщательно исследованные в СССР и постсоветской России, распространились и в Китае, что стало существенным подспорьем в развитии современных тенденций вокального образования в КНР.

Чжан Тинтин отмечает, что тенденции развития современного вокального образования КНР выявили существенные потребности в школе исполнения китайской традиционной музыки. Он также отметил, что изучение китайской традиционной музыки в контексте сценического мастерства филармонического уровня ещё не было тщательно изучено в Китае, поэтому необходимость развития этой части вокально-сценической подготовки он рассматривает как особенно ценную [4, с. 34–35]. Основную проблему становления вокальной школы в Китае автор видит в существенном различии системы вокализации в китайской традиционной музыке и европейской среде [4, с. 34–35].

В Китае система оперно-сценической подготовки отличается от российской. Например, в Гуманитарном институте Чанчуньского педагогического университета на оперно-сценическую подготовку отведён только один семестр (седьмой на 4 курсе). В российских музыкальных вузах студенты вокального факультета принимают участие в спектаклях кафедр оперной подготовки почти на всём протяжении срока обучения (преимущественно со 2-го курса бакалавриата или специалитета, до самого конца; исполнение партии в оперном спектакле на последнем курсе обучения в России засчитывается как оценка государственного экзамена) [4, с. 97]. К тому же, эта дисциплина в Чанчуне нацелена не на оперно-сценическую подготовку, а на подготовку к педагогической практике в статусе учителя музыки. Непосредственно на участие в оперных спектаклях, которые готовят оперные студии музыкально-педагогических вузов второго

плана (к ним можно отнести и Чанчуньский педагогический университет), студентам отводится только один семестр (8 семестр на 4-м курсе), но сама дисциплина также предполагает освоение оперной режиссуры в плане подбора певцов, распределения сценического реквизита и пр.

Ещё одна проблема, которая определяет тенденции вокально-певческого искусства в образовательной системе КНР – связана с тем, что ряд режиссёров, занимающихся подготовкой китайских студентов к оперным спектаклям, придерживается принципов воплощения оперных персонажей, пришедших из китайского традиционного театра. Лю Ичжэнь, на чьи работы опирался Чжан Тинтин, подчеркивал, что в современном оперном театре Китая, как и в китайском традиционном, персонажи принято делить на положительных, отрицательных и промежуточных, главных и второстепенных. Хотя, с учётом европеизации китайского музыкального искусства чёткие грани разделения архетипов персонажей в китайском оперном театре постепенно нивелируются [6, с. 16].

Вокальная подготовка студентов в музыкальных вузах Китая пока что не настолько совершенна, как в США, музыкальных вузах и университетах искусств в ЕС, консерваториях и академиях в России. В период с 2002 по 2022 год в разных музыкальных вузах России были изданы учебные пособия, по содержанию и методической направленности которых можно сделать вывод, что система вокально-педагогического образования в Поднебесной находится в стадии формирования. Хотя в ряде музыкальных и музыкально-педагогических вузов КНР профессора классов сольного пения вправе выбрать свой вектор научно-методического взаимодействия.

Это связано с особенностями содержания методической литературы в КНР, где подробно освещены физиологические и анатомические проблемы постановки вокального аппарата. Методическая логика в процессе обучения студентов в классе сольного пения в КНР в целом аналогична принятой в российских вузах, не смотря на то, что она частично упрощена профессором Ли Бендэ [1, с. 33], однако в своей монографии Лу Хуачжао отмечает, что система обучения вокальному дыханию, принятая в Китае, имеет несколько иные ментальные и терминологические ориентиры, и обычно она связана с человеческими эмоциями и физиологическими реакциями на них [1, с. 34]. Помимо привычных для российской вокальной школы зевка и вдоха, Хуачжао выделяет ещё два необычных метода, воздействующих на студента в качестве ускорителя диафрагмы (в академическом процессе в России они почти не применяются, хотя на мастер-классах за пределами своих вузов профессора не прочь ими воспользоваться) – это смех и испуг. Лу Хуачжао отмечает, что смех и испуг как эмоциональные факторы обладают большим воздействием, чем привычные зевки и вдохи, так как при этих эмоциях диафрагма у студента начинает работать гораздо глубже и интенсивнее. Испуг улучшает качество быстрого вдоха, необходимого для развития широкого дыхания, а смех способствует правильной постановке короткого дыхания – как вдоха, так и выдоха.

Как и в любой цивилизованной стране, где учебно-методическая и психологическая области в обучении классическому пению имеют явный приоритет, в КНР за 1990–2010-е годы существенно возрос интерес к академическому пению. При существенном росте благосостояния населения и инвестиций правительства КНР в культуру резко выросло количество международных вокальных конкурсов и фестивалей. При упорном труде каждый китайский студент, а впоследствии и профессиональный певец, достигает поставленных задач с практически 100 %-ной вероятностью. Современные методические системы, применяемые в музыкальных вузах КНР в преподавании сольного пения, сочетают в себе как классические методики обучения вокалу, так и современные разработки, созданные китайскими специалистами. Спектр этих работ охватывает все вопросы вокального образования – теоретические, методические, практические,

исполнительские, педагогические, а также последние достижения в сфере музыкальной психологии, приобретающей большую популярность в КНР. Эти вопросы являются решающими в деятельности каждого вокального педагога.

Теоретико-методические знания, которые впоследствии реализуются студентами и выпускниками в практике, содержат бесценные материалы из лучших российских и европейских методических работ по физиологии вокального аппарата, голосообразованию, а также выработке критериев результативности в классе сольного пения. Китайские аспиранты активно осваивают принципы таких советских корифеев вокальной физиологии, как Д.И. Варламов, Д.Л. Аспелунд и Л.К. Ярославцева. Труды этих специалистов чаще всего цитируются в научных публикациях аспирантов, которые обучались в России (или же в Китае у педагогов российской закалки). Данная система считается в Китае естественной и гармоничной, несмотря на жёсткую с 2000-х годов конкуренцию с современными американскими и европейскими методиками, так как она направлена на достижение определённого творческого эталона. Педагогическая составляющая комплекса, которая ориентирована на создание этого эталона, включает в себя процесс овладения европейской вокальной техникой в классико-романтической традиции, а также комплекс междисциплинарных навыков, необходимых для достижения данной цели.

В своей кандидатской диссертации Яо Вэй один из немногих затронул проблему человекоцентричности системы вокального образования, которой порой не хватает в повседневном педагогическом процессе по отношению к китайским певцам [5, с. 40]. Поэтому в XXI веке музыкальные вузы КНР проводят активную работу над личностным и воспитательным развитием студентов в классе сольного пения, столь необходимую для того, чтобы по уровню развития они догнали своих сверстников из европейских стран.

В высших музыкальных вузах КНР современные педагоги уделяют ведущую роль эстетическому и нравственному воспитанию, тем самым стимулируя повышение культурного уровня китайского общества. Основная цель подготовки вокально-педагогических кадров – воспитание специалистов в сфере академического пения и сильная профессиональная школа преподавания вокала, а также повышение конкурентоспособности китайских певцов и педагогов на мировой сцене. Применение музыкально-теоретических и методических знаний в сфере преподавания вокала необходимо сочетать с инновациями междисциплинарных знаний и владением большим аппаратом источников.

Основополагающими в сфере преподавания вокала стали труды Ли Тиньвэя, Шэн Сяна и других исследователей. Иные работы, которые публикуются китайскими методистами в научных журналах в 2010-х – начале 2020-х годов, являются полезными с практической точки зрения. Они соответствуют программе развития высшего образования КНР «Модернизация образования Китая 2035», направленной на создание профессиональной системы высокого уровня доступности с развитым человеческим капиталом специалистов столь же высокого уровня квалификации. В сфере вокального образования по-прежнему в качестве ведущей задачи выделяется повышение конкурентоспособности творческих кадров Китая.

Вокально-педагогическая составляющая высшего музыкального образования КНР на этапе 2020-2035 годов представлена в виде синтеза решений в системе организации обучения вокалу с повышением уровня теоретико-методических и практических знаний и трансплантацией их в процесс преподавания. Обучение академическому пению на вокальных факультетах музыкальных вузов КНР позиционируется как основная практическая форма академической деятельности студентов, в состав которой включены задачи и проблемы развития профессиональных певческих навыков постановки голоса, а также освоения художественных приемов в части профессиональных певческих умений.

Подбор методики обучения академическому пению среди китайских музыкальных педагогов напрямую зависит от пути получения ими высшего образования. Если китайский студент или аспирант получил своё высшее образование в России, то с большой долей вероятности, он будет использовать труды российских методистов в сфере обучения вокалу. Если же он обучался в ЕС, США или же в странах Юго-Восточной Азии, то, соответственно, в методической системе каждого нового педагога появятся известные труды европейских и американских специалистов. Те, кто применяет российскую методику обучения вокалу, чаще всего, начинают процесс обучения студентов по системе, описанной И.Н. Гришановичем и И.Т. Огородновым, которая является наиболее эффективной в рамках начального этапа обучения пению. Эта система построена по градации способов «словесные – наглядные – практические» [2, с. 52–55]. В последнее десятилетие отмечают также преимущество методической системы И. Я. Лернера и М.Н. Скаткина, где приоритетом становится «познавательная деятельность». Здесь передача вокальных навыков достигается путём практической иллюстративности и репродуктивного метода. В то же время, под руководством российских специалистов будущие китайские певцы и педагоги сольного пения осваивают и некоторые новые методики в сфере преподавания сольного пения, которые в Китае пока недостаточно известны и уступают по востребованности методам, сохранившимся ещё с XX века. В этом отношении интерес представляет диссертационная работа Н.И. Поляковой «Сольное академическое детское пение: охрана и развитие голоса, выбор репертуара» [3].

Методическая подготовка китайских преподавателей соответствует модели, в рамках которой они акцентируют внимание на усердной и упорной работе аспирантов, готовящихся к обучению сольному пению, ориентированному на достижение высоких результатов. В книге Л. Чу «Маленькие солдаты: американский мальчик, китайская школа и глобальная гонка достижений» отмечено, что китайские учащиеся уже с детских лет приучены к упорной учёбе [6, с. 60], а строгий учитель на практике обеспечивает успех «великого ученика». На первый план выводятся аспекты общей педагогики и вокально-технические навыки.

В классах ведущих китайских методистов в области сольного пения – Цой Сяо Юя, Цюнь Сан Хая, Чжан Чжэн Кая, Ли Цин Вэя – педагогические подходы к преподаванию сольного пения существенно различаются, при этом в китайской вокальной школе до сих пор нет единого мнения, нужно ли опираться только на традиции китайского национального пения, или же единый стандарт следует создавать на основе синтеза китайской, европейской и русской вокальных систем. Вестернизация, отступая от однообразной стандартизации образовательной системы, конечно, способствуют формированию творческой атмосферы и самостоятельности студентов индивидуальных классов. Авторские методики, использовавшие различные средства и приемы, вызывают интерес к получению знаний и активно вовлекают их в образовательную деятельность; формируют певческие умения, содействуют саморазвитию и самосовершенствованию, учат преодолевать возникающие проблемы, проводить анализ своей профессиональной деятельности. Благодаря этому преподавание вокала в целом становится менее типизированным, более индивидуальным.

В XXI веке система высшего вокального образования КНР прошла через несколько этапов модернизации. Они включали в себя не только естественную «смену поколений», но и переосмысление учебно-методических подходов, используемых в классах сольного пения на вокальных и вокально-педагогических факультетах. После очередной смены поколений преподавателей стало очевидно, что педагогическая деятельность ведущих певцов – мастеров академического вокала КНР 1970-х и 1980-х годов стала определённой «точкой отсчёта» интеграции национальной вокально-педагогической школы в мировое культурное

пространство. Благоприятная обстановка, которая сложилась после возобновления студенческого обмена в 1972 году, привела к тому, что методические принципы Шэнь Сяна, Цзян Иня и Чжоу Сяоя, а также иных преподавателей, стали базисом в формировании современной вокальной школы КНР. Это поколение педагогов заложило принципы преподавания сольного пения и обучения ему китайских студентов, которые позволяют им держать конкуренцию на мировой сцене и в наше время.

Современная методика преподавания сольного пения учитывает личностные особенности каждого студента, включая его социокультурное положение и эстетический уровень развития во время обучения вокалу, а также уровень технической подготовленности его вокального аппарата. Методические работы китайских педагогов больше ориентированы на поиск инструментов, которые бы позволили оперативно интегрировать эффективные методы преподавания вокала в процесс китайского высшего музыкального образования. Российская вокальная школа сумела сохранить свою идентичность, проявившуюся в индивидуальных эмоциональных и тембральных характеристиках певца. Также не последнюю роль в объединении современных вокальных школ России и КНР сыграло влияние русской церковной музыки, которая получила в Китае широкое распространение благодаря эмигрантам ещё на излёте правления империи Цин, а затем и в Китайской республике (до 1949 года).

В заключении необходимо подчеркнуть, что китайская система вокального образования, обладающая собственными уникальными особенностями, интенсивно осваивает опыт европейских стран и России, непрерывно совершенствуя методику преподавания вокала. В связи с возобновлением дипломатических и культурных контактов с Российской Федерацией для будущих специалистов в этой сфере возникли весьма благоприятные условия.

Несмотря на то, что и СССР/Россия, и КНР прошли через огромное количество мощных потрясений в истории обеих стран – революции, две мировые войны, размолвку в отношениях в 1960–1987 годах, им удалось выстроить такую систему музыкального образования, которая стала доступна всем слоям общества. Им также удалось сформировать методику раскрытия индивидуального потенциала студента вокального факультета, у которого владение техническими навыками органично сочетается с эмоциональным и художественным осмыслением исполняемого произведения.

Помимо критериев соответствия техническим требованиям и владения вокальным репертуаром, молодой специалист должен обладать склонностью к самосовершенствованию и научно-исследовательской деятельности, способствующей повышению качества китайского профессионального образования в области академического пения. Подготовка научных кадров в области музыкальной педагогики, теории и истории вокального искусства для Китая, которая ежегодно проводится в России, основана на творческом диалоге, направленном к синтезу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лу Хуачжао. Развитие вокально-исполнительского потенциала китайских студентов в процессе музыкального образования: монография. – Воронеж: Воронежский гос. пед. ун: ил.-т, 2019. – 185 с.
2. Мациевская С.В. Методы обучения вокалу // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2011. – № 7. – С. 52-55.
3. Полякова Н. И. Сольное академическое детское пение: охрана и развитие голоса, выбор репертуара: автореф. канд. дис. – М., 2011. – 28 с.
4. Чжан Тинтин. Формирование сценического мастерства студентов специализации «Вокальная музыка» в педагогических университетах Китая: дисс ... канд. пед. наук:

- [Место защиты: ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»]. – Екатеринбург, 2022. – 179 с.
5. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России: дис. канд.пед. наук. / Яо Вэй. – Астрахань, 2015. – 196 с.
 6. Юй Цзычжэн. Теория преподавания вокальной музыки / Цзычжэн Юй. – Чэнду: Изд-во Юго-западного педагогического университета, 2000. – 152 с.

REFERENCES

1. Lu Huachzhao. Razvitie vokal'no-ispolnitel'skogo potentsiala kitajskih studentov v processe muzykal'nogo obrazovanija: monografija. – Voronezh: Voronezhskij gos. ped. un: il.-t, 2019. – 185 p.
2. Macievskaia S.V. Metody obuchenija vokalu // Vestnik Polockogo gosudarstvennogo universiteta. – 2011. – № 7. – Pp. 52-55.
3. Poljakova N. I. Sol'noe akademicheskoe detskoe penie: ohrana i razvitie golosa, izbor repertuara: avtoref. kand dis. – M., 2011. – 28 p.
4. Chzhan Tintin. Formirovanie scenicheskogo masterstva studentov specializacii «Vokal'naja muzyka» v pedagogicheskikh universitetah Kitaja: diss ... kand. ped. nauk: [Mesto zashhity: FGBOU VO «Ural'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet»]. – Ekaterinburg, 2022. – 179 p.
5. Jao Vjej. Podgotovka specialistov vokal'nogo iskusstva v sistemah vysshego muzykal'nogo obrazovanija Kitaja i Rossii: dis. kand.ped. nauk. / Jao Vjej. – Astrahan', 2015. – 196 p.
6. Juj Czyczhjen. Teorija prepodavanija vokal'noj muzyki / Czyczhjen Juj. – Chjendu: Izd-vo Jugo-zapadnogo pedagogicheskogo universiteta, 2000. – 152 p.

Мэн Сяоюй

аспирант кафедры культурологии
Институт социально-гуманитарного образования
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: s_men1@student.mpgu.edu

Meng Xiaoyu

Department of Cultural Studies
Institute of Social and Humanitarian education
Moscow Pedagogical State University

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОДХОДОВ К ИЗУЧЕНИЮ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются процесс трансформации подходов к изучению современной музыкальной культуры Китая. Автором выбран промежуток в 1990-х гг. по настоящее время, так как в это время музыкальная культура Китая начала изучаться с точки зрения аутентичности, культурной идентичности, пола, аудитории и современности. В статье приводится краткая характеристика некоторых работ в данной области, а также мнений многих исследователей современной музыкальной культуры Китая. Особое внимание обращается на такие жанры, как рок и мандопоп, равно как и их влияние на развитие китайской музыкальной культуры. В результате установлено, что в настоящее время почти все работы о китайской популярной музыке имеют китаеведческое направление. Исследования современной китайской музыкальной культуры рассматриваются как часть развития китаеведения от Китая как древней цивилизации, в основном изучаемой через тексты, через добавление современной литературы в качестве темы исследования, к ситуации, в которой актуализируется изучение других аспектов современной культуры, включая кино и музыку.

Ключевые слова: Китай, музыка, культура, мандопоп, рок, исследования, развитие.

TRANSFORMATION OF APPROACHES TO THE STUDY OF MODERN CHINESE MUSICAL CULTURE

Abstract. This article discusses the process of transformation of approaches to the study of modern musical culture in China. The author chose the period in the 1990s. to the present, since at this time the musical culture of China began to be studied in terms of authenticity, cultural identity, gender, audience, and modernity. The article provides a brief description of some works in this area, as well as the opinions of many researchers of the modern musical culture of China. Particular attention is paid to such genres as rock and mandopop, as well as their influence on the development of Chinese musical culture. As a result, it was found that at present almost all works on Chinese popular music have a Sinology direction. Studies of contemporary Chinese musical culture are considered as part of the development of Sinology from China as an ancient civilization, mainly studied through texts, through the addition of modern literature as a research topic, to a situation in which the study of other aspects of modern culture, including cinema and music, is actualized.

Keywords: China, music, culture, mandopop, rock, research, development.

Изучение современной музыкальной культуры Китая началось в начале 1990-х гг. с упора на политику. Постепенно ученые стали обращаться к другим вопросам, включая аутентичность, культурную идентичность, пол, аудиторию и современность. Эти события также означают, что исследовалась музыка, отличная от рока - первоначально основанные на гитаре народные традиции и одобренная государством массовая музыка, а в последнее время - популярная поп-музыка.

При этом необходимо отметить, что в 1989 г. были опубликованы книги Э. Джонса «Словно нож» и «Марш рок-н-ролла» А. Стина. Оба этих названия относятся к песням Цуй Цзяня, первой рок-звезды Китая, который среди прочего выступал на площади во время студенческих протестов 1989 г.

Работа «Словно нож» различает «два широко определённых жанра: официально разрешенная популярная музыка и андеграундная рок-музыка»⁶. Суть этого новаторского исследования заключается в том, что, поскольку «жанр является функцией идеологии, а не музыкального стиля», и поп, и рок претендуют на то, чтобы предоставить голос «народу», причем поп апеллирует к гегемонии, а рок — к аутентичности⁷.

Китайская популярная музыка является не просто дополнением к досугу, а полем битвы, на котором ведется идеологическая борьба. Участники этой рок-субкультуры разделяют последовательную идеологию культурной оппозиции. Рок-музыканты и фанаты стремятся освободиться от угнетения и лицемерия, которые, по их мнению, свойственны «феодалной культуре» Китая, посредством веры в индивидуализм и аутентичность⁸.

По сравнению с расцветом китайского киноведения, исследования современной популярной музыки отставали в конце 1990-х гг. и в первом десятилетии XXI в. Причина такого явления заключается в том, что заикленность исследований на бунтарстве рока оказалась неадекватной и непродуктивной. Э. Джонс и А. Стин опубликовали книги о появлении китайской популярной музыки в частично колонизированном Шанхае, в том числе о ее многочисленных связях с кино. А. Стин подробно описывает историю возникновения шанхайской звукозаписывающей индустрии между 1878 и 1937 годами⁹. В «Желтой музыке» Э. Джонс делает акцент на политике, представляя композитора Ли Цзиньхуэя пионером, который был несправедливо подвергнут цензуре и стерт из истории Коммунистической партией Китая¹⁰. В то же время его взаимодействие с колониальной современностью выводит «Желтую музыку» за пределы критичности для того, чтобы обсудить культурную гибридность, технологические инновации и представление женщин-звезд как представителей нации.

При этом необходимо отметить, что Н. Баранович рассматривает китайский рок как жанр, популярность которого быстро прошла в связи с разочарованием народа относительно событий на площади Тяньаньмэнь¹¹. Напротив, Д. Клоет утверждает, что вторая половина 1990-х «ознаменовала рождение нового поколения китайской рок-музыки»¹².

Часть различий во мнениях связана с временными рамками исследований. Так,

⁶ Jones A. *Like a Knife. Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 243 p.

⁷ Там же.

⁸ Steen A. *The Long March of Rock 'n' Roll*. Münster: LIT Verlag, 1996. 189 p.

⁹ Там же.

¹⁰ Jones A. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham, NC: Duke University Press, 2001. 201 p.

¹¹ Baranovitch N. *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender and Politics, 1978–1997*. Berkeley, CA: University of California Press, 2003. 165 p.

¹² Kloet J. *Sonic Sturdiness: The Globalization of "Chinese" Rock and Pop // Critical Studies in Media Communication*. 2007. № 22. Pp. 321-338.

И. Тан описывает период с 1978 по 1997 гг., охватывая три поколения городской молодежи: «люман» (хулиганы) начала 1990-х, «дакоу» (представители рок-субкультуры) поколения конца 1990-х и «балихоу» (представители субкультуры 80-х). Данные группы молодежи получили большую популярность в начале первого десятилетия XXI в.¹³ Более глубокое отличие заключается в критике приравнивания рока к бунтарству, а также в предвзятом мнении о том, что рок является западным и поэтому принципиально не подходит для китайской культуры. Чтобы обозначить эти наклонности и дистанцироваться от них, вводится термин «мифология рока», который можно охарактеризовать как «совокупность нарративов, описывающих рок как особый музыкальный мир, в первую очередь аутентичный, но в то же время субкультурный, мужской, мятежный и (контр)политический»¹⁴.

М. Москович показывает, как рок-мифология одновременно позволяет достичь новых результатов, но также и ограничивает продюсеров, публику и музыкантов в Китае. Он утверждает, что «рок меняет тех, кто с ним знакомится, с большей скоростью, чем меняется он сам»¹⁵. Мифология рока продуктивна, потому что она позволяет «жестким сценам», таким как андеграунд, хэви-метал, хардкор-панк и хип-хоп определить подлинность их звучания по отношению друг к другу. Ограничительный характер рока в Китае заключается в том, что он заглушает творчество женщин, южно-китайских групп и музыкантов с коммерческими устремлениями.

Мифология рока занимает центральное место в исследовании современной музыкальной культуры Китая в той степени, в какой она мешает ему выйти за пределы данного жанра. В пример можно привести гонконгского инди-поп-певца Энтони Вонга (Хуан Яомин) как «второстепенный голос» пекинского рока, а не очень влиятельной гонконгской индустрии поп-музыки, в которой Вонг имеет большее влияние.

Представления об аутентичности современной музыкальной культуры Китая лежат в основе того, что западные ученые отдают предпочтение «этнической», «подрывной» и «оригинальной» или «креативной» музыке по сравнению с поп-жанрами, которые несправедливо воспринимаются как не имеющие данные особенности. При этом многие исследователи сначала утверждают, что большинство поклонников мандопопа не заботятся о «подлинности» музыки, однако в некоторых случаях вступают в противоречия, показывая, что поп-песни приобретают значимость, когда фанаты верят, что они изображают подлинные эмоции¹⁶. Опрошенные в Тайбэе и Шанхае связывают поп-песни с биографиями звезд и социальной реальностью, иногда несмотря на неопровержимые доказательства обратного. По их мнению, песни «считаются отражением реальных, а не чисто воображаемых переживаний как исполнителей, так и самих себя»¹⁷. Другими словами, аутентичность важна не только для рок-музыкантов и исследователей Китая, но и для поп-аудитории, хотя способы, которыми музыканты, исследователи и публика конструируют и мистифицируют аутентичность, могут различаться.

М. Москович утверждает, что «китайское правительство занимается присвоением концепции Великого Китая (Да Чжунхуа)», но его больше интересует не международные отношения и их влияние на культуру, а национальный вопрос представительства и участия

¹³ Tan Y., Conti L. Effects of Chinese popular music familiarity on preference for Chinese music: Research and applications // *Journal of Popular Music Education*. 2019. № 3. Pp. 329-358.

¹⁴ Moskowitz M. *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and Its Cultural Connotations*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010. 235 p.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Chen S. Exploring Mandopop through and beyond the Western Lens // *China Review International*. 2011. № 18. Pp. 18-22.

¹⁷ Там же.

КНР¹⁸. Это варьируется от одобренных государством и часто коллективно сочиняемых «Песен масс» в первые десятилетия КНР до все еще официально одобренной, но более современной поп-музыки (тонсу) монгольского певца Тэн Гээра.

Стоит отметить, что глобальный капитализм и китайское государство могут очень хорошо работать вместе, создавая гибридную смесь космополитизма и национализации музыки, совокупность, которая служит основой для совместного накопления капитала. Другими словами, китайское правительство предоставляет доступ на свой рынок певцам, которые никогда не идут против интересов государства, а иногда активно соблюдают законы и требования. Вместо того, чтобы создавать саму культуру и подвергать цензуре что-либо еще, с конца 1980-х гг. правительство ведет переговоры, в основном с тайваньскими и гонконгскими звукозаписывающими компаниями, о размещении их продукции в чрезвычайно влиятельных государственных СМИ, таких как CCTV, и на официальных мероприятиях, таких, например, как церемонии Олимпийских игр в Пекине. Эти компании, в свою очередь, ищут звезд, которые могут быть успешными на китайском рынке. С. Лин показал, как национализация музыкальной культуры Китая является частью маркетинговых стратегий гонконгского певца и актера Энди Лау (Лю Дэхуа) и ведущей тайваньской поп-звезды Джея Чоу (Чжоу Цзиелунь) в рамках музыкального направления «Китайский ветер»¹⁹. Негативным примером является опыт тайваньской поп-звезды А-мэй (Чжан Хуэймэй), которая потеряла многомиллионный контракт с Coca-Cola после того, как в 2000 г. подверглась цензуре за то, что пела на церемонии инаугурации Чэнь Шуйбяня, тайваньского президента, выступавшего за независимость.

Необходимо также отметить, что гендер - одна из главных тем современных исследований современной музыкальной культуры Китая. Н. Баранович вводит традиционное китайское различие между мужественностью «вэнь», т. е. вежливостью, мягкостью, грамотностью, интеллектуальными способностями и способностями к изобразительному искусству, в отличие от физической силы и военной доблести, которые составляют «ву», и утверждает, что в 1980-е гг. интеллектуалы-мужчины в Китае стремились утвердить свою силу и мужественность с помощью рока²⁰. Хотя признается влияние гангтай-попа на это культурное развитие от мужественного «ву» до утонченного «вэнь», такое явление представляется это как внутреннее развитие музыкальной культуры.

М. Москович заявляет, что утонченный «вэнь» так же мужественен, как и «ву», а также то, что «мужчину не следует рассматривать как лишённого мужественности в контексте мандопопа»²¹. Тем не менее мужественность «вэнь» часто характеризуется как андрогинная и женоподобная. Выступления гонконгского певца и актера Лесли Чуня (Чжан Гуоронг) были бы исключительно подходящими для изучения этих двусмысленностей, поскольку М. Москович упоминает Лесли Чуня как образцового исполнителя мужского пола «вэнь»²².

Помимо центральной роли «вэнь» как для мужчин, так и для женщин, Ф. Лау также

¹⁸ Moskowitz M. Mandopop under siege: Culturally bound criticisms of Taiwan's pop music // Popular Music. 2009. № 28. Pp. 69 - 83.

¹⁹ Lin C. Relocating the Functions of Chineseness in Chinese Popular Music after the China Wind // China Perspectives. 2020. № 4. Pp. 7-14.

²⁰ Baranovitch N. China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender and Politics, 1978–1997. Berkeley, CA: University of California Press, 2003. 165 p.

²¹ Moskowitz M. Mandopop under siege: Culturally bound criticisms of Taiwan's pop music // Popular Music. 2009. № 28. Pp. 69 - 83.

²² Moskowitz M. Message in a Bottle: Lyrical Laments and Emotional Expression in Mandopop // Faculty Publications. 2010. № 4. Pp. 10-17.

подчеркивает интересные различия²³. В то время как певицы подчеркивают важность принятия и стойкости после расставания, мужчины более склонны выражать негодование и гнев. Только мужчины используют юмор в жанре мандопоп, поскольку интеллектуальная игривость, часто включающая самоуничижение и высмеивание авторитета, считается неприличным для женщин. Эти различия указывают на гендерное неравенство. Действительно, лирика мандопопа более консервативна, чем реальный мир, но, тем не менее, заканчивается прославлением победы мягкой тайваньской женственности над агрессивной мужественностью.

В отличие от этого, С. Ху прямо ответил на вопрос, привели ли либерализация и рыночная экономика Китая к всестороннему улучшению или ухудшению социально-политического и культурного положения и роли женщин по сравнению с эпохой революции 1950-х, 1960-х и 1970-х гг.²⁴. Он описывает возрождение одомашненной, мягкой, нежной, милой, сдержанной женщины между концом 1980-х и серединой 1990-х гг., но также выделяет ряд альтернативных женских звезд в жанре фолк и рок.

С. Ху также сосредотачивается на стрессе, одиночестве и скуке как влияниях современной музыкальной культуры Китая²⁵. Как это ни парадоксально, указывает на то, что реакция на эти типичные городские болезни наиболее ярко выражена в народной музыке:

Народные певцы пробуждают ностальгическую тоску по жизни за пределами рыночных отношений и глобализации городского китайского общества и, следовательно, могут рассматриваться как критика современного Китая. Однако, как ни странно, в своей жизни певцы переместились с географических окраин Китая в его политический и культурный центр²⁶.

Что касается истории тайваньской поп-музыки, то А. Фань проводит дихотомию между песнями мандо-попа городского, среднего и высшего класса, которые касаются настоящего, с одной стороны, и песнями тайю-попа, которые посвящаются сельскому рабочему классу²⁷. Это повторяет знакомое противопоставление городской современности и сельской традиции. Замечание о том, что «в то время как рок более тесно связан с пространством, поп-музыка более тесно связан со временем», является спорным и показывает, что вопросы темпоральности, памяти и ностальгии заслуживают большего внимания.

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. На сегодняшний день почти все работы о китайской популярной музыке имеют китаеведческое направление. Первые публикации появились как часть развития китаеведения от Китая как древней цивилизации, в основном изучаемой через тексты, через добавление современной литературы в качестве темы исследования, к ситуации, в которой актуализируется изучение других аспектов современной культуры, включая кино и музыку. Корни области в ориентированной на гуманитарные науки синологии частично объясняют поиск новых вершин подлинной китайской культуры, которые кроются в рок-музыке и бунтарстве. Однако такие тенденции менялись в последние годы, и, хотя аутентичность и рок-мифология по-прежнему имеют влияние в академических кругах, социологические аргументы репрезентативности

²³ Lau F. The sounds of modernity in Chinese pop music // International Communication of Chinese Culture. 2019. № 7. Pp. 20-34.

²⁴ Hu X., Yang Y. The mood of Chinese Pop music: Representation and recognition // Journal of the Association for Information Science and Technology. 2019. № 8. Pp. 84-95.

²⁵ Там же.

²⁶ Tian M. Towards the representation of Chinese traditional music: A state of the art review of music metadata standards // Asian Studies. 2020. № 7. Pp. 71-81.

²⁷ Fung A. Deliberating fandom and the new wave of Chinese pop: A case study of Chris Li // Popular Music. 2013. № 32. Pp. 56-66.

способствовали тому, что современная популярная музыка и музыкальная культура также стали общепринятым предметом исследований.

Свидетельством такого развития являются первые исследования, посвященные популярной музыке в новом тысячелетии. Более того, основанные на обширных полевых исследованиях, они содержат важную информацию и данные по текущим проблемам в этой области. Лингвистическая подоплека исследований проявляется во внимательном чтении текстов, которые являются пронизательными, хотя музыка часто, к сожалению, не учитывается при анализе. Современные ученые хорошо используют количественный анализ и обсуждают структуру отрасли и влияние государственного регулирования. Кроме того, Межазиатская группа по изучению популярной музыки активно способствует взаимодействию в Азии между исследователями популярной музыки, многие из которых имеют опыт работы в области культурных, медиа, гендерных или литературных исследований, а не китаеведения. Это помогает области открыться для столь необходимого вклада ученых из разных мест, связанных с соответствующими разработками, например, в Южной Корее, Японии, Монголии и Таиланде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранович Н. Новые голоса Китая: популярная музыка, этническая принадлежность, гендер и политика, 1978–1997 гг. Беркли, Калифорния: Калифорнийский университет Press, 2003. 165 с.
2. Чэнь С. Исследование мандопопа сквозь призму Запада и за его пределами // *China Review International*. 2011. № 18. С. 18-22.
3. Фунг А. Размышляющий фандом и новая волна китайской поп-музыки: пример Криса Ли // *Популярная музыка*. 2013. № 32. С. 56-66.
4. Ху С., Ян Ю. Настроение китайской поп-музыки: репрезентация и признание // *Журнал Ассоциации информационных наук и технологий*. 2019. № 8. С. 84-95.
5. Джонс А. Как нож. Идеология и жанр современной китайской популярной музыки. Итака: Издательство Корнельского университета, 1992. 243 с.
6. Джонс А. Желтая музыка: медиакультура и колониальная современность в эпоху китайского джаза. Дарем, Северная Каролина: Duke University Press, 2001. 201 с.
7. Клоет Дж. Sonic Sturdiness: Глобализация «китайского» рока и поп-музыки // *Критические исследования в медиакommunikациях*. 2007. № 22. С. 321-338.
8. Лау Ф. Звуки современности в китайской поп-музыке // *Международное общение китайской культуры*. 2019. № 7. С. 20-34.
9. Линь К. Перемещение функций китайскости в китайской популярной музыке после китайского ветра // *China Perspectives*. 2020. № 4. С. 7-14.
10. Москович М. Крики радости, песни печали: китайская поп-музыка и ее культурные коннотации. Гонолулу: Гавайский университет Press, 2010. 235 с.
11. Москович М. Мандопоп в осаде: культурно обусловленная критика тайваньской поп-музыки // *Популярная музыка*. 2009. № 28. С. 69 – 83.
12. Москович М. Послание в бутылке: лирические причитания и эмоциональное выражение в мандопопе // *Издания факультета*. 2010. № 4. С. 10-17.
13. Стин А. Долгий марш рок-н-ролла. Мюнстер: ЛИТ Верлаг, 1996. 189 с.
14. Тан Ю., Конти Л. Влияние знакомства с китайской популярной музыкой на предпочтение китайской музыки: исследования и приложения // *Журнал популярного музыкального образования*. 2019. № 3. С. 329-358.
15. Тянь М. На пути к репрезентации китайской традиционной музыки: современный обзор стандартов музыкальных метаданных // *Азиатские исследования*. 2020. № 7. С. 71-81.

REFERENCES

1. Baranovitch N. *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender and Politics, 1978–1997*. Berkeley, CA: University of California Press, 2003. 165 p.
2. Chen S. Exploring Mandopop through and beyond the Western Lens // *China Review International*. 2011. № 18. Pp. 18-22.
3. Fung A. Deliberating fandom and the new wave of Chinese pop: A case study of Chris Li // *Popular Music*. 2013. № 32. Pp. 56-66.
4. Hu X., Yang Y. The mood of Chinese Pop music: Representation and recognition // *Journal of the Association for Information Science and Technology*. 2019. № 8. Pp. 84-95.
5. Jones A. *Like a Knife. Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 243 p.
6. Jones A. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham, NC: Duke University Press, 2001. 201 p.
7. Kloet J. Sonic Sturdiness: The Globalization of “Chinese” Rock and Pop // *Critical Studies in Media Communication*. 2007. № 22. Pp. 321-338.
8. Lau F. The sounds of modernity in Chinese pop music // *International Communication of Chinese Culture*. 2019. № 7. Pp. 20-34.
9. Lin C. Relocating the Functions of Chineseness in Chinese Popular Music after the China Wind // *China Perspectives*. 2020. № 4. Pp. 7-14.
10. Moskowitz M. *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and Its Cultural Connotations*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2010. 235 p.
11. Moskowitz M. Mandopop under siege: Culturally bound criticisms of Taiwan's pop music // *Popular Music*. 2009. № 28. Pp. 69 - 83.
12. Moskowitz M. Message in a Bottle: Lyrical Laments and Emotional Expression in Mandopop // *Faculty Publications*. 2010. № 4. Pp. 10-17.
13. Steen A. *The Long March of Rock ‘n’ Roll*. Münster: LIT Verlag, 1996. 189 p.
14. Tan Y., Conti L. Effects of Chinese popular music familiarity on preference for Chinese music: Research and applications // *Journal of Popular Music Education*. 2019. № 3. Pp. 329-358.
15. Tian M. Towards the representation of Chinese traditional music: A state of the art review of music metadata standards // *Asian Studies*. 2020. № 7. Pp. 71-81.

Сяо Хуачуань

аспирант

ФГБОУ ВО «Владимирский государственный университет

им. А. Г. и Н. Г. Столетовых»

e-mail: romali000@mail.ru

Xiao Huachuan

graduate student

Vladimir State University

them. A. G. and N. G. Stoletovs

ТРУБА КАК НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТ В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

Аннотация. Труба с ее богатой, разнообразной, интересной историей играет ключевую роль в многочисленных народных музыкальных традициях по всему миру, отражая уникальную самобытность регионов и обществ. Китайский фактор в данной связи оказывается весьма примечательным. От медных фанфар праздничных мероприятий до скорбных мелодий плача, динамический диапазон трубы позволяет выражать обширный спектр эмоций и тем, присущих китайским народным традициям. Будь то сопровождение танцев, религиозных церемоний либо рассказывание историй, особенный тембр добавляет глубину и характер музыкальным элементам.

Изучение эволюции и специфики трубы как народного инструмента даёт возможность углубиться в корни китайского культурного наследия. Исследователи получают представление о ретроспективном контексте, социальных ценностях, заложенных в музыке. Это способствует более адекватному пониманию «линии» и динамики культуры, укрепляет связи с предками, которые, возможно, использовали трубу как средство художественного самовыражения, общения.

Во многих культурах музыка служит связующей силой, объединяющей людей, чтобы отпраздновать общий опыт, поддержать коллективную идентичность. Участвуя в ансамблях, собраниях народной музыки, трубачи вместе «рассказывают» (через игру на инструменте) истории, передавая наследие от одного поколения к другому.

Итак, в качестве цели в данной статье выступает исследование и систематизация представлений о трубе как о народном инструменте в культуре Китая.

Ключевые слова: инструмент, искусство, Китай, культура, музыка, народ, труба.

TRUMPET AS A FOLK INSTRUMENT IN CHINESE CULTURE

Abstract. The trumpet, with its rich, diverse, and interesting history, plays a key role in numerous folk music traditions around the world, reflecting the unique identity of regions and societies. The Chinese factor in this regard turns out to be very remarkable. From the brass fanfares of festive events to the mournful melodies of crying, the dynamic range of the trumpet allows you to express a wide range of emotions and themes inherent in Chinese folk traditions. Whether it's accompanying dances, religious ceremonies, or storytelling, a special timbre adds depth and character to musical elements.

Studying the evolution and specifics of the trumpet as a folk instrument makes it possible to delve into the roots of Chinese cultural heritage. Researchers get an idea of the retrospective context, the social values embedded in music. This contributes to a more adequate understanding of the "line" and the dynamics of culture, strengthens ties with ancestors who may have used the pipe as a means of artistic expression and communication.

In many cultures, music serves as a binding force, bringing people together to celebrate a shared experience, to support a collective identity. By participating in ensembles and folk music gatherings, trumpeters together "tell" stories (through playing an instrument), passing on the legacy from one generation to another.

So, the purpose of this article is to study and systematize ideas about the trumpet as a folk instrument in Chinese culture.

Keywords: instrument, art, China, culture, music, people, trumpet.

Введение

Музыкальная культура КНР в условиях современности представляет собой многоаспектную и весьма интересную сферу, сформировавшуюся из тысячелетней истории, различных этнических групп, богатого набора инструментов (в том числе труб), стилей, традиций. От древней придворной музыки до нынешнего поп-направления — отражается глубоко укоренившееся наследие государства и обеспечивается его постоянное развитие.

Материалы и методы исследования

В ходе написания статьи использовались методы сравнения, ретроспективного анализа, наблюдения, обобщения. В качестве материалов выступили современные научные публикации, затрагивающие в разных контекстах содержательные стороны темы.

Результаты и обсуждение

Целесообразно обратиться к краткому ретроспективному обзору, поскольку ряд нюансов напрямую связан с народными музыкальными инструментами (в контексте понимания предпосылок).

Что касается древнего периода, то во времена династий Шан и Чжоу (около 1600-256 гг. до н. э.) музыка играла весьма значимую роль в придворных ритуалах, церемониях. Соответствующие формы строго регламентировались; они использовались для выражения власти, престижа правителей [1, с. 77].

Конфуций, центральная фигура китайской философии, подчеркивал моральные, а также духовные аспекты музыки. Он высказывался в пользу того, что музыкальное направление следует задействовать в целях добродетели, поддержания гармонии в обществе.

В свою очередь, императорские дворы различных династий, особенно Тан и Сун, покровительствовали классической музыке. В данные эпохи наблюдалось развитие сложных музыкальных систем, методов записи, появление множества жанров — инструментальных, оперы, народно-песенных.

Положение Китая на Шелковом пути способствовало достаточно результативным культурным обменам, в том числе, важно упомянуть и о музыкальных влияниях из Центральной Азии, Персии, Индии, которые обогатили китайскую музыку новыми инструментами, мелодиями, стилями.

Относительно народных и региональных особенностей целесообразно отметить, что в КНР проживают более пятидесяти официально признанных этнических групп, каждая из которых обладает собственными музыкальными традициями. От пышных пейзажей южного Китая до засушливых равнин Внутренней Монголии — в разных регионах преобладают свои стилевые направления, ориентации, отражающие местные обычаи, языки, культурные веяния [2, с. 166].

Далее следует более детально рассмотреть разнообразие музыкальных инструментов.

Так, струнные являются одними из самых знаковых, известных своими выразительными мелодиями, сложной техникой.

Духовые широко используются в традиционной китайской музыке, придавая ансамблевым выступлениям «цвет» и «текстуру».

Ударные инструменты играют ключевую роль, обеспечивая ритмическую поддержку, подчеркивая музыкальные фразы. Важно упомянуть и о древних ударных инструментах, имеющих церемониальное значение [3, с. 102].

Необходимо кратко описать основные музыкальные стили, а также жанры.

Китайская опера, существующая более тысячи лет, сочетает в себе музыку, танцы, актерское мастерство, тщательно продуманные костюмы, повествующие исторические сказки, мифы, легенды.

Классическая китайская музыка, представленная инструментальным соло, камерными ансамблями, оркестровыми произведениями, подчёркивает элегантность, тонченность, импровизацию (в рамках отчётливой структуры).

Отражая повседневную жизнь, культурные обычаи сельских общин, народная музыка Китая охватывает весьма широкий спектр стилей: от рабочих песен, песнопений урожая до свадебных шествий, фестивальной музыки.

С конца XX столетия в стремительно меняющемся обществе обнаруживается актуализация таких современных жанров, как поп, рок, хип-хоп, электронное танцевальное направление. Исполнители материкового Китая добились международного признания, сочетая западное влияние с традиционными китайскими элементами [4, с. 74].

Также в начальной части статьи необходимо охарактеризовать культурное значение — через призму социальной гармонии, духовного выражения, наследия, инноваций.

Так, на протяжении всей истории музыка считалась мощным инструментом содействия социальной сплоченности, укреплению общественных связей, прославлению общих культурных ценностей. Традиционное музыкальное искусство служит духовным, церемониальным целям, сопровождая ритуалы, фестивали, религиозные мероприятия. Несмотря на проблемы модернизации, глобализации, в нынешних условиях предпринимаются усилия по сохранению и возрождению музыкального наследия, а также по освоению новых форм художественного самовыражения, технологических достижений.

Итак, суть промежуточного вывода заключается в том, что музыкальная культура Китая представляет собой многогранную «мозаику», отражающую богатую историю страны, разнообразие этнических групп, динамичный культурный обмен. Сегодня она продолжает стремительными темпами развиваться и процветать, воплощая непреходящий дух нации, глубоко укорененной в традициях, но постоянно принимающей перемены.

В богатом многообразии китайской культуры музыкальные выражения находят глубокий отклик, переплетая истории традиций, наследия. В то время, как такие инструменты, как гучжэн, эрху, пипа, часто занимают центральное место, игра на трубе зачастую рассматривается как особое явление в сфере народной музыки; ее смелый тембр гармонично сочетается с древними мелодиями. Шумные улицы городов или безмятежные пейзажи сельских деревень — присутствие данного инструмента подчёркивает обширное разнообразие культурных проявлений [5, с. 136].

Сама ретроспектива «вхождения» трубы в китайскую музыкальную традицию является наглядным подтверждением открытости страны для обмена. Прослеживая происхождение от древних цивилизаций на Шелковом пути, можно отметить, что труба попала в Китай именно в периоды особенно интенсивных культурных контактов. Первоначально воспринятый как экзотическая новинка, этот инструмент постепенно

интегрировался в местные музыкальные ансамбли, адаптируясь к китайским гаммам, стилям, сохраняя при этом свои отличительные характеристики [6, с. 559].

В китайской народной культуре праздники и ритуалы наполнены музыкальным сопровождением, которое символизирует благоприятность, общественную гармонию. В увязке с этим звуки трубы стали неотъемлемой частью торжеств, возвещая о наступлении радостных событий (имеются в виду свадьбы, урожай, храмовые церемонии). Яркие тона рассматриваемого нами инструмента поднимают настроение, вызывают у участников чувство единства, преодолевая разрыв между прошлым и настоящим.

Как и во многих аспектах китайской культуры, в игре на трубе обнаруживается множество региональных вариаций, демонстрирующих разнообразные стилевые направления, культурную самобытность страны. В северных провинциях медный резонанс трубы приобретает смелый, властный характер; он отчётливо перекликается с величием императорских дворов, военных процессий. Напротив, более мягкие и сочные тона южных традиций напоминают при игре на трубе спокойные ритмы сельской жизни, где исполнители сопровождают традиционные оперы, народные представления [7, с. 398].

Хотя труба глубоко укоренена в традициях, в условиях современности игра на ней продолжает развиваться, адаптироваться в постоянно меняющейся среде китайской музыки. В композициях это находит выражение в жанрах от джаз-фьюжн до экспериментального авангарда, раздвигая границы звуковых экспериментов, сохраняя при этом культурную сущность. Известные китайские музыканты сыграли ключевую роль в повышении известности этого инструмента — как на национальной, так и на международной арене, продемонстрировав его универсальность, эмоциональную силу.

Невзирая на проблемы, связанные с глобализацией, усилия по возрождению традиционной музыки, в том числе, игре на трубе, продолжаются. В данной связи культурные учреждения, массовые движения неустанно работают над сохранением репертуара, обучением новых поколений музыкантов, содействием межкультурному обмену. Благодаря коллективным усилиям труба как народный инструмент продолжает оставаться в центре пристального внимания, а также исследовательского интереса, что весьма значимо для будущих поколений.

С учётом проведённого анализа представляется целесообразным систематизировать факторы, повлиявшие на эволюцию трубы как народного музыкального инструмента в Китае. Результаты представлены в таблице 1.

Таблица 1

Характеристика факторов, оказавших влияние на эволюцию трубы как народного музыкального инструмента в Китае [6, с. 558; 7, с. 398; 8, с. 406]

Table 1

Characteristics of the factors that influenced the evolution of the trumpet as a folk musical instrument in China

Фактор	Описание
История и культура Китая	Китай имеет долгую историю и богатую культуру, которая повлияла на развитие музыкальных инструментов, включая трубу. Музыкальные традиции включают использование труб для создания определенных звуковых эффектов, участия в ритуалах, церемониях.
Изобретения и инновации	Китай является родиной многих изобретений. Это также место, где были созданы известные трубы, в частности, бронзовые, которые использовались в ритуальных церемониях, военных действиях.

Музыкальное образование	Существует давняя традиция образования, особенно в области игры на музыкальных инструментах. Это позволило трубачам совершенствовать свое мастерство, развивать новые техники игры.
Религиозные и философские учения	Китайские религиозные и философские системы, такие, как даосизм, конфуцианство, оказали влияние на музыкальное искусство и, в частности, на развитие труб. Например, даосские трубы использовались для призывания духов, участия в медитациях.
Политическая ситуация	Политическая история Китая также играла роль в эволюции трубы. Например, во времена династии Тан (618-907 гг. н. э.) она стала символом военной мощи, использовалась в соответствующих оркестрах.

Итак, на эволюцию повлияли разнообразные факторы — история, культура страны, изобретения, инновационные разработки, музыкальное образование, религиозные, философские учения, а также политическая ситуация. Все эти детерминанты способствовали развитию новых техник игры, использованию труб в различных ритуалах, церемониях, музыкальных стилях.

Современными исследователями труба (как народный инструмент в культуре Китая) характеризуется с учётом следующих аспектов влияния:

- военное и церемониальное использование;
- интеграция в традиционную китайскую музыку;
- воздействие на музыкальные направления;
- глобализация;
- символизм, обмен [7, с. 398; 8, с. 407].

Так, медные духовые инструменты, в том числе, труба, часто ассоциировались с военным, а также церемониальным контекстом в истории. Использование труб в соответствующих оркестрах во времена императорского Китая было достаточно подробно задокументировано: их мощный звук задействовался для подачи команд, маршей, других церемониальных функций. Эта традиция сохранялась в периоды различных династий, укрепляя сопряжённость данного инструмента с величием, властью.

Хотя изначально труба не является традиционным китайским инструментом, высокая адаптируемость позволила найти для неё достойное место в современной музыке. В оркестрах и ансамблях духовые секции зачастую представлены трубами — наряду с исконно китайскими инструментами (эрху, пипа) и т. д. Это слияние западных и восточных музыкальных элементов создает уникальное звучание, отражающее культурное разнообразие КНР в нынешних условиях.

Влияние трубы интенсивно распространяется на народную музыку, где она интегрируется в самые разные региональные стили. В провинциях с разнообразным культурным наследием (Юньнань, Синьцзян) духовые инструменты, в том числе, труба, были включены в состав местных ансамблей, обогащая звуковую палитру традиционных мелодий. Подобные адаптации демонстрируют универсальность рассматриваемого инструмента, способность успешно преодолевать культурные границы.

На фоне глобализационных трансформаций, а также достаточно мощного влияния западной музыки, труба стала одним из основных инструментов в таких жанрах, как джаз, рок, поп. Китайские музыканты и композиторы нередко включают в свои композиции соло на трубе, аранжировки духового инструментария, смешивая западные музыкальные идиомы с лирическими темами, мелодиями Китая. Такое «перекрёстное» взаимоотношение стилей содействует развитию китайской культуры в современную эпоху.

Целесообразно особо подчеркнуть, что, помимо музыкального вклада, труба обладает ярко выраженным символическим значением в китайской культурной среде. Упомянутые ранее ассоциация с властью, праздником, разного рода торжествами соответствует традиционным ценностям процветания, гармонии. В дополнение к отмеченному, анализируемый нами инструмент выступает в качестве осязаемого символа обмена (в контексте культуры), открытости к внешним влияниям, отражая позицию КНР как глобального актора в современном мире.

Выводы

Таким образом, игра на трубе, рассматриваемая через призму китайской музыкальной истории, является свидетельством непреходящей силы культурного обмена, адаптации. От своего относительно скромного зарождения как иностранного «импорта» до неотъемлемой роли в региональных народных традициях — данный инструмент оставил неизгладимый след; нынешнее поколение несёт коллективную ответственность: необходимо беречь, сохранять, прославлять наследие, обеспечивая, чтобы его отголоски звучали на протяжении столетий. Присутствие трубы в китайской культуре подчёркивает взаимосвязанность музыкальных традиций разных стран. Будь то исторические военные оркестры или современные фьюжн-ансамбли, влияние этого инструмента проявляется в варибельных формах, способствуя культурному разнообразию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Го Ц. Сравнение музыкальной культуры Китая и России с точки зрения национальной культуры // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6. – № 4. – С. 77-81.
2. Чжоу Я. История и современное состояние исследований теории музыкально-исполнительной культуры в Китае // Тенденции развития науки и образования. – 2023. – № 104-2. – С. 165-167.
3. Но С. Реформа музыкальной культуры Китая и формирование музыкальной психологии в начале XX века // Университетский научный журнал. – 2023. – № 77. – С. 99-111.
4. Жэнь Ц. Музыкальное искусство в традиционной культуре Китая // Проблемы образования и культуры в сфере музыки и сценических искусств. Материалы Международной научно-практической конференции. – Владимир: 2023. – С. 73-75.
5. Писцов К.М. Китайская народная картина и придворная культура // Восточный курьер. – 2022. – № 3. – С. 130-144.
6. Цзоу Х. Развитие исполнительского искусства игры на трубе в Китае // Педагогический журнал. – 2022. – Т. 12. – № 3-1. – С. 558-564.
7. Полосмак А.О. Труба в народно-инструментальной и сакральной культурах Китая и Беларуси // Проблемы современного востоковедения. Материалы III Международной научно-практической конференции. – Минск: 2023. – С. 395-400.
8. Сяо Х. Начальный период истории китайского трубного искусства // Культура и цивилизация. – 2023. – Т. 13. – № 9-1. – С. 399-408.

REFERENCES

1. Go Ts. Comparison of the musical culture of China and Russia from the point of view of national culture // Pedagogical Scientific Journal. – 2023. – Vol. 6. – No. 4. – Pp. 77-81.
2. Zhou Ya. The history and current state of research on the theory of musical performance culture in China // Trends in the development of science and education. - 2023. – No. 104-2. – Pp. 165-167.

3. But S. The reform of Chinese musical culture and the formation of musical psychology at the beginning of the twentieth century // *University Scientific Journal*. – 2023. – No. 77. – Pp. 99-111.
4. Ren Ts. Musical art in the traditional culture of China // *Problems of education and culture in the field of music and performing arts. Materials of the International Scientific and Practical Conference*. – Vladimir: 2023. – Pp. 73-75.
5. Scribes K.M. Chinese folk painting and court culture // *Vostochny Courier*. – 2022. – No. 3. – Pp. 130-144.
6. Zou H. The development of the performing art of playing the trumpet in China // *Pedagogical Journal*. – 2022. – vol. 12. – No. 3-1. – Pp. 558-564.
7. Polosmak A.O. Trumpet in folk instrumental and sacred cultures of China and Belarus // *Problems of modern Oriental studies. Materials of the III International Scientific and Practical Conference*. – Minsk: 2023. – Pp. 395-400.
8. Xiao X. The initial period of the history of Chinese pipe art // *Culture and Civilization*. – 2023. – vol. 13. – No. 9-1. – Pp. 399-408.

Сяо Хуачуань

аспирант

ФГБОУ ВО «Владимирский государственный университет

им. А. Г. и Н. Г. Столетовых»

e-mail: romali000@mail.ru

Xiao Huachuan

graduate student

Vladimir State University

them. A. G. and N. G. Stoletovs

РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА ИГРЫ НА ТРУБЕ В КИТАЕ

Аннотация. В нынешних условиях изучение особенностей развития в Китае искусства игры на трубе характеризуется высокой значимостью — в широком контексте культурного обмена, музыкальной эволюции, исторического понимания. Хотя труба традиционно ассоциируется с западной музыкой, ее присутствие и адаптация в китайской культуре открывает весьма интересный ракурс для исследования пересечения различных традиций.

Во-первых, соответствующий анализ позволяет адекватно воспринять и осмыслить достаточно сложный обменный процесс в культуре, актуализируя проблематику ассимиляции. Исторически Китай был «плавильным котлом» разных культур, влияний; его музыкальная среда отражает эту богатую палитру. Внедрение западных инструментов (в том числе, подразумевается и труба) в китайскую музыку означает не только обмен материальным, но также трансляцию идей, методов, художественных чувств.

Во-вторых, изучение эволюции игры на трубе даёт ценную информацию о глобальном распространении музыкальных инструментов, практик. «Путь» трубы от её зарождения в Европе до включения в китайскую музыку отражает закономерности глобализации, культурной взаимосвязи.

В-третьих, современными исследователями предлагается уникальный взгляд на трансформацию самого китайского музыкального искусства. Адаптация трубы к нему требует творческих экспериментов с новыми звуками, техниками, стилями исполнения. Этот творческий диалог способствует жизненной силе, динамизму.

Основываясь на обозначенных выше аргументах, подчёркивающих актуальность темы, можно сформулировать цель написания статьи — исследование современных представлений о специфике развития искусства игры на трубе в Китае. Сначала автором рассмотрены общие аспекты касательно музыкального искусства в данной стране, затем проведён конкретизированный анализ в увязке с инструментом (труба). Также сделан акцент на образовательной составляющей (то есть, рассмотрены особенности обучения игре на трубе в Китае).

Ключевые слова: инструмент, искусство, Китай, культура, музыка, народ, образование, обучение, труба

THE DEVELOPMENT OF THE ART OF TRUMPET PLAYING IN CHINA

Abstract. In the current conditions, the study of the peculiarities of the development of the art of trumpet playing in China is characterized by high significance — in the broad context of cultural exchange, musical evolution, and historical understanding. Although the trumpet is traditionally associated with Western music, its presence and adaptation in Chinese culture opens up a very interesting perspective for exploring the intersection of different traditions.

Firstly, the corresponding analysis allows us to adequately perceive and comprehend a rather complex exchange process in culture, actualizing the problems of assimilation. Historically, China has been a melting pot of different cultures and influences; its musical environment reflects this rich palette. The introduction of Western instruments (including the trumpet) into Chinese music means not only the exchange of material, but also the transmission of ideas, methods, and artistic feelings.

Secondly, studying the evolution of trumpet playing provides valuable information about the global spread of musical instruments and practices. The "path" of the trumpet from its origin in Europe to its inclusion in Chinese music reflects the patterns of globalization and cultural interconnection.

Thirdly, modern researchers offer a unique perspective on the transformation of Chinese musical art itself. Adapting the trumpet to it requires creative experiments with new sounds, techniques, and performance styles. This creative dialogue promotes vitality and dynamism.

Based on the arguments outlined above, emphasizing the relevance of the topic, it is possible to formulate the purpose of writing the article — the study of modern ideas about the specifics of the development of the art of playing the trumpet in China. First, the author considers general aspects regarding the musical art in this country, then a concretized analysis is carried out in connection with the instrument (trumpet). The emphasis is also placed on the educational component (that is, the features of learning to play the trumpet in China are considered).

Keywords: instrument, art, China, culture, music, people, education, training, trumpet

Введение

Развитие китайского музыкального искусства, включая игру на трубе, представляет собой весьма интересное направление изучения, отражающее сочетание многовековых традиций, культурной эволюции, современных влияний и веяний. Важно подчеркнуть, что его особенности проистекают из глубоко укоренившихся разнообразных региональных различий, а также уникальных философских основ. Целесообразно обозначить и охарактеризовать ключевые спецификации, которые делают китайское музыкальное искусство самобытным:

Так, оно берёт свое начало тысячи лет назад, а свидетельства создания музыки относятся к периоду неолита. Древнее звучание глубоко переплетено с религиозными ритуалами, придворными церемониями, повседневной жизнью, часто включая такие инструменты, как гуцинь (семиструнная цитра), сяо (вертикальная бамбуковая флейта), шэн (речь идёт об инструменте со свободным язычком) [10, с. 84].

Помимо этого, обширное географическое пространство Китая породило множество региональных музыкальных стилей, традиций. От замысловатых мелодий Цзяннань сычжу на юге до мощных ритмов шаньдунской оперы банцзы на севере — каждый регион имеет возможность похвастаться своим наследием, инструментами, методами исполнения [5, с. 132].

Уместно особо отметить, что китайское музыкальное искусство находится под очень сильным влиянием традиционных философских концепций; в частности, имеются в виду конфуцианство, даосизм, буддизм. Явно подчёркивается гармония, баланс, взаимосвязь всех вещей, что находит своё отчётливое выражение в принципах мелодии, ритма, тональности музыки.

В отличие от западного искусства в рассматриваемой сфере, в рамках которой зачастую отдаётся предпочтение контрапункту, в китайской музыке уделяется большее внимание мелодичной составляющей, а также тембру. Обнаруживается акцент на пентатонических гаммах, тонком орнаменте, выразительных нюансах «цвета» тона, что обеспечивает достаточно обширный спектр эмоционального выражения.

В дополнение к отмеченному, в музыкальном искусстве Китая органично объединяются народные и классические элементы; в результате стираются границы между так называемыми «высокой» и «низкой» культурами. В увязке с этим народные песни, танцы, инструментальная музыка издавна сосуществовали с изысканной придворной, а также с литературными сочинениями, формируя динамичную и самобытную культурную среду, которая ныне продолжает интенсивно развиваться [2, с. 9].

В Китае постоянно внедряются разного рода и происхождения инновации в изготовлении инструментов, в технике исполнения. Особое внимание сосредоточено на разработке уникальных стилей игры; китайские музыканты непрерывно расширяют границы творчества, техническую виртуозность.

В предыдущем и нынешнем столетиях китайское музыкальное искусство претерпело стремительную модернизацию, явные преобразования, что происходило на фоне глобализации — под воздействием соответствующих факторов. Традиционные формы были возрождены, переосмыслены (уже в современном контексте); одновременно с этим появились новые жанры, отражающие влияние глобальных тенденций, технологий.

Материалы и методы исследования

В ходе написания статьи использовались методы сравнения, ретроспективного анализа, наблюдения, обобщения. В качестве материалов выступили современные научные публикации, затрагивающие в разных контекстах содержательные стороны темы.

Результаты и обсуждение

Эволюция китайского музыкального искусства характеризуется древним происхождением, региональным разнообразием, философским подтекстом, акцентом на мелодию, тембр, интеграцией народных и классических элементов, инновациями в изготовлении инструментов, исполнительской технике, а также продолжающейся модернизацией. Эти спецификации, как нам представляется, положительным образом сказываются на обогащении и уникальности наследия Китая, обеспечивая его актуальность, яркость в нынешних условиях.

Развитие искусства игры на трубе описывается исследователями в контексте сочетания исторических традиций, культурных влияний, современных инноваций. Труба, какой мы ее знаем сегодня, появилась в Китае относительно недавно — если проводить сопоставление с её очень продолжительной историей в западной культуре. Однако за последние десятилетия КНР добилась значительных успехов в освоении, продвижении данного инструмента — как неотъемлемой части своей музыкальной среды. Сама ретроспектива по рассматриваемому вопросу, по нашему мнению, может быть охарактеризована с учётом следующих базовых категорий: исторический контекст, западное влияние, создание западного музыкального образования, интеграция в китайские оркестры, группы, культурное слияние, адаптационный период, современное развитие, инновации, экспериментирование [4, с. 99; 7, с. 400].

Так, инструменты, похожие на трубы, существовали в Китае на протяжении веков, но они традиционно делались из таких материалов, как бамбук, рога животных. Применялись, главным образом, в церемониальных либо военных целях, а не в исконно музыкальных исполнениях. Они имели совершенно другую конструкцию, абсолютно иной была техника игры — по сравнению с современными медными трубами.

В последующем появление западной классической музыки в Китае (во времена поздней династии Цин) и усиливающееся влияние в начале XX столетия сыграли весьма значимую роль в распространении трубы в китайском государстве. Миссионеры, дипломаты, студенты, обучающиеся за рубежом, получили ценные и достаточно

структурированные знания о западных музыкальных инструментах. Труба, безусловно, оказалась в их числе.

С основанием музыкальных консерваторий (по западным образцам) в крупных китайских городах в начале прошлого века игра на рассматриваемом инструменте получила своё место в музыкальной программе. Соответствующие учреждения (подразумеваются, в первую очередь, Шанхайская консерватория, Центральная музыкальная консерватория в Пекине) обеспечивали формальное обучение, наряду с прочими западными инструментами.

По ходу того, как западная классическая музыка приобретала весомую популярность в Китае, по всей стране начали активно формироваться оркестры, в том числе, духовые. Труба стала основным инструментом в этих ансамблях — как в традиционных оркестровых, так и в марширующих, где её мощный звук, а также универсальность ценились очень высоко.

Хотя корни игры на трубе лежат в западной культуре, китайские музыканты достаточно успешно адаптировали её использование в соответствии со своими предпочтениями, стилевыми направлениями. Это слияние привело к включению народных мелодий, гамм, техник орнамента в репертуар трубы, создавая уникальный и поистине китайский подход к исполнительству.

В течение последних десятилетий в КНР наблюдается особенно выраженный и продолжительный всплеск интереса к классической музыке Запада, что сказывается на развитии игры на трубе. Китайские трубачи получили международное признание благодаря участию в конкурсах, выступлениям с известными оркестрами, продуктивному сотрудничеству с музыкантами со всего мира.

Формирование и функционирование специализированных факультетов игры на трубе в музыкальных консерваториях, университетах существенно облегчило подготовку нового поколения трубачей. В данных учреждениях предлагается комплексное обучение технике, репертуару, теории музыки, практике исполнения.

Китайские производители труб и музыканты также принимают деятельное участие и проявляют заинтересованность в инновациях, экспериментировании с самими инструментами. Это представлено разработкой новых моделей труб, изучением альтернативных материалов для их изготовления, апробированием различных техник игры (для расширения звуковых возможностей) [8, с. 562].

Далее целесообразно рассмотреть более подробно образовательные нюансы. Обучение игре на трубе в Китае сопровождается сочетанием традиционных методов, современной педагогики, а также следования образовательной политики страны. В этом ракурсе важно подчеркнуть, что делается упор на дисциплину, преданность своему делу, мастерство, которые также выступают в качестве неотъемлемых аспектов учебного процесса. При анализе образовательных функций целесообразно выделить следующий алгоритм действий:

- раннее знакомство, развитие интереса;
- формальное образование;
- приобретение инструмента, практика;
- определение методов обучения;
- оценка прогресса;
- интеграция с культурным образованием;
- государственная политика, поддержка;
- возможности карьерного роста, профессионального развития [1, с. 406; 3, с. 24; 9, с. 165].

Что касается начальных этапов, то во многих китайских школах, особенно в тех, которые специализируются на художественном образовании, учащихся с раннего возраста знакомят с различными музыкальными инструментами. Подобный подход помогает инициировать и впоследствии подпитывать интерес, своевременно выявлять таланты.

Родители часто играют определяющую роль в поощрении своих детей к приобщению к музыкальному искусству. Они записывают их на внеклассные занятия или на частные уроки.

Что касается формального образовательного звена, то уроки игры на трубе обычно предлагаются как часть музыкальной программы в начальных и средних школах. Обучающиеся имеют возможность посещать обязательные занятия, где они изучают основы теории музыки, тренировки слуха, а также техники игры.

Для учащихся, проявляющих исключительный талант либо интерес, по всему Китаю предусмотрены консерватории, специализированные субъекты. Эти учреждения предлагают более интенсивное обучение, предоставляют доступ к известным инструкторам.

Далее следует отметить, что школы, музыкальные учреждения обычно обеспечивают учащихся трубами, которые используют во время уроков, практических занятий. Однако студенты могут приобрести собственный инструмент — из соображений лучшего качества, персонализации.

Ожидается, что учащиеся будут регулярно практиковаться, зачастую под руководством учителей. В практической плоскости усилия сосредоточены на развитии техники, постановке тона, контроле дыхания, музыкальном выражении [6, с. 398].

Необходимо кратко остановиться на вопросах педагогики и методологической базы обучения. Так, учителя задействуют сочетание индивидуальных и групповых методов. В коллективах учатся ансамблевым навыкам и тому, как играть в гармонии с другими. Делается явный акцент на основах: новички сосредотачиваются на освоении фундаментальных приёмов, умений — правильное формирование амбушюра, дыхательный контроль, артикуляция, аппликатура и т. д. Обучающиеся разучивают разнообразные музыкальные произведения (от классических до современных). Широкий репертуар помогает развивать музыкальность, исполнительское мастерство.

Говоря об оценивании и прогрессе, уместно подчеркнуть, что учащиеся обладают возможностью участвовать в музыкальных экзаменах либо конкурсах, чтобы получить достоверное представление о своих успехах и навыках. Испытательные мероприятия становятся важнейшим шагом на пути признания, продвижения.

В условиях формального музыкального образования учащимся иногда требуется сдать конкретные экзамены или соответствовать определенным стандартам успеваемости, чтобы перейти на более высокий уровень обучения.

Изучая инструменты, в том числе, трубу, игру на ней, учащихся также поощряют ценить и понимать традиционную китайскую музыку. Подобная интеграция содействует всестороннему образованию (по музыкальному направлению), а также культурной осведомленности.

В политике КНР в образовательной сфере особо подчёркивается важность художественной составляющей — как части целостной учебной программы. В рамках соответствующей поддержки гарантируется, что обучение игре на трубе получит адекватные ресурсы, внимание [8, с. 563].

В нынешних условиях правительство Китая деятельно продвигает культурные инициативы, в том числе, напрямую сопряжённые с музыкальным искусством, — в увязке с более широкими усилиями по сохранению китайского наследия.

Наконец, необходимо принимать в учёт потенциал карьерного роста, профессионального развития. Так, выпускники имеют возможность строить карьеру музыкантов, присоединяясь к оркестрам, ансамблям либо группам. Некоторые трубачи в КНР решают стать педагогами, передавая следующему поколению. Они работают в школах, консерваториях, частных студиях. Талантливые исполнители демонстрируют свои навыки на концертах, записях, выступлениях в средствах массовой информации.

Выводы

Таким образом, развитие искусства игры на трубе в Китае отражает динамичное взаимодействие традиционного музыкального наследия, веяний западной культуры, современных инноваций. Сегодня КНР продолжает укреплять свое присутствие и влияние на мировой арене в области музыки (в частности) и искусства (в целом). Труба, несомненно, останется одним из ключевых ресурсов исполнительства (в инструментальном контексте). С образовательных позиций важно резюмировать, что обучение в рассматриваемой нами области опирается на структурированный подход в рамках политики страны. Благодаря сочетанию формального обучения, практики, культурной интеграции, государственной поддержки, начинающие трубачи имеют широкие возможности для развития своих навыков, а также для продолжения музыкальной карьеры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Есман О.С., Лань И. Потенциал инноваций музыкального образования КНР // *Nomothetika: Философия. Социология. Право.* – 2023. – Т. 48. – № 2. – С. 406-412.
2. Зольников М.Е., Кхесинь Ч. История музыкального искусства Китая в русской и зарубежной историографии XX-XXI вв. // *Культура и время перемен.* – 2019. – № 1 (24). – 9 с.
3. Мациевская С.В. Интеграция национальных образовательных систем в области музыкального искусства республики Беларусь и Китая на современном этапе // *Музыкальная культура и образование: Инновационные пути развития. Материалы VI международной научно-практической конференции.* – Ярославль: 2021. – С. 24-28.
4. Но С. Реформа музыкальной культуры Китая и формирование музыкальной психологии в начале XX века // *Университетский научный журнал.* – 2023. – № 77. – С. 99-111.
5. Писцов К.М. Китайская народная картина и придворная культура // *Восточный курьер.* – 2022. – № 3. – С. 130-144.
6. Полосмак А.О. Труба в народно-инструментальной и сакральной культурах Китая и Беларуси // *Проблемы современного востоковедения. Материалы III Международной научно-практической конференции.* – Минск: 2023. – С. 395-400.
7. Сяо Х. Начальный период истории китайского трубного искусства // *Культура и цивилизация.* – 2023. – Т. 13. – № 9-1. – С. 399-408.
8. Цзоу Х. Развитие исполнительского искусства игры на трубе в Китае // *Педагогический журнал.* – 2022. – Т. 12. – № 3-1. – С. 558-564.
9. Чжоу Я. История и современное состояние исследований теории музыкально-исполнительской культуры в Китае // *Тенденции развития науки и образования.* – 2023. – № 104-2. – С. 165-167.
10. Янь С. Межкультурная коммуникация в контексте музыкального искусства Китая // *Искусство и образование.* – 2021. – № 4 (132). – С. 83-89.

REFERENCES

1. Esman O.S., Lan I. The potential of innovations in music education in China // *Nomothetika: Philosophy. Sociology. Law.* – 2023. – Vol. 48. – No. 2. – Pp. 406-412.
2. Zolnikov M.E., Khesin Ch. The history of Chinese musical art in Russian and foreign historiography of the XX-XXI centuries // *Culture and Time of Change.* – 2019. – № 1 (24). – 9 p.
3. Matsievskaya S.V. Integration of national educational systems in the field of musical art of the Republic of Belarus and China at the present stage // *Musical culture and education: Innovative ways of development. Materials of the VI International scientific and practical conference.* Yaroslavl: 2021. – Pp. 24-28.
4. But S. The reform of Chinese musical culture and the formation of musical psychology at the beginning of the twentieth century // *University Scientific Journal.* – 2023. – No. 77. – Pp. 99-111.
5. Pistsov K.M. Chinese folk painting and court culture // *Vostochny Courier.* – 2022. – No. 3. – Pp. 130-144.
6. Polosmak A.O. Trumpet in folk instrumental and sacred cultures of China and Belarus // *Problems of modern Oriental studies. Materials of the III International Scientific and Practical Conference.* – Minsk: 2023. – Pp. 395-400.
7. Xiao X. The initial period of the history of Chinese pipe art // *Culture and Civilization.* – 2023. – vol. 13. – No. 9-1. – Pp. 399-408.
8. Zou H. The development of the performing art of playing the trumpet in China // *Pedagogical Journal.* – 2022. – vol. 12. – No. 3-1. – Pp. 558-564.
9. Zhou Ya. The history and current state of research on the theory of musical performance culture in China // *Trends in the development of science and education.* - 2023. – No. 104-2. – Pp. 165-167.
10. Yan S. Intercultural communication in the context of Chinese musical art // *Art and education.* – 2021. – № 4 (132). – Pp. 83-89.

Ло Циньюй

магистрант

ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория

им. А.К. Глазунова»

e-mail: annabelleqinyu@gmail.com

Luo Qinyu

master's student

Petrozavodsk State Conservatory

them. A.K. Glazunov

АНАЛИЗ РУССКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ И ИСПОЛНЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЫ ЧАЙКОВСКОГО «ДУМКА»

Аннотация. Актуальность заключается в важности для русской культуры фортепианного творчества Чайковского, в частности, его произведения «Думка». Основная цель – разбор произведения «Думка» с точки зрения отражённого в нём русского национального характера. В рамках настоящей статьи рассматривается проблема отражения национального характера в фортепианной музыке. Сначала приводится анализ произведения «Думка» и отражённых в нём эмоций; после этого, даются практические рекомендации по его исполнению. В работе использованы методы контент-анализа и исполнительского анализа. В конце работы делается вывод, согласно которому в фортепианной пьесе Чайковского «Думка» отражается тяжёлое положение простых людей в Российской Империи; работа наполнена не только мрачными чувствами о текущей судьбе, но также надеждой на лучшую жизнь и оптимистическим взглядом в будущее.

Ключевые слова: Чайковский, Думка, русские национальные особенности, фортепианное творчество, классическая музыка.

AN ANALYSIS OF THE RUSSIAN NATIONAL CHARACTERISTICS AND PERFORMANCE OF TCHAIKOVSKY'S PIANO PIECE «DUMKA»

Abstract. The relevance lies in the importance for Russian culture of Tchaikovsky's piano work, particularly his work "Dumka". The main goal is to analyze the work "Dumka" from the point of view of the Russian national character reflected in it. This article discusses the problem of reflecting national character in piano music. First, an analysis of the work "Dumka" and the emotions reflected in it is given; after that, practical recommendations for its implementation are given. The work used methods of content analysis and performance analysis. At the end of the work, a conclusion is drawn that Tchaikovsky's piano piece "Dumka" reflects the plight of ordinary people in the Russian Empire; the work is filled not only with gloomy feelings about the current fate, but also with hope for a better life and an optimistic view of the future.

Keywords: Tchaikovsky, Dumka, Russian national characteristics, piano creativity, classical music

Введение в проблему

Петр Ильич Чайковский – известный композитор эпохи русского романтизма и один из величайших композиторов классической музыки в истории человечества. С раннего возраста он учился игре на фортепиано; получив профессиональное образование, он поступил на работу преподавателем в Московскую консерваторию, параллельно создавая собственные фортепианные работы. Его произведения («Лебединое озеро», «Увертюра 1812 года», «Пиковая дама» и др.) обладают богатой эмоциональной составляющей, прекрасны

по мелодичности и просты для понимания.

Фортепианная пьеса «Думка» является наиболее репрезентативным произведением позднего периода творчества композитора. Эта грустная и дарующая надежду фортепианная пьеса полна нежного русского национального колорита. Она в полной мере демонстрирует миру русскую тоску и надежду на лучшее будущее. В работе отражена сильная национальная атмосфера и демократические концепции, а также сущность русского характера.

Чайковский однажды сказал: «Что касается ... русского элемента в моей музыке, т.е. родственных с народной песней приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства самого раннего проникся ... красотой... черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова». Работа «Думка» содержит не только русские элементы, но также народный характер и оптимизм, воплощенные в музыке. Эти черты составляют основу творчества Чайковского. Он показал красочные сцены из жизни добрых и честных русских людей, продемонстрировал жизнь рабочих на производстве, этим самым выразив народный энтузиазм и стремление к светлому будущему.

Краткий обзор исследований (литературы)

Исполнение работы Чайковского «Думка» и отражённые в ней черты русского национального характера были изучены многими музыковедами как из России, так и из Китая. В частности, если говорить о российских учёных, то это Игорь Владимирович Способин – музыковед, музыкальный педагог и профессор Московской консерватории. Среди китайских исследователей тема была изучена Мао Юйкуань, Ли Жуй, Лян Вэньгуан и другими. Все эти работы присутствуют в списке литературы в конце настоящего исследования.

Методы (методики) исследования

В работе использованы методы контент-анализа и исполнительского анализа. Контент-анализ применяется для разбора нотного содержания произведения, преимущественно, с художественно-эмоциональной точки зрения. Если говорить об исполнительском анализе, то он заключается в рассмотрении процесса игры музыкального произведения и его представления слушательской аудитории.

Основная часть

«Думка» носит трагический характер; однако, это произведение также полно жизненной силы. Оно сочетает в себе славянские фольклорные мотивы с поочередным повторением успокаивающей музыки и наполнено меланхолией, а также тёплыми эмоциями и искренними чувствами.

«Элегия» соч. 59 — другое название «Думки». Зародившись в Польше в XVIII веке, музыка в народном стиле, основанная на повествовательных историях, со временем распространилась в другие славянские регионы. Слово «думка» означает «дума», «размышление». Название указывает на то, что композитор думает о жизни и её сложностях и радостях, создавая эту работу.

Пиком творчества Чайковского стал 1885 год. В этот период появилось множество прекрасных произведений, в том числе «Думка». Если говорить об историческом контексте, то это была эпоха монархии, когда народ находился в тяжелом положении, а политическая система – в упадке. С одной стороны, Чайковский сочувствовал народу и понимал его страдания, с другой стороны, он считал, что революция затормозит развитие общественных производительных сил. В фортепианной пьесе «Думка» выражается двойственность эмоций Чайковского, переплетение оптимизма и пессимизма, колебание между позитивной и негативной стороной [6, с. 122].

«Думка» позволяет публично продемонстрировать внутренние конфликты

композитора через музыку. Работа показывает, что даже в сложные времена Чайковский продолжает стремиться к надежде и красоте. Он идеализирует реальные вещи, приносит людям покой и счастье, придает гармоничную художественную концепцию прекрасным музыкальным образам. Его глубокие чувства отражают человеческое стремление к прекрасному. Темой фортепианной композиции является противостояние тьмы и света, добра и зла.

При исполнении произведения особенно важно обратить внимание на тембр. Одно и то же музыкальное произведение может звучать с разным тембром в зависимости от мастерства пианиста. Поэтому, прежде чем представить публике идеальную фортепианную музыку, необходимо сначала научиться правильному исполнительскому мастерству.

Музыкальный образ, отображенный в «Думке», насыщен и богат. На протяжении всего произведения слушателю демонстрируется русский национальный характер. Мелодия обладает простотой и плавностью, подобно родниковой воде, следовательно, правильная обработка звука требует соответствующего мастерства. Скорость отрыва пальцев от клавиш, вес клавиш, площадь и глубина контакта с клавишами и т. д. – все это в разной степени влияет на тембр исполняемой фортепианной пьесы [2, с. 11].

Прелюдия «Думки» состоит из глубоких разложенных колонных аккордов и страстного аллегро, перекликающихся друг с другом. В то же время, она также характеризуется богатым повествованием. При исполнении мелодии этого фрагмента следует обратить внимание на контраст между силой предшествующей и последующей мелодии. Исполнителю следует научиться согласовывать дыхание и подъем руки, сохранять слаженность движений и правильно пользоваться клавишами пианино для более глубокого выражения эмоций композитора. В произведении, начиная с 48-го такта представлено много акцентных знаков, что требует от исполнителя использования естественной силы рук для игры этого отрывка, что можно увидеть на рисунке 1.

Появление непрерывных тридцатисекундных нот в конце 98-го такта предъявляет высокие требования к скорости и силе правой руки исполнителя, что наглядно показано на рисунке 2. Чтобы ярче выразить динамику, пианистам следует уделять больше внимания ускорению касания и отрыва пальцев от клавиш в исполнительском процессе. Необходимо уметь быстро двигать кончиками пальцев; интервалы должны быть ровными и мощными. Что касается интенсивности от *f* до *ff* в тактах с 96 по 97, то педали инструмента следует нажимать поочередно, при этом мелодическая линия будет стремиться вверх, делая мелодию партии более яркой [3, с. 15].

Рисунок 1.



Рисунок 2.



При исполнении фортепианной пьесы «Думка» необходимо учитывать технические трудности. Фразы, состоящие из перекрывающихся октавных аккордов, типичные для русской культуры, пронизывают произведение. Исполнение работы требует от пианиста совершенного владения левой рукой. Хотя необходимая техника и является сложной, она способна не только создать богатый звуковой эффект, но также выразить эмоции композитора. Поэтому исполнителю важно работать над имеющейся техникой.

Необходимо правильно играть аккорды, выделяющие высокие ноты. «Думка» имеет сходное и соответствующее окончание и начало. В 78-84 тактах произведения октавы и аккордов больше, фразы длинные и непрерывные, а основная мелодическая линия располагается над аккордами и октавами. Исполнителям рассматриваемой работы Чайковского следует обратить внимание на четыре момента при игре аккордов, выделяющих высокие ноты, которые показаны в нотной записи на рисунке 3.

Прежде всего, исполнителю необходимо использовать педаль, когда его пальцы не могут хорошо соединить октаву. Это позволяет сохранить связность музыкальных фрагментов и мягкость звука без выделения отдельных нот. Педаль должна быть неглубокой, чтобы избежать размытия тона, при этом её следует переключать ради слаженности исполнения [8, с. 25].

Кроме этого, когда игрок играет длинную октаву, большой палец и мизинец должны нажимать на клавишу инструмента то быстро, то медленно. Используя запястья обеих рук в качестве опоры, исполнитель может гибко перемещаться влево и вправо, делая музыку плавной и наполняя звучание мелодичностью.

Также, во время игры важно использовать плечи, чтобы управлять силой рук. Каждая нота должна исполняться равномерно и твердо, создавая всю мелодию. Ритм должен быть связным и красивым, но при этом страстным и мощным.

И, наконец, при воспроизведении высокой мелодии скорость и сила ваших пальцев в разной степени влияют на тональный эффект. Поэтому вам следует сначала быстро нажать мелодический тон над клавишами и в то же время углубить прикосновение к клавишам и поднять пальцы, чтобы сделать звук более совершенным.

Рисунок 3.



Рекомендуется использовать метод быстрой октавной игры стакато. «Думка» содержит множество стакато фрагментов на протяжении всего произведения. Например, в тактах 89–91 мелодия октавы правой руки в сочетании с одиночной нотой левой руки продолжается три последовательных такта. Интенсивность этого прохождения начинается с *p*, а затем постепенно возрастает до *fff*. Приступая к игре октавы правой рукой, ладонь должна сохранять рамку октавы, выгнутую вершину тыльной стороны руки следует расслабить, тогда как запястье остаётся эластичным. Прикосновения к клавишам должны быть концентрированными, короткими и резкими. Необходимо слегка приподнимать ладони, тогда как кончики каждого пальца должны быть сцеплены и напряжены; играть необходимо с упорством [9, с. 92]. Эти требования наглядно представлены на рисунке 4.

Рисунок 4.



Метод игры мажорных аккордов будет рассмотрен ниже. Кульминация мелодии «Думка» содержит октавные мажорные аккорды. В исполнительском процессе это похоже на игру большого оркестра в унисон. Создаётся богатое звучание и ярко демонстрируется кульминация музыкального произведения. Например, мажорные аккорды интенсивности *fff* в партитуре 92-93 и 100-105 тактов. Знак сверхсилы означает, что сила одних рук и пальцев

очень слаба, и в это время от исполнителя требуется приложить усилия всего тела. При игре мажорных аккордов для игры использовать взрывную силу всего тела. Звук, издаваемый в этом случае, является наиболее большим и мощным. Для достижения высокого уровня игры, исполнителю также следует учитывать взаимосвязь между «точками и поверхностями», чтобы аккорд каждого фрагмента был сыгран надлежащим образом [7, с. 112]. Примеры можно увидеть на Рисунке 5, а также на Рисунке 6.

Рисунок 5.



Рисунок 6.



Россия расположена в суровых климатических условиях, которые позволили сформировать уникальный характер местных жителей. Русский национальный характер обладает такими качествами, как энергичность, смелость, простота, доброта и трудолюбие. Внимательно анализируя мелодию фортепианной пьесы Чайковского «Думка», слушатели имеют возможность не только услышать традиционные русские народные мелодии, но также и почувствовать любовь композитора Чайковского к собственному народу. Искусство рождается из жизни; в то же время, искусство стоит выше жизни. Искусство рождается из труда, поэтому жизнь простых тружеников должна быть отражена в искусстве [5, с. 41].

«Думка» создавалась в сложное время для простого русского народа. В произведении можно услышать эмоции композитора, а также гнетущую атмосферу социального контекста того времени. В это же самое время «Думка» позволяет выразить собственный жизненный опыт Чайковского, а также его мечты о светлом будущем. Вся мелодия обладает романтической окраской; она наполнена неустанной экспрессией Чайковского и катарсисом личных романтических переживаний. Фортепианная пьеса «Думка» производит сильное впечатление на слушателя.

«Думка» относится к жанру трагедии; в произведении выражены размышления о судьбе Родины и её жителей. В 1880-х и 1890-х годах, по мере разрастания и постепенного возникновения различных конфликтов в стране, царское правление также становилось всё

более жестоким, а народ подвергался постоянному угнетению. Конфликт между негибкостью религии и репрессивной реальностью и безудержным энтузиазмом народа отражён в фортепианной пьесе «Думка». Чайковский красноречиво написал «Думку», желая продемонстрировать недовольство общественным строем того времени.

Медленный ритм первой части произведения словно рассказывает трагическую историю, заставляя зрителей чувствовать себя подавленными и разбитыми. Однако, после внимательного рассмотрения, можно обнаружить в этой мелодии и восходящую силу. Её звучание подобно народной песне. Здесь проявляется твердая вера в избавление от существующих проблем, вера в светлое и прекрасное будущее, которое скоро должно стать реальностью.

Произведения Чайковского до сих пор пользуются широкой популярностью. Они обладают сильной жизненной силой и художественной привлекательностью, что создаёт им и в наши дни высокую репутацию на современной мировой музыкальной сцене.

Начало композиции «Думка» как будто рассказывает грустный сюжет, а настроение работы является подавленным. Люди ждут счастья и красоты, но не видят света и не имеют положительного образа будущего. Несмотря на это, в произведениях Чайковского всегда присутствует стремление к свету. Оно заключено в пронзительной мелодии, которая словно заставляет людей на время забыть свою боль и развеять грусть. Так, в конце «Думки» композитор использует три мощных аккорда в сочетании с силой *ff*, чтобы продемонстрировать освобождение людей и конец царского произвола. Это в полной мере отражает веру народа в избавление от боли и его стремление к миру, а также собственное желание композитора к личному освобождению, которое идёт рука об руку с ожиданиями народа на счастье и стабильность. Всё это тесно связывает личность творца с особенностями его эпохи [4, с. 89].

Наличие жизненной силы является важной характеристикой произведений Чайковского. Русская национальная музыка уделяет внимание чувственной стороне; работы русских композиторов наполнены прекрасными образами, что усиливает убедительность произведений, а также их привлекательность для слушателя, в максимальной степени отражает истинный смысл фортепианной работы, стремится к достижению единства формы и содержания в искусстве фортепианной интерпретации. Эта черта появилась благодаря русскому народному фольклору, чтобы затем распространиться на авторские фортепианные произведения [1, с. 35].

Если говорить о работе Чайковского в этом контексте, то важно отметить, что в начале произведения композитор использовал аккомпанемент и аккорды, чтобы оттенить медленный и мелодичный фон, а также очертить тихую и безмятежную сельскую сцену. Затем мелодия неуклонно движется в сторону ослабления, после чего средние и высокие мелодические линии вновь оттеняют меланхолическую и грустную обстановку. Посредством мощных аккордов и арпеджио, соединенных друг с другом, эмоции достигают собственного пика. На этом произведение завершается. Хотя в «Думке» ярко отображены противоречия и конфликтность, показаны также люди, жаждущие света и красоты. Композитор растягивает выражаемые эмоции на протяжении всей фортепианной пьесы, оставляя у слушателей длительное послевкусие.

Результаты и их обсуждение

Пётр Ильич Чайковский – представитель русской национальной музыкальной школы, произведения которого, дошедшие до наших дней, являются важным нематериальным культурным наследием русской музыки. Его работы оказали влияние на фортепианные тенденции последующих эпох как в России, так и за её пределами.

В период XIX – начала XX века в России появилось много выдающихся композиторов, таких как Глазунов, Рахманинов, Прокофьев и др. На протяжении всего

остального XX века русские композиторы использовали органическое сочетание классической музыки и народной традиции, которое досталось им в наследство от мастеров недавнего прошлого. Их мелодии обладают как безудержной и страстной экспрессией, так и нежным и тонким лиризмом. Русская национальная музыкальная школа представляет собой сплав различных форм и стилей; все вместе они образуют неповторимый национальный стиль, который позволяет русской классической музыке приобрести популярность во всём мире. Именно благодаря неустанным усилиям многих композиторов, русская музыка обладает блестящей историей. Произведения русской фортепианной школы исполняются не только в России, но и на международной художественной сцене. Только поняв национальный характер, выраженный в русской фортепианной музыке, возможно по-настоящему оценить произведения русских композиторов, таких как Чайковский.

Выводы и заключение

Творческий стиль Чайковского, а также стойкость русского народа и его страстное стремление к свободе, ярко продемонстрированы в фортепианной пьесе «Думка». С эстетической точки зрения можно увидеть, что «Думка» представляет собой фортепианное произведение, наполненное ярко выраженными русскими национальными элементами и построенное согласно западным эстетическим принципам. Композитор использует возможности языка музыкального искусства, чтобы передать русского народа, его работу и досуг, надежды и чаяния. Фрагменты работы логически связаны между собой; они предстают перед слушателем в качестве единого целого, в качестве органически единой красивой картины. Это произведение имеет огромную музыкально-эстетическую ценность.

Фортепианные исполнители должны научиться анализировать музыкальные произведения, исследовать эмоции и образы, как находящиеся на поверхности, так и подразумевающиеся, понять и осознать стиль самой музыки, проследить послание, выраженное в каждой ноте, а также подумать о том, как правильно передать эмоции в исполнительском процессе. Это требует от пианиста не только изучения формальной нотной записи музыкального произведения, но и глубокого понимания культурно-исторического аспекта его создания, а также биографии композитора. Это позволяет полнее представить красоту произведения самому композитору, а также передать его эмоциональную составляющую слушателям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бянь Мэн. Суть русского фортепианного искусства. По итогам первого визита профессора Муриной в Китай. Пекин: Журнал Центральной консерватории, 2002. – №5. – С. 34-36
2. Иностранный музыкальный словарь. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1988. – 103 с.
3. Ли Него. Искусство фортепианного исполнения. Пекин: Издательство Народная музыка, 1963. – 286 с.
4. Лю Жуй. Выражение национального русского характера и чувства трагедии в музыке Чайковского. Ухань: Журнал Центрального Китайского педагогического университета, 2009. – №5. – С. 77-82
5. Лян Вэньгуан. Национальный колорит русской фортепианной школы. Дуанчжоу: Журнал Университета Чжаоцин, 2006. – №3. – С. 34-46
6. Мао Юйкуань. Чайковский – Душа русской музыки. Пекин: Издательство Народная музыка, 2003. – 346 с.
7. Способин И. В. Учебник гармонии. Москва: Издательство Музыка, 2012. – 480 с.
8. Ци Пин. Исполнители и технологии Пекин: Пекинское народное музыкальное издательство, 2003. – 57 с.

9. Чжао Сяошэн. Как играть на фортепиано. Пекин: Издательство World Book, 1999. – 120 с.

REFERENCES

1. Bjan' Mjen. Sut' russkogo fortepiannogo iskusstva. Po itogam pervogo vizita professora Murinoj v Kitaj. Pekin: Zhurnal Central'noj konservatorii, 2002. – №5. – Pp. 34-36
2. Inostrannyj muzykal'nyj slovar'. Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1988. – 103 p.
3. Li Nego. Iskusstvo fortepiannogo ispolnenija. Pekin: Izdatel'stvo Narodnaja muzyka, 1963. – 286 p.
4. Lju Zhuj. Vyrazhenie nacional'nogo russkogo haraktera i chuvstva tragedii v muzyke Chajkovskogo. Uhan': Zhurnal Central'nogo Kitajskogo pedagogicheskogo universiteta, 2009. – №5. – Pp. 77-82
5. Ljan Vjen'guan. Nacional'nyj kolorit russkoj fortepiannoj shkoly. Duanchzhou: Zhurnal Universiteta Chzhaocin, 2006. – №3. – Pp. 34-46
6. Mao Jujkuan'. Chajkovskij – Dusha russkoj muzyki. Pekin: Izdatel'stvo Narodnaja muzyka, 2003. – 346 p.
7. Sposobin I. V. Uchebnik garmonii. Moskva: Izdatel'stvo Muzyka, 2012. – 480 p.
8. Ci Pin. Ispolniteli i tehnologii Pekin: Pekinskoe narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2003. – 57 p.
9. Chzhao Sjaoshjen. Kak igrat' na fortepiano. Pekin: Izdatel'stvo World Book, 1999. – 120 p.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Илларионова Юлия Андреевна

аспирант

ФГБОУ ВО «Мелитопольский государственный университет»

e-mail: derusov.65@mail.ru

Illarionova Julia A.

Postgraduate student

Melitopol State University

ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Аннотация. Проблема исследования и обоснование ее актуальности. В данной статье исследуются как традиционные, так и инновационные аспекты духовно-нравственного воспитания студенческой молодежи, акцентируя внимание на их значимости в условиях стремительных социальных и технологических изменений. Актуальность проблемы обусловлена необходимостью создания эффективных методик, которые гармонично развивали бы личность студентов, сочетая культурное наследие с современными педагогическими технологиями. Выработанные в ходе исследования рекомендации направлены на повышение качества образовательных программ и воспитательных мероприятий в вузах.

Цель исследования. Проанализировать существующие традиционные методы воспитания, включая передачу культурных и религиозных ценностей, педагогическую поддержку и наставничество, а также внедрение инновационных педагогических технологий, способствующих гармоничному развитию личности студентов.

Методология (материалы и методы). Исследование опирается на методы теоретического анализа и синтеза научной литературы, а также на эмпирические методы, такие как анкетирование и интервьюирование студентов и преподавателей вузов. Анализ данных проводился с применением как количественных, так и качественных методов, что позволило выявить основные тенденции и проблемы в области духовно-нравственного воспитания студенческой молодежи.

Результаты. В ходе исследования было выявлено, что традиционные методы духовно-нравственного воспитания, включая наставничество и интеграцию культурно-исторических элементов в учебный процесс, продолжают играть значимую роль в формировании профессиональных и личностных качеств студентов. Одновременно инновационные подходы, такие как цифровые образовательные технологии и интерактивные формы внеучебной деятельности, показали высокую эффективность в привлечении молодежи к процессу самовоспитания и личностного роста. Анализ анкетирования и интервьюирования подтвердил, что интеграция традиционных и инновационных методов создаёт наиболее благоприятную воспитательную среду в вузе, способствующую всестороннему развитию студентов.

Ключевые слова: воспитание, духовно-нравственное воспитание, воспитательная среда вуза, студенческий период жизни, педагогическая поддержка.

TRADITIONAL AND INNOVATIVE ASPECTS OF SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF STUDENTS

Abstract. The problem of research and justification of its relevance. This article examines both traditional and innovative aspects of the spiritual and moral education of students, focusing on their importance in the context of rapid social and technological changes. The urgency of the problem is due to the need to create effective methods that would harmoniously develop the personality of students, combining cultural heritage with modern pedagogical technologies. The recommendations developed during the study are aimed at improving the quality of educational programs and educational activities in universities.

The purpose of the research. To analyze the existing traditional methods of education, including the transfer of cultural and religious values, pedagogical support and mentoring, as well as the introduction of innovative pedagogical technologies that contribute to the harmonious development of students' personality.

Methodology (materials and methods). The research is based on methods of theoretical analysis and synthesis of scientific literature, as well as empirical methods such as questionnaires and interviews of university students and teachers. The data analysis was carried out using both quantitative and qualitative methods, which made it possible to identify the main trends and problems in the field of spiritual and moral education of students.

The results. The study revealed that traditional methods of spiritual and moral education, including mentoring and the integration of cultural and historical elements into the educational process, continue to play a significant role in the formation of professional and personal qualities of students. At the same time, innovative approaches such as digital educational technologies and interactive forms of extracurricular activities have shown high effectiveness in attracting young people to the process of self-education and personal growth. The analysis of questionnaires and interviews confirmed that the integration of traditional and innovative methods creates the most favorable educational environment at the university, contributing to the comprehensive development of students.

Keywords: upbringing, spiritual and moral education, the educational environment of the university, the student's life, pedagogical support.

Введение.

Современный этап нашего общественного развития ясно показывает, что без внимания к духовной сфере человек остаётся лишь пользователем социальных преимуществ, а не творцом и создателем духовных ценностей. В наши дни очевидна важность социокультурного контекста для духовного развития молодого поколения, и важным фактором в этом процессе является гуманитарная среда образовательных учреждений.

Современная концепция модернизации российского образования подчёркивает приоритет воспитания. Духовно-нравственное воспитание студенческой молодежи, направленное на формирование гражданской позиции, уважение к культурно-историческому наследию и установление нравственных ориентиров в профессиональной деятельности, является одной из ключевых задач высшей школы и образовательной системы в целом.

Следует учитывать, что духовно-нравственное становление современной молодежи происходит в новых социально-экономических условиях, насыщенной и динамичной информационной среде, а также в условиях взаимного влияния и проникновения культур.

Особое внимание необходимо уделять формированию у молодежи целостного и многогранного восприятия мира и роли человека в нём, охватывающего как национальные, так и общечеловеческие ценности, а также воспитанию патриотизма, гражданственности и

ответственности за происходящее, подготовке к вхождению в глобальное сообщество и информационное пространство.

Сегодня вопросы духовно-нравственного воспитания молодежи приобрели одно из ведущих мест в общественном сознании россиян, наряду с вопросами экономического, политического и социального развития страны, а также обеспечения национальной безопасности. В этих условиях всё больше людей осознаёт необходимость создания такой духовно-нравственной атмосферы в обществе, которая способствовала бы демократическому развитию государства и индивидуальному становлению каждого человека с учётом интересов всего общества и поддержки реализации жизненных планов и потенциала каждого индивида.

Понимая духовность как стремление к истине, добру и красоте, важно учитывать её познавательные, нравственные, гражданские и эстетические компоненты. Сегодня в воспитательной системе вузов, особенно педагогических, эти вопросы занимают ключевое место. Духовность, в данном контексте, представляет собой неотъемлемую часть образования, способствующую всестороннему развитию личности, формированию её мировоззрения и моральных принципов.

Практический опыт работы со студенческой молодежью наглядно демонстрирует, как глубоко могут быть последствия утраты воспитательных традиций, выработанных отечественной педагогикой как в дореволюционный, так и в советский периоды. Эти традиции включают в себя богатый арсенал методов нравственного и духовного воспитания, формирования гражданственности и патриотизма, а также развития эстетического восприятия и культуры.

Восстановление этой «временной связи» между поколениями оказалось одной из труднейших задач, перед которыми оказалось современное педагогическое сообщество. Этот процесс требует комплексного подхода и совместных усилий всех участников образовательного процесса: педагогов, студентов, родителей и представителей различных государственных и общественных учреждений.

В современных условиях требования времени диктуют свои подходы к воспитанию. Концепции и методики, которые долгое время успешно применялись, нуждаются в адаптации к новым реалиям. Эти новые вызовы обусловлены стремительными изменениями социокультурной среды, технологическим прогрессом и изменяющимися ценностными ориентирами общества.

Современные вузы, играя ключевую роль в формировании будущих поколений специалистов, уделяют особое внимание интеграции духовно-нравственных ценностей в образовательный процесс. Важно, чтобы этот процесс не только сохранял и передавал лучшее из наследия прошлых эпох, но и активно внедрял современные педагогические практики и технологии.

Воспитательные концепции, разработанные российскими педагогами в 1990-е годы, появились в период глубоких социальных и культурных преобразований, когда была критически необходима новая ориентация для воспитания молодежи, способная адекватно отвечать на актуальные вызовы времени. Период после распада Советского Союза характеризовался значительными изменениями в общественных нормах и ценностях, что потребовало пересмотра традиционных подходов к воспитанию и внедрения новых, соответствующих эпохе реформ и открытости миру.

Цель таких концепций заключалась прежде всего в преодолении последствий отказа от «вечных ценностей» народной культуры. Под этими ценностями понимались основы патриотизма, социальные и нравственно-этические нормы поведения, а также жизненный опыт предыдущих поколений. На протяжении столетий эти ценности служили фундаментом воспитания и формирования морального облика гражданина. В новой, иной

раз хаотичной социальной среде, они могли сохраняться и трансформироваться, чтобы помогать молодым людям ориентироваться в сложном мире и поддерживать социальное равновесие.

Разработчики воспитательных концепций 1990-х годов стремились предложить альтернативные и действенные программы общественного воспитания и самовоспитания. Эти программы включали не просто механизмы передачи знаний и навыков, но и создание условий для самостоятельного выбора и самореализации каждого студента. В разработку новых воспитательных концепций входили следующие ключевые элементы:

1. Патриотическое воспитание. Воспитатели стремились привить молодёжи уважение и любовь к своей стране, её истории и культуре, что было особенно значимо в условиях роста глобализации и культурного обмена.

2. Социальные нормы поведения. Обучение уважению к другим, командной работе, ответственности за свои поступки и участию в жизни общества становились важными частями воспитательного процесса.

3. Нравственно-этические нормы. Временные вызовы требовали углубления понятия о моральных и этических ценностях, таких как честность, сопереживание, смелость в принятии правильных решений и поддержка ближнего.

4. Опыт прошлых поколений. Был сделан акцент на значимости передачи опыта старших поколений молодым, предостерегая их от повторения ошибок прошлого и вдохновляя на активное участие в жизни сообщества.

Новые концепции воспитания стремились основываться на реальной студенческой среде, на коллективной идентичности студентов, как опоре для утверждения новых воспитательных норм. Они учитывали важность личностного подхода, признавая вклад каждой индивидуальности в общее благо.

Эти принципы нашли своё выражение в многообразии форм и методов: от внутриуниверситетских и общественных мероприятий до курсов по самовоспитанию, способствующих саморазвитию и самопознанию студентов. Идеологическая работа играла важную роль, направленная на формирование нравственных идеалов и этических стандартов, которые, несмотря на нововведения, всегда опирались на культуру и народные традиции.

Таким образом, воспитательные концепции 1990-х годов раскрываются как нечто большее, чем просто теоретические установки. Они стали ответом на сложные вызовы времени, средством сохранения и актуализации лучших традиций отечественной педагогики, а также мостом, соединяющим многовековой опыт и устремления к новым условиям для формирования целостной, нравственно устойчивой личности.

Сегодня в вузах накоплен значительный позитивный опыт в организации воспитания, разрабатываются новые технологии и методики. Эффективность воспитательных программ определяется использованием различных подходов, разнообразием форм и методов. В современном многообразии постепенно происходит возвращение к истории своего народа, его культурным и духовным традициям, к тем аспектам жизни русского народа, которые казались готовыми исчезнуть навсегда. Проблема сохранения исконных народных идеалов и лучших традиций обоснованно должна занимать центральное место в современной воспитательной концепции, основы которой строятся на воспитании настоящего гражданина России, человека высокой духовности, культуры и нравственности [1]. Именно такие ценности и установки способствуют активному расширению духовного поля и духовно-нравственного пространства личности современного молодого человека.

Формирование духовности и духовной культуры личности играет ключевую роль в развитии молодого человека, направляя его на созидательную деятельность, которая

способствует его успешной самореализации как в личной жизни, так и в служении обществу и своей стране. В основе этого процесса лежит гуманистическое образование, предписывающее непрерывный саморазвитие и самовоспитание, продолжающееся на протяжении всей жизни. Гуманистическое образование создаёт основу для всестороннего личностного роста, обеспечивая полноценное раскрытие потенциала человека во всех сферах жизни.

Процесс духовно-нравственного воспитания чрезвычайно важен для современного образования, так как он способствует расширению и укреплению ценностной основы личности. Это включает развитие таких качеств, как осознанность, способность к самооценке и структурированному отношению к себе и окружающим. Особое внимание уделяется формированию моральных и нравственных принципов, которые служат направляющими ориентирами в поведении и решениях человека. Придерживание традиционных моральных норм и нравственных идеалов помогает молодому человеку развивать умения, необходимые для адекватной социализации и адаптации в обществе.

Воспитание духовности, особенно у будущих специалистов по психолого-педагогическим направлениям, приобретает особое значение. Эти специалисты часто становятся наставниками и проводниками для детей и подростков, являясь для них примерами для подражания. Их моральные и духовные качества напрямую влияют на способность эффективно поддерживать развитие других людей. Поэтому укрепление духовно-нравственного фундамента у студентов этих направлений можно рассматривать как важную инвестицию в будущих поколениях.

Кроме того, духовно-нравственное воспитание играет решающую роль в формировании гражданской идентичности, что особенно важно для многонационального и многокультурного общества. Это воспитание помогает молодёжи не только ощущать свою принадлежность к общности, нации и культуре, но и воспитывает уважение к другим культурам и традициям.

Одним из практических аспектов гуманистического образования становится вовлечение студентов в общественно значимые инициативы и проекты, что укрепляет их способность действовать в интересах общества. Потребность в самореализации через участие в таких проектах развивает у студентов социальную активность и ответственность, воспитывая чувство полезности и значимости своих действий для окружающих.

Тем самым, формирование духовности и духовной культуры личности не только способствует её индивидуальному успеху и развитию, но и усиливает общественный потенциал, создавая условия для гармоничного и прогрессивного развития всего общества. Гуманистическое образование в этом контексте служит основой для создания осознанных и ответственных граждан, готовых активно участвовать в общественном созидании и поддерживать высокие моральные и духовные стандарты.

Современные социально-экономические условия требуют разработки новых методологических подходов и теоретического и практического решения проблемы духовно-нравственного воспитания студентов в образовательном и культурном пространстве вузов, используя как традиционные, так и инновационные технологии.

В условиях современности воспитательная система высших учебных заведений играет основополагающую роль в их функционировании. Решаемый системой комплекс задач направлен на:

- формирование ценностных отношений к миру и к самому себе;
- создание целостной системы научных знаний;
- накопление опыта позитивной жизнедеятельности;
- развитие индивидуальности;

- становление личностных и профессионально значимых качеств будущих педагогов;
- создание коллектива как благоприятной среды для роста студентов и преподавателей, а также другие аспекты.

Организация такой работы позволяет студентам приобрести опыт духовно-нравственного существования. Эффективность воспитательной деятельности проявляется в наличии у студентов ценностно-смысловых установок и способности решать проблемы культурными методами. Исследования показывают, что воспитательная среда университета оказывает значительное личностное влияние на студентов. Главная цель этой деятельности—развитие личностных и индивидуальных качеств, представляющих ключевые задачи воспитательной системы. Особое внимание в университете уделяется внедрению инновационных технологий воспитания, соответствующих современным социально-экономическим, духовным и образовательным условиям в стране. Современный подход к воспитанию включает не только обучение и воспитание, но и психолого-педагогическую поддержку студентов, преподавателей и кураторов групп.

Подготовка специалистов к будущей профессиональной деятельности в современных условиях должна обеспечивать их профессиональную компетентность. Важно, чтобы будущие специалисты не только осознавали необходимость развития профессиональных и личностных качеств, но также стремились к саморазвитию.

Образовательный процесс рассматривается в неразрывном единстве учебной и внеучебной работы. Успешность студента зависит не только от качества получаемой на занятиях информации, но и от участия в внеучебной деятельности, развитию своих талантов и способностей, в том числе в будущей профессиональной деятельности. Важную роль играет воспитание уважительного и доброжелательного отношения к ближним, знакомство с духовно-нравственными традициями и образом жизни православной семьи, осознание своего места в семье, ориентация на образцы мужского и женского поведения [1]. Для этого проводятся различные конкурсы и проекты внеучебной деятельности. Вопросы духовно-нравственного воспитания включены в учебные дисциплины, такие как «Теория и методика воспитания», «Общие вопросы педагогики», «Психология семьи», «Социальная педагогика», «Профилактика девиантного поведения молодежи средствами волонтерской деятельности», «Организация досуговой деятельности детей и подростков» и другие.

Анализ материалов ежегодной студенческой научно-практической конференции «Проблемы молодежи глазами студентов», секции «Проблемы духовно-нравственного становления молодежи. Ценностные ориентации современной молодежи. Молодежь и культура» свидетельствует о значительном научном интересе студентов к данной тематике. Так, в 2017 году студенты обсуждали вопросы духовно-нравственного формирования молодежи, развитие духовных идеалов у подростков, преемственность поколений и передача семейных традиций [2, с. 33–59].

При разработке воспитательных технологий важно учитывать их двойную цель: с одной стороны, способствовать развитию индивидуальности студентов и моделированию их профессионального пути, а с другой — формировать готовность к организации социально значимой деятельности для молодежи и работе с различными категориями детей, нуждающихся в особом внимании [3]. Задача педагога заключается в том, чтобы научить студентов воспринимать свои вопросы и трудности как поводы для саморефлексии и развития, рассматривая их как возможные точки роста личностного потенциала [4, с. 16]. Университет должен предоставлять студентам опыт совместного поиска и открытий под руководством преподавателей, кураторов и наставников.

О.С. Газман определяет педагогическую поддержку как деятельность, способствующую преодолению ребенком своих слабостей через развитие индивидуальных способностей [5, с. 78]. Этот подход представляется нам привлекательным, так как он позволяет адресно подойти к вопросам наставничества и построения индивидуального профессионального пути, оказывая поддержку всем студентам, проявляющим инициативу в различных сферах жизни — социальной, политической, духовной.

В системе непрерывного педагогического образования особое внимание уделяется повышению квалификации кадров в аспектах воспитания детей и молодежи. Например: «Духовно-нравственное воспитание студенческой молодежи: традиции и инновации в современном вузе», «Инновационные методы воспитания студентов», «Современные инструменты организации работы с молодежью», «Формирование гражданской идентичности студентов в вузовском образовательном процессе», «Технологии историко-патриотического просвещения в современности», «Роль специалистов государственной молодежной политики в продвижении здорового образа жизни», «Организация воспитательного процесса в высших учебных заведениях» и другие.

Курс «Духовно-нравственное воспитание студенческой молодежи: традиции и инновации в современном вузе» включает следующие ключевые задачи:

- содействие слушателям в принятии ценностей духовно-нравственного воспитания и развитии профессионально значимых качеств;
- согласование ценностно-смысловых ориентиров и методических регулятивов при внедрении инновационных методов духовно-нравственного воспитания молодежи;
- выявление проблемных зон в организации и развитии духовно-нравственного воспитания студентов в современных социокультурных условиях;
- анализ и осмысление практического опыта в организации духовно-нравственного воспитания студентов;
- ознакомление с существующими программами и проектами в области духовно-нравственного воспитания, а также требованиями к разработке авторских педагогических проектов с целью формирования проектной культуры;
- апробация инновационных методических инструментов и технологий для решения задач духовно-нравственного воспитания;
- обучение слушателей конкретным технологиям работы с инициативами студентов;
- координация действий научно-педагогической общественности вузов и представителей других учреждений и организаций для обеспечения качественной воспитательной работы и социально-педагогической поддержки молодежи;
- установление системы межрегионального взаимодействия вузов, обмена опытом и информацией по вопросам воспитательной работы со студентами.

Образовательная программа курсов повышения квалификации основана на модульном принципе и включает обязательные и вариативные модули. Участники программ могут адаптировать свой образовательный маршрут в зависимости от их интересов и особенностей профессиональной деятельности. Модульная структура курсов позволяет каждому слушателю выбирать свою собственную траекторию для достижения целей программы. Важно, чтобы программы были мобильными и представляли собой своего рода «образовательный конструктор», фокусирующийся на формировании новых методов работы и освоении инновационных практик [6]. Корректировка содержания курсов повышения квалификации осуществляется на основе обратной связи с участниками, обсуждений на круглых столах и других формах взаимодействия.

Таким образом, воспитание в студенческие годы приобретает особую важность и представляет собой многоаспектный процесс, охватывающий разнообразные направления деятельности и способствующий формированию гармоничной личности. Воспитательная

работа тесно связана с развитием системы студенческих объединений, которые предоставляют молодежи возможность активно участвовать в университетской жизни, находить единомышленников и реализовывать совместные проекты. Эти объединения становятся площадкой для продвижения социально значимых инициатив студентов, содержащих потенциал для позитивных изменений в обществе.

Важным элементом этого процесса является раскрытие творческого потенциала студентов. Организация культурных мероприятий, научных конкурсов, творческих мастерских и других инициатив предоставляет молодым людям возможность для самовыражения и развития своих способностей. Творческая деятельность способствует не только личностному росту, но и укреплению общекультурных ценностей, необходимых для формирования полного и всесторонне развитого индивида.

Неотъемлемой частью воспитательного процесса становится участие студентов в волонтерской деятельности и наставничестве. Волонтерство воспитывает в молодежи чувство сопричастности, эмпатии и социальной ответственности, учит их бережному отношению к окружающим и стремлению помочь тем, кто оказался в сложных жизненных ситуациях. Наставничество, в свою очередь, не только передает знания и опыт от старших студентов к младшим, но и укрепляет связи внутри студенческого сообщества, создавая атмосферу взаимопомощи и поддержки.

Развитие социокультурной среды университета заключается в организации пространства, в котором студенты могут не только получать знания, но и активно участвовать в культурной и социальной жизни. Университеты должны становиться центрами социокультурного взаимодействия, способствующими формированию у студентов навыков межкультурного диалога и их интеграции в глобальное сообщество.

Создание благоприятной среды для удовлетворения социокультурных запросов и духовных потребностей студентов также является ключевым аспектом. Университеты должны стремиться к созданию таких условий, которые помогут студентам восполнять их культурные и духовные нужды, будь то через доступ к культурным мероприятиям, религиозным группам или иным формам духовной практики.

Все это подчеркивает значимость поддержки и развития духовно-нравственных традиций в воспитательном процессе молодежи. Эти традиции содержат в себе мудрость, накопленную многими поколениями, которая помогает молодым людям ориентироваться в жизни, принимать обдуманные моральные решения и действовать на благо общества. Сохранение этих традиций в современных условиях является особенно важным, поскольку они предоставляют проверенные ориентиры в условиях стремительных изменений и помогают поддерживать социальное и духовное равновесие.

Подытоживая, следует отметить, что воспитание в студенческие годы должно быть направлено на всестороннее развитие личности учащихся, подготовку их к активной жизни в социуме на всех его уровнях. Фундаментом этого воспитания должно служить сочетание традиционных ценностей с инновационными методами. Именно такое сочетание позволит сформировать у молодых людей высокие духовно-нравственные ориентиры, способность к созидательной деятельности и осознание ответственности за свое будущее и будущее своей страны. Только таким глубоким и многогранным воспитанием можно вырастить поколение, способное активно и положительно влиять на развитие общества и государства в современном динамичном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сухоруков А.А. Социальная адаптация выпускников сельских школ в условиях воспитательной системы педагогического вуза: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Тула, 2006. – 215 с.

2. Проблемы молодежи глазами студентов: материалы XX Междунар. студенческой науч.-практ. конф. – Тула: Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л.Н. Толстого, 2017. – 345 с.
3. Декина Е.В. Инновации студенческого проектирования в контексте педагогического сопровождения // Международный журнал экспериментального образования. – 2018. – № 1. – С. 11–17.
4. Антропологические перспективы психологического образования педагога: сборник научных трудов, посвященный 65-летию юбилею доктора психологических наук, профессора Е.И. Исаева. – Тула: Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л.Н. Толстого, 2017. – 178 с.
5. Газман О.С. Неклассическое воспитание: От авторитарной педагогики к педагогике свободы. – М.: МИРОС, 2002. – 272 с.
6. Слободчиков В.И., Игнатъева Г.А. Антропологическая перспектива развития человеческого потенциала образовательных систем // Вопросы дополнительного профессионального образования. – 2016. – № 1(5). URL: <http://www.orenipk.ru/nauka/jour/vpo5-2016.htm> (дата обращения 03.06.2024).

REFERENCES

1. Sukhorukov A.A. Social adaptation of graduates of rural schools in the conditions of the educational system of a pedagogical university: dis. ... candidate of pedagogical sciences: 13.00.01. – Tula, 2006. – 215 p.
2. Problems of youth through the eyes of students: materials of the XX International Student Scientific and Practical Conference – Tula: Publishing House of Tula State Pedagogical University. L.N. Tolstoy University, 2017. – 345 p.
3. Dekina E.V. Innovations of student design in the context of pedagogical support // International Journal of Experimental Education. - 2018. – No. 1. – Pp. 11-17.
4. Anthropological perspectives of psychological education of a teacher: a collection of scientific papers dedicated to the 65th anniversary of the Doctor of Psychological Sciences, Professor E.I. Isaev. – Tula: Publishing House of Tula State Pedagogical University. L.N. Tolstoy University, 2017. – 178 p.
5. Gazman O.S. Non-classical education: From authoritarian pedagogy to pedagogy of freedom. – М.: MIROS, 2002. – 272 p.
6. Slobodchikov V.I., Ignatieva G.A. Anthropological perspective of human potential development of educational systems // Issues of additional professional education. – 2016. –№ 1(5). URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=xhpdp> (accessed 03.03.2018).

Кузнецова Александра Алексеевна
аспирант
кафедры методики преподавания изобразительного искусства
им. Н.Н. Ростовцева художественно-графического факультета
Института изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: aa.kuznetsova1@mpgu.su

Kuznetsova Alexandra A.
graduate student
Department of Methods of Teaching Fine Arts
them. N.N. Rostovtsev Faculty of Art and Graphics
Institute of Fine Arts
Moscow Pedagogical State University

ИНТЕГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ШКОЛЫ

Аннотация. Интеграция музыкального и изобразительного искусства в образовательном пространстве школы представляет собой актуальное направление в современной педагогике. Практическая часть статьи содержит краткое описание результатов опытно-экспериментальной работы по интеграции музыкального и изобразительного искусства в рамках уроков изобразительного искусства в школе. Результаты опытно-экспериментальной работы показали, что такая интеграция способствует повышению познавательного интереса обучающихся, развитию их творческого мышления, воображения и эстетического восприятия. Статья может быть интересна педагогам общеобразовательных учреждений, преподавателям дисциплин художественно-эстетического цикла, а также исследователям в области методики преподавания изобразительного искусства.

Ключевые слова: образование, художественное образование, предметы художественно-эстетического цикла, взаимодействие искусств, художественно-ассоциативные связи, интеграция, музыка, изобразительное искусство.

Благодарность. Автор выражает благодарность преподавателям кафедры методики преподавания изобразительного искусства имени Н. Н. Ростовцева за участие в обсуждении проблематики данной работы и за ценные замечания, которые помогли улучшить ее содержание.

INTEGRATION OF MUSIC AND VISUAL ARTS IN THE EDUCATIONAL SPACE OF THE SCHOOL

Abstract. The integration of music and visual arts in the educational space of a school is an actual direction in modern pedagogy. The practical part of the article contains a brief description and analysis of the results of experimental work on the integration of music and fine arts within the framework of fine arts lessons at school. The results of the experimental work have shown that such integration helps to increase the cognitive interest of students, develop their creative thinking, imagination and aesthetic perception. The article may be of interest to teachers of general education institutions, teachers of disciplines of art and aesthetic cycle, as well as researchers in the field of methodology of teaching fine arts.

Keywords: education, art education, subjects of art and aesthetic cycle, interaction of arts, art-associative links, integration, music, fine arts.

Acknowledgments. The author would like to express his gratitude to the teachers of the N. N. Rostovtsev Department of Methods of Teaching Fine Arts for their participation in the discussion of the problems of this work and for their valuable comments that helped to improve its content.

В быстро меняющемся мире, в педагогической ситуации неизменным остается важное требование к учителю – воспитание гармоничной, всесторонне развитой личности. Образовательный процесс, в соответствии с гуманистической парадигмой, фокусируется на субъекте обучения, его когнитивных потребностях и стремлении к целостному познанию мира.

Одной из важных педагогических проблем является идея взаимодействия искусств в образовательном пространстве школы и ее реализация в художественной практике обучающихся. Различные виды искусства не являются изолированными друг от друга, а демонстрируют взаимосвязь и взаимодействие, как, например, музыкальное и изобразительное искусство, которые, хотя и представляют собой самостоятельные формы, имеют области пересечения и взаимопроникновения.

Ключевым элементом художественного образования является последовательное развитие у обучающихся способности к аналитическому восприятию реальности (изучение природы) и к ее последующему воспроизведению средствами изобразительного искусства. Полнота восприятия окружающего мира помогает обучающимся точнее передавать объекты этого мира в своих рисунках.

Организация процесса восприятия ложиться на плечи учителя общеобразовательной школы. Не случайно в высших учебных учреждениях, которые направлены на подготовку высококвалифицированных педагогических, научных и творческих кадров наблюдается тенденция к интеграции между факультетами, где неизбежно происходит взаимопроникновение искусств (изобразительного искусства и музыкального искусства). Так в 2015 году путем объединения двух факультетов (Художественно-графического и Музыкального факультета) был создан Институт изящных искусств. Реализация ряда проектов и мероприятий, которые предполагают взаимодействие нескольких видов искусства (например, «Содружество предметных областей»), интеграционная деятельность факультетов, рассмотренная в программе развития Института изящных искусств на 2023–2028 гг., все это влияет и на формирование специалистов в области художественного образования.

Понимание взаимосвязи между различными видами искусства помогает будущим специалистам более эффективно организовывать процесс взаимодействия искусств в общеобразовательном пространстве школы, развивая творческие способности обучающихся, художественно-образное и ассоциативное мышление.

В биографиях многих художников и композиторов можно найти доказательства того, что другие виды искусства часто служили для них источником вдохновения (О. Бердслей, В. В. Верещагин, Р. М. Глиэр, И. И. Держинский, К. Дебюсси, И. Е. Репин, Г. Климт, Ф. Лист и др.). Связь между живописью и музыкой порой выходила за рамки простого вдохновения. Некоторые художники и композиторы сознательно стремились создавать работы, которые резонировали бы и со зрением, и со слухом. Наследие художников и музыкантов, чье творчество охватывает изобразительное искусство и музыку (Х. Бингенская, С. П. Дягилев, В. Д. Поленов, Ф. Мендельсон, М. К. Чюрлёнис и др.) [1].

В свою очередь музыкальном искусстве существует такое явление, как «программность», которое представляет собой гармоничное единство нескольких видов искусств (музыка, изобразительное искусство, литература) для достижения более полного осмысления художественного образа [2]. Так же в поликонтекстуальном подходе к

разучиванию музыкальных произведений отмечают, что «на этапе оформления произведения представляется обоснованным привлечение художественно-ассоциативных контекстов из смежных областей искусства (литературы, живописи, скульптуры, художественной фотографии, киноискусства), направленных на формирование симультанного образа» [3].

Исследования в области психологии, педагогики, социологии и медицины способствуют пониманию и оценке влияния музыки на человека. Исследования, как на территории России, так и за ее пределами, подтверждают положительное воздействие музыки на людей всех возрастов, включая детей, в рамках образовательного процесса. Например, исследования, посвященные воздействию «фоновой» музыки на выполнение задач обучающимися с особыми образовательными потребностями [4], на процессы мышления и понимания [5], на взаимосвязь музыкального темпа и скорости когнитивной обработки информации [6], влияние музыки на умственную и физическую работоспособность [7], на созревание мозга ребенка [8], на функциональное состояние зрительной сенсорной системы [9].

Чрезвычайно велика роль взаимодействия музыки и изобразительного искусства при формировании художественного образа в композициях художественного произведения. Такой интеграционный процесс обеспечивает методический аппарат дидактики художественного образования. Этот процесс убедительно доказан в научной школе академиков В. С. Кузина, С. П. Ломова и др.

Такое взаимодействие не только способствует глубокому пониманию художественных произведений, но и обогащает эмоциональный и культурный опыт юных слушателей и зрителей. Впоследствии интеграции (музыки и изобразительного искусства) создаются уникальные и многогранные художественные образы.

Музыка «способна отражать бесконечный мир человеческих характеров, чувств, социальных отношений» [10, с. 178]. Она обладает способностью воздействовать на эмоциональную сферу человека, а через неё опосредованно влиять и на различные процессы мышления.

Существует значительный пласт детской музыкальной литературы и музыки для детей, образы которой близки и понятны юным слушателям («Детский альбом» П. И. Чайковского, «Картинки с выставки» М. П. Мусоргский, «Карнавал животных» К. Сен-Санс и др.). Они воплощают собой различные стороны их внутреннего мира, устремления, мечты и переживания. Например, в произведениях С. С. Прокофьева симфоническая сказка для детей «Петя и волк» и балет «Золушка» представлены яркие и запоминающиеся персонажи, олицетворяющие добро, отвагу, трудолюбие и веру в чудо.

Результаты опытно-экспериментальной работы в области дополнительного образования продемонстрировали положительные результаты введения восприятия и анализа (средств выразительности) музыкальных произведений для создания более полного художественного образа в графических композициях. В качестве примера приведем итоговую иллюстрацию к музыкальной композиции «Вальс цветов» из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик», выполненную на бумаге гуашевыми красками, сухой пастелью и тушью (см. рис 1).



Рис. 1. Итоговые иллюстрации к музыкальной композиции «Вальс цветов» из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик». Ксения, 14 лет. Гуашь, пастель, тушь.

В ходе работы над заданиями учащиеся не только исследовали взаимосвязь между музыкой и изобразительным искусством, но и рассматривали возможность использования собственных иллюстраций для оформления нотного текста (см. рис. 2). Это позволило им глубже проникнуть в художественный мир музыкального произведения и создать более полную и образную визуальную интерпретацию его содержания.



Рис. 2. Эскиз распашной иллюстрации к музыкальной композиции «Вальс цветов» из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик». Ксения, 14 лет. Карандаш, бумага.

Положительные результаты, полученные в системе дополнительного образования, побудили нас дальше исследовать эту проблематику, уже в образовательном пространстве школы.

В области методики преподавания изобразительного искусства идея взаимодействия искусств уже рассматривалась. В. С. Кузин писал о использовании музыки для повышения эффективности учебно-воспитательной работы [11], Н. Н. Ростовцев говорил о возможности введения музыкальных произведений для создания творческой атмосферы на уроке [12]. Интеграционный подход в обучении изобразительному искусству рассматривали Г. А. Горбунова, С. Е. Игнатъев [13], Т. И. Баклановой, Т. С. Комаровой, Н. М. Сокольниковой и др. (Интеграционный курс «Искусство») [14] и др. В качестве рубрики синтез искусств рассматривается в линейке учебников по изобразительному искусству для общеобразовательной школы С. П. Ломова, С. Е. Игнатъева, М. В. Кармазиной. В данной рубрике обучающимся предлагают сопоставить средства выразительности некоторых видов искусства [15].

Модель развития целостного художественного сознания ребенка рассмотрена в концепции полихудожественного воспитания, разработанной Б. П. Юсовым [16].

Несмотря на то, что данная проблема давно изучается, остаются не до конца решенными некоторые вопросы: отбор музыкальных произведений в соответствии с основными видами деятельности на уроке изобразительного искусства и в соответствии с возрастными особенностями обучающихся; педагогические условия для организации восприятия музыкальных произведений на уроке изобразительного искусства; методические рекомендации (на каком этапе урока предлагать обучающимся прослушать музыкальное произведение в соответствии с основными задачами урока, длительность восприятия музыкальных произведений и т.д.).

При разработке заданий мы сохраняли традиционную для российской систему художественного образования ориентацию на освоение обучающимися основополагающих понятий в области изобразительного искусства и формирования базовой графической грамотности. В рамках этой ориентации опирались на основные виды деятельности на уроках изобразительного искусства: рисование с натуры, рисование на темы, декоративное рисование, беседы об изобразительном искусстве.

В качестве наглядного материала на уроках изобразительного искусства преимущественно использовались картины российских художников-реалистов (И. И. Левитан, И. Е. Репин, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин и др.) через которые обучающиеся знакомились с красотой и разнообразием русской природы, быта и нравов; иллюстрации к сказкам (Е. И. Чарушин и др.). Образцы народного декоративно-прикладного творческого знакомили обучающихся с культурным наследием своего народа. Такой подход к выбору иллюстративного материала позволяет не только привить школьникам любовь к искусству, но и воспитывать уважение к культурному наследию своей страны.

Отбор музыкального репертуара для восприятия на уроках изобразительного искусства происходил с опорой на «золотой» художественный фонд. Среди прочего, основной для отбора композиций являлись художественно-ассоциативные связи, которые устанавливались между живописными произведениями и музыкальными образами, усиливая восприятие и углубляя понимание произведений искусства.

При знакомстве с произведениями художников на уроках изобразительного искусства (беседы об изобразительном искусстве) можно использовать музыкальные композиции в качестве сопровождения учебно-творческой деятельности обучающихся (Н. Н. Ростовцев). Использование музыки во время созерцания картин позволяет расширить восприятие обучающихся, активизировать их внимание и эмоциональную отзывчивость на искусство. Такое воздействие на зрительное и слуховое восприятие позволяет создать синергетический эффект, когда оба вида искусства взаимодействуют и дополняют друг друга, усиливая эмоциональное воздействие на обучающихся.

Народное искусство, изучаемое на уроках изобразительного искусства в рамках декоративного творчества, обладает по своей природе синкретичным характером (Н. М. Сокольникова, Т. Я. Шпикалова). Такой характер обусловлен интеграцией различных видов искусств (изобразительное искусство, музыка, литература). В связи с этим изучение народного искусства требует целостного подхода, который предполагает интеграцию и взаимное влияние различных видов искусства.

Прослушивание музыки во время учебно-творческой деятельности на уроках тематического рисования помогает обучающимся создавать выразительные художественный образ.

По завершении опытно-экспериментальной работы и обработки полученных данных планируется формирование методических рекомендаций по данной проблематике исследования.

Изобразительное искусство выступает как методологический инструментарий, позволяющий осваивать реальность с точки зрения научных знаний о мире. Через изобразительное искусство и музыку обучающиеся познают мир с помощью эстетических категорий, восхищаются красотой природы и произведениями искусства.

Взаимодействие искусств в образовательном пространстве школы является перспективным направлением, способствующим всестороннему развитию личности обучающегося. Такой интегративный процесс между музыкой и изобразительным искусством, позволяет повысить эффективность учебно-воспитательного процесса, создать благоприятную творческую атмосферу и раскрыть творческий потенциал обучающихся. Благодаря реализации данной идеи происходит не только освоение предметных знаний и навыков, но и формирование гармонично развитой личности обучающегося, способной чувствовать и понимать красоту окружающего мира.

Дальнейшее исследование в этой области будет направлено на уточнение методических рекомендаций по восприятию музыкальных произведений на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка: Очерки / В. В. Ванслов. 2-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1983. – 232 с.
2. Рапацкая Л. А. Взаимосвязь искусств как проблема педагогического музыкознания // Отечественная и зарубежная педагогика. 2014. – №5 (20). – С. 113–120.
3. Красовская Е. П. Освоение фортепианных произведений Ф. Листа с позиции поликонтекстуального подхода // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education, 2023. – Т. 11. – № 1. – С. 95–118
4. Макарова К. В. Влияние музыки на процессы мышления и понимания // Мир психологии. 2020. – № 1(101). – С. 107–111
5. Калашников А. А. К вопросу о влиянии функциональной музыки на физиологические показатели и работоспособность при умственной работе // Физиологический журнал. 1979. – Т. 63 (2). – С. 177–181.
6. Усиление интеграционных процессов в мозге под влиянием акустического сенсорного притока / Т. Н. Маляренко, М. В. Хватова, Ю. Е. Маляренко, А. Ю. Катаранова // Вестник Тамбовского университета. Серия: Естественные и технические науки. 1997. – Т. 2. – № 2. – С. 202–204.
7. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятия музыки // Восприятие музыки: сб. статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. М.: Музыка, 1980. – С. 178–194.

8. Кузин В. С. Методика преподавания изобразительного искусства в 1–3 классах: пособие для учителей. 2-е изд. М.: Просвещение, 1983. – 191 с.
9. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. М.: Агар, 2000. – 251 с.
10. Горбунова Г. А., Игнатьев С. Е. Интеграционные подходы в системе обучения изобразительному искусству в начальных классах // Наука и школа. 2015. № 6. URL: <http://nauka-i-shkola.ru/node/96> (дата обращения: 24.10.2023).
11. Сокольникова Н. М. Методика преподавания изобразительного искусства: учеб. для студ. учреждений высш. образования. 7-е изд., стереотип. М.: Академия, 2015. – 256 с.
12. Ломов С. П. Искусство. Изобразительное искусство 5 кл. В 2 ч. Ч.1: учеб. для общеобразоват. учреждений / С.П. Ломов, С.Е. Игнатьев, М.В. Кармазина. М.: Дрофа, 2012. – 140 с.
13. Бодина Е. А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепция XXI: учебник для вузов. М.: Юрайт, 2024. – 336 с.

REFERENCES

1. Vanslov V. V. Izobrazitel'noe iskusstvo i muzyka: Ocherki / V. V. Vanslov. 2-e izd. L.: Hudozhnik RSFSR, 1983. – 232 s.
2. Rapackaja L. A. Vzaimosvjaz' iskusstv kak problema pedagogicheskogo muzykoznanija // Otechestvennaja i zarubezhnaja pedagogika. 2014. – №5 (20). – С. 113–120.
3. Krasovskaja E. P. Osvoenie fortepiannyh proizvedenij F. Lista s pozicii polikontekstual'nogo podhoda // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie / Musical Art and Education, 2023. – Т. 11. – № 1. – S. 95–118
4. Makarova K. V. Vlijanie muzyki na processy myshlenija i ponimaniya // Mir psihologii. 2020. – № 1(101). – S. 107–111
5. Kalashnikov A. A. K voprosu o vlijanii funkcional'noj muzyki na fiziologicheskie pokazateli i rabotosposobnost' pri umstvennoj rabote // Fiziologicheskij zhurnal. 1979. – Т. 63 (2). – S. 177–181.
6. Usilenie integracionnyh processov v mozge pod vlijaniem akusticheskogo sensorного притока / Т. N. Maljarenko, M V. Hvatova, Ju .E. Maljarenko, A. Ju. Kataranova // Vestnik Tambovskogo universiteta. Serija: Estestvennye i tehnicheckie nauki. 1997. – Т. 2. – № 2. – S. 202–204.
7. Medushevskij V. V. Dvojstvennost' muzykal'noj formy i vosprijatija muzyki // Vosprijatie muzyki: sb. statej / red.-sost. V. N. Maksimov. М.: Muzyka, 1980. – S. 178–194.
8. Kuzin V. S. Metodika prepodavaniya izobrazitel'nogo iskusstva v 1–3 klassah: posobie lja uchitelej. 2-e izd. М.: Prosveshhenie, 1983. – 191 s.
9. Rostovcev N. N. Metodika prepodavaniya izobrazitel'nogo iskusstva v shkole. М.: Agar, 2000. – 251 s.
10. Gorbunova G. A., Ignat'ev S. E. Integracionnye podhody v sisteme obuchenija izobrazitel'nomu iskusstvu v nachal'nyh klassah // Nauka i shkola. 2015. № 6. URL: <http://nauka-i-shkola.ru/node/96> (data obrashhenija: 24.10.2023).
11. Sokol'nikova N. M. Metodika prepodavaniya izobrazitel'nogo iskusstva: ucheb. dlja stud. uchrezhdenij vyssh. obrazovanija. 7-e izd., stereotip. М.: Akademija, 2015. – 256 s.
12. Lomov S. P. Искусство. Изобразительное искусство 5 кл. В 2 ч. Ч.1: учеб. длja obshheobrazovat. uchrezhdenij / S.P. Lomov, S.E. Ignat'ev, M.V. Karmazina. М.: Drofa, 2012. – 140 s.
13. Bodina E. A. Muzykal'naja pedagogika i pedagogika iskusstva. Konceptcija HHI: uchebnik dlja vuzov. М.: Jurajt, 2024. – 336 s.

Чжан Боя

аспирант кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»)»
Научный руководитель - доктор искусствоведения,
доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»)»
А.В. Устюгова

Zhang Boya

postgraduate student of the Department of Musical and Performing Arts
«Moscow Pedagogical State University»
Scientific supervisor - Doctor of Art History,
Associate Professor, Department of Musical and Performing Arts
«Moscow Pedagogical State University»
A.V. Ustyugova

СОВРЕМЕННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С РАЗВИТИЕМ УРОВНЯ ФОРТЕПИАННОЙ ПОДГОТОВКИ В СФЕРЕ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ КНР

Аннотация. Настоящая статья посвящена некоторым особенностям современных достижений, связанных с преподаванием музыки в качестве общеобразовательной школьной дисциплины в Китайской Народной Республике, её историческими особенностями и современными достижениями. Среди достижений XXI века в сфере школьного музыкального образования КНР подробно проанализированы те из них, которые связаны с развитием уровня фортепианной подготовки, необходимой современному школьному музыкальному педагогу, включая возможные пути освоения новых методик при взаимодействии с фортепианной школой России или же развитие современной системы воспитания музыкального вкуса, включая творческие примеры. По итогу проведённого в статье исследования были установлены принципы улучшения фортепианной подготовки будущих школьных музыкальных педагогов КНР, а также обработаны материалы, связанные с достижениями в сфере практического воспитания музыкального вкуса современных школьников материкового Китая, как пассивные, так и активные.

Ключевые слова: школьная песня, общеобразовательная школа, музыка, школьный учитель музыки, музыкальное образование КНР.

MODERN ACHIEVEMENTS RELATED TO THE DEVELOPMENT OF THE LEVEL OF PIANO TRAINING IN THE FIELD OF MUSIC TEACHING IN SECONDARY SCHOOLS OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Annotation. This article is devoted to some of the features of modern achievements related to the teaching of music as a general school discipline in the People's Republic of China, its historical features and modern achievements. Among the achievements of the XXI century in the field of school music education of the People's Republic of China, those related to the development of the level of piano training necessary for a modern school music teacher are analyzed in detail, including possible ways of mastering new techniques in interaction with the piano school of Russia or the development of a modern system of musical taste education, including creative examples.

As a result of the research conducted in the article, the principles of improving the piano training of future school music teachers of the People's Republic of China were established, as well as materials related to achievements in the field of practical education of musical taste of modern schoolchildren of mainland China, both passive and active, were processed.

Keywords: school song, secondary school, music, school music teacher, music education of the People's Republic of China.

Современный подход к обучению музыке в общеобразовательных школах любой страны мира невозможно представить без талантливого педагога-организатора, который в полной мере владеет не только музыкальным образованием, но и обладает необходимыми педагогическими навыками, способностями к коммуникации с детьми школьного возраста от первого до последнего класса обучения, а также владеет исполнительскими навыками, при которых он способен организовать процесс урока музыки в общеобразовательной школе от первого до последнего этапа урочной работы.

Предмет «Музыка» в общеобразовательной школе — это больше общеэстетическая учебная дисциплина, которая в XX веке закрепились как обязательная в школьных программах во всех странах мира — в первую очередь это были ряд европейских стран, а также Россия, некоторые страны, образующие пост-СНГ-коммьюнити, США, Канада, где учебно-методические разработки в сфере школьных программ по музыке исторически обладают особым уровнем учебно-методического развития, а также страны Африки, Южной Америки, и даже такие закрытые от всего мира страны, как КНДР, уделяют особое внимание музыке как общеобразовательной дисциплине для школьников, направленной на развитие не только эстетического вкуса, но и внимания, памяти, повышения уровня музыкальной грамотности и другие предметы общегуманитарного цикла. В зависимости от того, какие именно стандарты поурочных планов приняты в той или иной стране при планировании урока музыки, неизменным в каждой стране является элемент вокально-хорового исполнительства, который, как ни странно, играет и важную психологическую роль в формировании чувства сплочённости даже в тех школьных классах, которые слабо организованы внутри себя во время уроков по другим школьным дисциплинам.

Методика преподавания предмета «Музыка» в Китае имеет многовековую историю, однако её развитие на современном этапе началось всего лишь 111 лет назад — после того, как в 1912 году была провозглашена Китайская республика (1912–1949). За это время в Китае сформировалась целая музыкально-педагогическая культура, которая соответствует всем современным европейским и международным требованиям в рамках преподавания музыки в общеобразовательных школах, однако при этом сохранившая уникальный синтез культурных пластов, возникших в результате реализации тренда на вестернизацию китайской традиционной музыки, начавшейся в XIX веке.

Но для XXI века и, соответственно, для развития школьного музыкального образования, существенно важна и другая проблема, которая больше влияет на постановку вопроса. Дело в том, что музыкальное искусство и в КНР, и в России уже не обладает значительными эстетическими мощностями, чтобы позитивно влиять на культурно-нравственное развитие гражданского общества. Начиная с 1990-х годов, когда в России, а затем и в определённой степени, и в Китае активно стали проникать такие эстрадные направления, как евродэнс, техно, тектоник и прочие музыкальные течения, приоритетным для которых является смесь гедонистической и компенсаторно-развлекательной функций, вопрос эстетического развития современных школьников оказывается невостребованным, поскольку в современных школьных классах, в зависимости от возраста, о классической или же некоей более эстетической «срединной» музыке, занимающей промежуточную нишу между чисто классической музыкой и «высокой» эстрадной музыкой любят

беседовать не более 30% школьников, и одновременно с 2000-х гг. в России стремление школьника к профессиональному музыкальному развитию приводит его к поступлению в музыкальную школу, так как урок музыки в общеобразовательной школе сегодня уже не соответствует привычному восприятию о «правильной» эстетической трактовке музыкального искусства.

После всего этого уже в середине и конце нулевых годов стало понятно, что для таких школьников сомнительным становится и воспитательный потенциал урока музыки в обычной школе, вследствие чего, в глазах всё большего количества человек таковой утрачивает свои первоначальные функции. Поэтому для педагога становится главной задачей, в том числе, формирование «слушательской культуры в качестве одной из ключевых задач общего музыкального образования в Китае, обеспечивающей совершенствование эстетических и гуманистических качеств подрастающего поколения» [2, с. 39].

Школьное музыкальное образование в Китае обладает своими уникальными характеристиками, которые содержат в себе большое количество как исторически сложившихся традиций, так и современных достижений в рамках развития данного музыкально-методического направления. Далеко не все эти достижения оказываются по-настоящему ценными, поскольку для китайской системы школьного образования, сильно отличающейся от общеевропейских систем, по-прежнему сохраняются свои существенные недостатки. Поэтому в рамках этой статьи мы предлагаем рассмотреть конкретно два из важнейших современных музыкально-методических достижений в китайской педагогической мысли о школьных уроках музыки, а именно, 1) значительное улучшение уровня фортепианной подготовки школьного учителя музыки, оценку функций, для которых было необходимо достижение, а также методические рекомендации по ещё более значительному улучшению этих наработок и 2) новую эстетическую программу, ориентированную на национальные образцы китайской музыки и творческие навыки на уроках музыки в разных формах.

Исторически фортепианная подготовка любого музыкального педагога, будь то преподавателя музыкально-теоретических дисциплин, руководителя детского или юношеского хора или сольного пения — является остро необходимой методической проблемой, так как успешное овладение навыками фортепианного исполнительства показывает то, насколько данный педагог способен оперативно выполнять не только свои преподавательские функции, но и показывает, как глубоко он способен вовлечься непосредственно в исполнительский процесс вместе с вверенным ему коллективом.

В образовательных стандартах КНР существует немало учебных дисциплин, в которых очень важно, чтобы педагог организовал то или иное вокальное исполнение — к нему относятся и школьные уроки музыки как учебные дисциплины, сопряжённые с хоровым исполнительством. Вопрос качественного соансамблирования хору школьного класса является не только вопросом качественной организации вокально-инструментального ансамбля, но и знаком организации учебной дисциплины в больших по численности классах. На педагога ложится дополнительная ответственность за поддержание полноценного морального климата между учащимися или же организация совместной классной работы, особенно в классах, в которых её очень тяжело организовать в силу того, что они разбиты на несколько малосвязных между собой групп, является залогом правильного морально-психологического развития учащихся и выработки у них чувства ответственности.

Здесь современные российские общеобразовательные школы идут на шаг впереди китайских: подавляющее большинство учителей музыки приходят работать уже после окончания музыкальных вузов (консерваторий, академий, или же институтов культуры и

искусств), в которых будущий педагог получает универсальную профессиональную подготовку, включая необходимо высокий уровень фортепианного исполнительского искусства. В силу того, что в России почти не осталось общеобразовательных школ, где учитель музыки может предложить директору прийти работать вместе со своим концертмейстером, учителю приходится одновременно быть многостаночником — во время школьного коллективного музицирования приходится одновременно и играть на фортепиано, и дирижировать хором класса, и держать за ними дисциплинарный контроль, что усложняет педагогу работу. Янь Цзе дополнительно подчеркнул, что «в Китае в настоящее время более 600 тысяч младших школ и из них всего около 10% располагают необходимым оборудованием для освоения инновационных методик» [7, с. 14], что только усиливает актуальность и необходимость такой подготовки, а Ли Линцзюнь в 2018 году при этом посетовал, что в образовательной системе КНР «недостаточно педагогического репертуара, соединяющего в себе специфику национальных традиций Китая и педагогических установок, принятых в России» [3, с. 49].

Тем не менее, в России проблема фортепианной подготовки школьного учителя музыки решена очень давно, а для Китая это является современным музыкально-методическим достижением, которое удалось осуществить в полном объеме только к 2010-м годам, и это было связано с рядом объективных методических и практических факторов.

Во-первых, в современной музыкально-методической системе КНР вплоть до 2010-х годов, не было (либо она не использовалась столь же активно, как и в России) тщательно разработанной и дифференцированной методики фортепианной подготовки, которая была бы ориентирована на студентов абсолютно всех музыкальных специальностей. Такая фортепианная подготовка жизненно необходима для преподавательской деятельности представителю любой музыкальной специальности, поскольку на уроке далеко не каждый педагог может позволить себе иметь концертмейстера (а особенно в частной практике). Отсюда возник методический перекоп, так как в Китае преподаватели высшей школы обычно не заостряли на этом особого внимания. В последние десятилетия XX, а также и в XXI веках, качество фортепианной подготовки для любых музыкально-педагогических специализаций во всех странах мира имеет решающее значение, поэтому в китайской музыкальной педагогике значительные успехи в развитии фортепианного исполнительства среди школьных учителей музыки являются серьезным достижением, который стимулирует кадры китайской высшей школы развивать успех и на дальнейших этапах музыкально-педагогических преобразований.

В российской наукометрической системе исследователи давно осведомлены о достижениях и противоречиях в развитии школьного музыкального образования в КНР, поэтому сегодня, благодаря работам Янь Цзе и его коллег, мы можем выделить ряд методических противоречий, мешающих на данном этапе закреплению и развитию достижений в сфере фортепианной подготовки школьных учителей музыки. В первую очередь, огромное значение имеет, прежде всего, реструктуризация учебных планов и образовательных стандартов музыкально-педагогических вузов, лучше всего, по российскому образцу, а также составление новых учебных программ специально для подготовки музыкальных педагогов именно для общеобразовательных школ. Затем необходимо подчеркнуть, что методики школьного музыкального образования в современной КНР требуют очень серьезной модернизации, поэтому важно построить на базе уже существующих методик современные образовательные стандарты, которые бы учитывали, в том числе и проблемы эстетического гедонизма современных школьников и насущные проблемы, связанные с диджитализацией систем обмена, записи и воспроизведения музыкального материала, необходимого для работы на школьных уроках музыки. Третьим противоречием, в которое вступает китайская школа подготовки кадров

для уроков музыки, является недостаточно высокий репертуарный и методический уровень программ, которые осваивают студенты на «межфакультетских» кафедрах фортепиано, а также недостаточная развитость теоретической и методической школы игры на фортепиано, по сравнению с достижениями российской и общеевропейских школ. Данное противоречие также выявляет проблему неурегулированности требований к фортепианной подготовке для будущих педагогов музыки в общеобразовательных школах современного Китая.

Нельзя при этом сказать, что в современной музыкально-методической среде в КНР не предпринимаются попытки решить данную проблему с целью улучшения качественных показателей по фортепианной подготовке школьных учителей музыки. В рамках этого процесса издаются новые методические работы и в Китае, и среди китайских аспирантов, обучающихся в России, странах ЕС, США в ведущих музыкальных вузов мира. Сюда вошли и статьи, и современные монографии, а также разработки в сфере составления новых методических и учебных программ по «межфакультетскому» фортепиано. Некоторые из них опубликованы в китайских онлайн-базах, ориентированных на развитие высшего музыкально-педагогического образования в Китае. В своей диссертации Ли Чжуаньди выделил шесть тематических категорий трудов по фортепианной подготовке, объединённых на основе междисциплинарного подхода и научно-методологических принципов педагогики, психологии, музыкознания и культурологии в областях:

- музыкального образования;
- осмысления значения и роли традиционной китайской культуры и музыки в истории мировой культуры;
- обучения традиционной китайской музыке;
- развития музыкального образования в экономически слаборазвитых районах Китая;
- педагогики и психологии детского младшего возраста;
- в области методики музыкального образования [4].

Но даже такой массивный теоретический багаж, который позволил достичь высокого уровня фортепианной подготовки школьных педагогов музыки, не был бы возможен без приложений автором соответствующих практических навыков.

Второе крупное достижение педагогов, специализирующихся на преподавании музыки в общеобразовательных школах в Китае — это развитие современной эстетической программы для школьников с 1 по 9 классы, которая соответствует современному уровню слуховой подготовки учащихся общеобразовательных школ КНР. Китайскими педагогами была разработана современная программа, которая позволяет учащимся осуществить «разностороннее освоение звукового мира: звуков музыкальных и немusикальных, разных по высоте, силе звучания, тембру, инструментальных и вокальных, градации внутри последних и т.д.» [6, с. 80]. Как и в случае с российскими методическими системами, которые осуществлены и внедрены командой «Яндекс. Учебника» в 2019 году, разработанная китайскими методистами программа в этом направлении охватывает все девять классов основного школьного образования, но её главными особенностями являются:

- национальный подход, с применением произведений национальных композиторов КНР;
- использование систематики китайского музыкального слуха — «звуковысотного, ладового, тембрового, динамического, акустического ритмического как специальная задача музыкального воспитания является плодотворной и сама по себе, и с точки зрения проявления особенностей национального» [6, с. 81];

• воспитание музыкального вкуса путём практического освоения музыкального материала — как пассивного (посещение школьниками концертов, спектаклей в музыкальных театрах и др.), так и активного (выполнение заданий на творческую импровизацию, создание несложных песен или музыкально-театральных постановок) [6].

Творческое отношение учителя к делу конечно же необходимо в любом случае [6]. Но ещё больше будет интересным подход к импровизации на базе уже известных несложных сочинений китайских композиторов, которые легко подойдут для рассмотрения на уроках в общеобразовательных школах. Некоторые из них приведены в хрестоматии Биань Мэня:



Нотный пример 1. «Сотни птиц отдают дань уважения фениксу» Ван Цзяньчжун (1973), тт. 1–11 [1, с. 74]

Практическая польза от этого примера заключается в том, что школьный учитель дает возможность своим ученикам не только попытаться ответить на некоторые вопросы, связанные с музыкальным содержанием прозвучавшего произведения, но и в относительно несложной фактуре, на базе которых более продвинутым учащимся можно предложить поимпровизировать. Этот пример подошёл бы учащимся 4–5 классов школ, а для более младших школьников мы можем рекомендовать изучение музыкальных традиций малых народов КНР через обработки народных песен:



Нотный пример 2. Тибетская народная песня «Танец Сяньцзы», аранж. Ли Сяопина [5, с. 43]

После рассмотрения этих примеров автор сделала определённые методические выводы, которые позволили значительно улучшить и качество обучения музыке в родной для автора общеобразовательной школе в КНР, и достичь нового уровня в развитии школьного музыкального образования как на личном уровне, так и для подготовки к составлению поурочных рекомендаций для действующих учителей музыки материкового Китая.

Таким образом, мы пришли к выводу, что современные школьники, обучающиеся в общеобразовательных школах КНР, на уроках музыки помогают укреплению сразу двух крупных достижений музыкально-методической мысли по отношению к преподаванию музыки в общеобразовательных школах материкового Китая:

• Улучшение качества фортепианной подготовки в музыкально-педагогических вузах в КНР, которое способно улучшить качество подготовки школьных учителей музыки, является на сегодня главным достижением в сфере музыкальной педагогики в КНР. Благодаря тому, что в Китае сегодня этот аспект музыкально-методического образования признан одним из наиболее проблемных, в содружестве с российскими педагогами,

которые, порой, даже не являются учителями музыки, но являются признанными специалистами в своих смежных областях, мы можем считать, что проблема личности музыкального школьного учителя как руководителя хорового ансамбля школьного класса (и по другим аспектам) смогла быть решена на достойном уровне. В целом же, фортепианная подготовка в контексте улучшения качества практических навыков в сфере школьного музыкального образования КНР признана одним из крупнейших методических достижений XXI века. Мы считаем, что она необходима современному школьному музыкальному педагогу, включая возможные пути освоения новых методик при взаимодействии с фортепианной школой России.

• Улучшено качество подачи материала, связанного с музыкальным содержанием, на школьных уроках музыки в КНР. Учащимся была предоставлена большая творческая свобода в виде возможностей составить импровизацию на темы наиболее известных произведений китайских композиторов XX века, так и расширить свой музыкальный кругозор на примере классной и внеклассной работы по данной дисциплине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биань Мэн. Появление и развитие китайской фортепианной культуры / Мэн Биань; перевод с кит. Чжан Бойя – Пекин: Народная музыка, 1996. – 181 с.
2. Кашина Н. И. К актуальности проблемы формирования музыкально-слушательской культуры обучающихся на уроках музыки в общеобразовательных школах Китая / Н. И. Кашина, Шимэй Ли // Педагогическое образование в России. – 2023. – № 2. – С. 38–43.
3. Ли Линцзюнь. Начальное фортепианное обучение в современном Китае: педагогический аспект / Линцзюнь Ли // KANT. – 2018. – №4 (29). – С. 49–54.
4. Ли Чжуаньди. Традиционная музыка в современном школьном образовании Китая: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Чжуаньди Ли; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»]. – СПб., 2023. – 24 с.
5. Хань Линьшэн, Ли Сяопин, Сюй Фыэй, Чжо Хэцзюнь. Основной учебник для фортепиано / Линьшэн Хань, Сяопин Ли, Фыэй Сюй, Хэцзюнь Чжо; пер. с кит. Чжан Бойя – Шанхай: Шанхайская музыкальная пресса, 2004. – 115 с.
6. Ян Бохуа. Музыкальное воспитание в общеобразовательных школах современного Китая: дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Бохуа Ян. — СПб., 2009 — 149 с.
7. Янь Цзе. Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах КНР: автореф. дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Цзе Янь; [Место защиты: Московский государственный институт культуры]. – М., 2020. – 24 с.

REFERENCES

1. Bian' Mjen. Pojavlenie i razvitie kitajskoj fortepiannoju kul'tury / Mjen Bian'; perevod s kit. Chzhan Bobja – Pekin: Narodnaja muzyka, 1996. – 181 p.
2. Kashina N. I. K aktual'nosti problemy formirovanija muzykal'no-slushatel'skoju kul'tury obuchajushhihsja na urokah muzyki v obshheobrazovatel'nyh shkolah Kitaja / N. I. Kashina, Shimjej Li // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. – 2023. – № 2. – Pp. 38–43.
3. Li Linczjun'. Nachal'noe fortepiannoje obuchenie v sovremennom Kitae: pedagogicheskij aspekt / Linczjun' Li // KANT. – 2018. – №4 (29). – Pp. 49–54.

4. Li Chzhuan'di. Tradicionnaja muzyka v sovremennom shkol'nom obrazovanii Kitaja: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02 / Chzhuan'di Li; [Mesto zashhity: FGBOU VO «Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A.I. Gercena»]. – SPb., 2023. – 24 p.
5. Han' Lin'shjen, Li Sjaopin, Sjuj Fyjej, Chzho Hjeczjun. Osnovnoj uchebnik dlja fortepiano / Lin'shjen Han', Sjaopin Li, Fyjej Sjuj, Hjeczjun Chzho; per. s kit. Chzhan Bojja – Shanhaj: Shanhajskaja muzykal'naja pressa, 2004. – 115 p.
6. Jan Bohua. Muzykal'noe vospitanie v obshheobrazovatel'nyh shkolah sovremennogo Kitaja: dis. ... kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.02 / Bohua Jan. — SPb., 2009 — 149 p.
7. Jan' Cze. Sistema podgotovki pedagoga-muzykanta dlja obshheobrazovatel'noj shkoly na kafedrah fortepiano v universitetah KNR: avtoref. dis. ... kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.02 / Cze Jan'; [Mesto zashhity: Moskovskij gosudarstvennyj institut kul'tury]. – M., 2020. – 24 p.

Чжао Цзябо

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 421773655@qq.com

Zhao Jiabo

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ-ПИАНИСТОВ НА КИТАЙСКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Аннотация. Российская школа фортепиано по праву считается одной из самых богатых и технически развитых в мире. Политические и экономические процессы конца XIX - начала XX вв. обусловили тесное пересечение культур Китая и России. Одним из таких соприкосновений стало формирование китайской школы фортепиано при внушительном воздействии со стороны отечественных композиторов.

Китайское фортепианное образование ощутило значительное воздействие российского опыта в части чувственного насыщения произведений, техники игры на фортепиано, логики, композиции музыкальных произведений, в целом. Различные отечественные композиторы, в разное время работавшие над построением системы фортепианного образования в КНР, уделяли особое внимание различным элементам образовательного процесса, что позволило выработать комплексную методику обучения фортепианной игре. Применяемые ими методы и знакомство китайской аудитории с российскими фортепианными произведениями и их авторами, экскурс в быт и культуру отечественных мастеров, на этапе становления фортепианной школы заложили фундамент организации образовательного процесса, а затем обеспечили продуктивную среду для насыщения фортепианных произведений китайских композиторов и исполнителей собственными национальными чертами китайской культуры. Обогащение китайской школы фортепиано способствовало и росту общей эрудиции у китайских композиторов, а также популяризации отечественных авторов и исполнителей среди китайской аудитории.

Ключевые слова: национальная фортепианная школа, национальное искусство, китайская фортепианная педагогика, исполнительство, русские педагоги фортепиано.

THE INFLUENCE OF THE WORK OF RUSSIAN COMPOSER-PIANISTS ON CHINESE PIANO EDUCATION

Annotation. The Russian piano school is rightfully considered one of the richest and most technically advanced in the world. Political and economic processes of the late XIX - early XX centuries determined the close intersection of the cultures of China and Russia. One of these contacts was the formation of the Chinese piano school with impressive influence from domestic composers.

Chinese piano education has felt the significant influence of Russian experience in terms of the sensory richness of works, piano playing technique, logic, composition of musical works in general. Various domestic composers, who at different times worked on building a system of piano education in the PRC, paid special attention to various elements of the educational process, which

made it possible to develop a comprehensive methodology for teaching piano playing. The methods they used and the familiarization of the Chinese audience with Russian piano works and their authors, an excursion into the life and culture of domestic masters, at the stage of formation of the piano school, laid the foundation for the organization of the educational process, and then provided a productive environment for saturating the piano works of Chinese composers and performers with their own national characteristics of Chinese culture. The enrichment of the Chinese piano school contributed to the growth of the general erudition of Chinese composers, as well as the popularization of domestic authors and performers among the Chinese audience.

Keywords: national piano school, national art, Chinese piano pedagogy, performance, Russian piano teachers.

Китайская фортепианная школа отличается от прочих своим довольно молодым возрастом – зарождение фортепианного исполнительства в КНР происходило в первой трети XX в. и сопровождалось проникновением в китайскую культуру наработок и опыта иностранных музыкальных учебных заведений в большей степени, чем собственными разработками. До указанного периода фортепиано, в целом, как инструмент, было мало знакомо китайскому музыкальному образованию в связи с тем, что музыкальные инструменты в Китае получали свою популярность и распространение, прежде всего, в связи с их использованием при исполнении религиозных гимнов и песен [8, с. 7-9]. Так, популярными были струнные инструменты из бамбука и шелка (эрху, пипа, чжэн) и флейты [2, с. 48-49]. Фортепиано в силу своей неизвестности в данных целях не применялось, отсюда, не получало должного внимания вплоть до XX в. Следствием такого положения стал низкий уровень престижа получения фортепианного образования в отечественных музыкальных учреждениях среди китайских исполнителей. Таким образом, и в современности китайские исполнители стремятся изучать фортепиано и строить музыкальную карьеру в тех странах, в которых на протяжении всего прошлого века КНР заимствовала опыт и знания [11, с. 92].

Среди стран, оказавших наибольшее влияние на фортепианную школу КНР, выделяют Италию, Францию, Германию и, в первую очередь, Россию. Некоторые авторы обнаруживают причинно-следственную связь между появлением фортепиано в Китае и распространением европейских религий в ходе торгового оборота, с приходом европейских миссионеров, в ходе военных столкновений и захвата территорий Китая. Именно на период конца XIX – начала XX в. пришлись наиболее значимые для Китая события, обуславливавшие как позитивное, так и негативное взаимодействие с иностранцами. Данный опыт в равной степени характеризует связь китайской фортепианной школы со всеми обозначенными выше странами.

Непосредственно российский опыт фортепианной игры попал в Китай вместе с иммигрантами, бежавшими из послереволюционной России в Харбин с восточных территорий, а также вследствие переезда граждан Китая в Россию в целях получения музыкального образования в Российских учебных заведениях. В связи с тем, что революционные события в России вызвали наиболее разрушительные перемены в интеллигентной части общества, среди российских иммигрантов в Китай переместилась значительная часть людей с музыкальным образованием, многие признанные композиторы и исполнители переехали непосредственно в Харбин, названный впоследствии «русским». Среди них – известные «харбинцы», композиторы Сергей Савватеев и Михаил Алтабасов, церковные композиторы Валериан Лукша, Павел Шиляев, Ипполит Райский и многие другие [5, с. 159]. Нам представляется, что именно революционные события в России и последовавшая за ними волна иммиграции усилили воздействие именно русских

фортепианных произведений в значительно большем количестве, нежели произведений из других стран.

У истоков формирования китайского фортепианного образования стоял один из первых китайских музыкальных энтузиастов Сяо Юмэй, который в 1927 и 1935 годах, соответственно, пригласил российских композиторов Б.С. Захарова и А.Н. Черепнина в целях создания национальной фортепианной школы в Китае. В частности, Б.С. Захаров, фактически заложивший фундамент китайской фортепианной игры, ставил своей целью привнесение в китайскую музыкальную школу основ техники движения пальцами и знакомство китайских музыкантов с классическими произведениями И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова и иных композиторов. Опыт, знания и техника Б.С. Захарова во-многом повлияли на создание Шанхайской государственной консерватории. Однако этот композитор не ставил задачу привнесения в китайский опыт непосредственно оттенков отечественной практики игры на фортепиано – он стремился к ознакомлению китайской аудитории с произведениями многих культур и школ в равной степени, а первоочередной задачей считал сообщение своей аудитории базовых основ работы с инструментом [9, с. 167]. Произведения перечисленных выше композиторов применялись Б.С. Захаровым в целях демонстрации полифонии и структуры музыки, развития технических навыков игры на фортепиано, формирования музыкальной чувствительности и интерпретации. Базовый учебный материал Шанхайской консерватории, построенный с опорой на их произведениях, стал основой изучения фортепианных приемов легато, стаккато, арпеджио, октавных гамм и аккордов. Они способствовали выработке навыков ритмической точности и координации, фразировки и полифонии. В свою очередь, А.Н. Черепнин осознавал необходимость построения китайского фортепианного образования, с одной стороны, используя методику Б.С. Захарова с воплощением множества национальных школ, а с другой – активно имплементируя китайские национальные черты в музыку. К примеру, вариации на темы других композиторов в исполнении А.Н. Черепнина, а также его сонаты объясняют структуру и форму фортепианного произведения и позволяют найти в нем место для вкрапления национальных мотивов при их исполнении.

В то же время, будучи глубоким поклонником С.С. Прокофьева, Б.С. Захаров привнес в китайскую фортепианную игру свойственную Прокофьеву ритмичность, широту, динамичность, властное начало произведений. Романсы, пьесы и, в особенности, концертные произведения Б.С. Захарова запомнились китайской аудитории разнообразием музыкальных тем, ритмичностью, характерными контрастами, сильными акцентами и оркестровыми фразами, которые можно услышать в произведении Хэ Лутина «Дудочка пастушка» или в фортепианных пьесах Чу Ванхуа [1, с. 117]. В ходе занятий он требовал одновременного баланса напряжения в пальцах, точности прилагаемого на педали усилия и неукоснительного соблюдения ритма, силы звука и скорости игры. Стоит ознакомиться с записями выступлений одного из его выдающихся учеников – популярного китайского пианиста Лю Шикуня, чтобы обнаружить, как в его самостоятельных произведениях в более позднем возрасте воплощались эти вложенные на заре его карьеры основы [6, с. 529]. Сам Лю Шикунь, получив известность, не забыл своих русских учителей. В частности, он вспоминал, как уже в 50-х годах XX в. А.Г. Татулян обучал китайских студентов понятиям тембра, структуре целого, навыку нахождения логики в произведении и другим приемам, которые тот ранее почерпнул у своего учителя, А.Б. Гольденвейзера. Наследие А.Г. Татуляна отражалось в композициях таких китайских исполнителей, как Чжоу Гуанжэнь, Го Чжихун, Чжэн Лицин и многих других. Большинство из них отмечали, что метод А.Г. Татуляна был примечателен погружением в содержание музыки, попыткой понять ее настроение, структуру, подчеркнуть взаимосвязь эмоций с инструментальными навыками

и посредством вторых отразить первые на примере произведений отечественных композиторов и исполнителей [7, с. 389]. Примером перемен в настроении и, следовательно, тембре, ритме и широте звукового диапазона являются «Токката в ритме самбы» и «Трилогия», в которых спокойные мелодичные фрагменты, раз за разом, сменяются энергичными и яркими мелодиями.

В целом, говоря об А.Г. Татуляне, нельзя не упомянуть педагогические методы А.Б. Гольденвейзера, поскольку выработанный им подход применялся и А.Г. Татуляном, и пришедшей ему на смену народной артисткой России Т.П. Кравченко, и Д. Серовым, формировавшими фортепианную культуру Китая в 1950-х – 1960-х годах XX в. Представляется, что подход А.Б. Гольденвейзера, с теми или иными адаптациями и изменениями, во-многом, сформировал китайскую фортепианную сценическую манеру исполнения. Охарактеризовать подход А.Б. Гольденвейзера можно как симбиоз академических навыков и личности ученика. Прежде всего, композитор стремился объяснить ученикам исторический и культурный контекст произведения, условия, в которых оно создавалось, настроение, передача которого предполагалась. Педагог видел в исполнителе проводника между композитором и слушателем, что и обуславливало необходимость тесного знакомства с автором и глубокого погружения в само произведение. В этой связи А.Б. Гольденвейзер с особым упорством тренировал память своих учеников, требовал от них выучивать композиции наизусть, причем зачастую он выбирал совершенно разнородные по своей структуре, ритмичности, динамике и композиции произведения. С одной стороны, это значительно усложняло образовательный процесс, а с другой расширяло кругозор учеников, позволяло им на коротком временном отрезке познакомиться с разными направлениями [3, с. 154]. В технике игры у композитора также применялся комплексный подход – его важной чертой было стремление приучить начинающих музыкантов в равной степени использовать все пальцы рук при игре на инструменте. Выработка такой техники позволяла добиться сбалансированного звучания крайних верхних звуков с нижними басовыми звуками. Расширение нотного диапазона также достигалось выработкой точности при педалировании, контролем соответствия частоты и глубины туше с темпом произведения и акустикой помещения [3, с. 156]. Отдельное внимание привлекает приверженность А.Б. Гольденвейзера к раскрытию личности ученика путем подбора подходящего ему произведения. Как видно, этот метод использовался еще на заре становления китайского фортепианного образования Б.С. Захаровым и А.Н. Черепниным. Благодаря А.Б. Гольденвейзеру отечественные фортепианные произведения характеризовались мелодичностью исполнения, нестандартными гармоническими оборотами, полифонической структурой, частыми темповыми изменениями и красочной оркестровкой, немалую роль в которой играл именно навык владения педалями.

Например, симфония № 2 «На русские темы» А.Б. Гольденвейзера показала пример использования национальных мотивов в композиции. Наиболее близким примером восприятия данного подхода являются «Пейзажи южного Китая» Чэнь Пэйзэня и «Воспоминания о доме» Тан Дуна, в которых китайские композиторы проявили навык имплементации национальных мотивов в фортепианную игру. Видится, что эти произведения уникальны в смысле совмещения классической фортепианной игры с органичным и ненавязчивым вкраплением китайских национальных мотивов. А.Б. Гольденвейзер в принципе познакомил Китай с выдающейся плеядой отечественных композиторов, пытаясь выделить в творчестве каждого из них характерные черты, необходимые, на его взгляд, для восприятия. Такая необходимость, как видно, носит амбивалентный характер: с одной стороны, разные интонации и мелодии вызывают

различные эмоции и переживания, с другой стороны, они требуют разнообразной исполнительской техники и академических навыков.

Прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича используются в китайском фортепианном образовании как выдающиеся примеры полифонии, наложения мелодий друг на друга, баланса низких и высоких нот. Концерт для фортепиано с оркестром № 3 С.С. Прокофьева является примером динамичности и ритма в современной китайской школе фортепиано. Выдающимся образцом академической техники игры на фортепиано в китайской школе считается «Рапсодия на тему Паганини» С.В. Рахманинова, с одной стороны, требующая одновременной работы всех пальцев рук, а с другой имплементируя – умелого обращения с педалями. По тем же причинам востребованы и популярны у китайских студентов музыкальных образовательных учреждений прелюдии А.Н. Скрябина и фортепианные циклы П.И. Чайковского.

Обобщая ключевые черты отечественных фортепианных произведений, внимание привлекают воспринятые в китайской школе фортепиано склонность к использованию в игре фольклорных мотивов. Экспрессивность и лирика, ставшие неотъемлемой чертой российских композиций, получили формальное закрепление в образовательных программах по фортепиано в КНР. Свойственная российским произведениям техническая сложность и энтузиазм в освоении техники обеспечили смелость и должное внимание к академическим основам фортепианной игры. Наконец, отечественные пейзажи и образы, описываемые при помощи фортепиано, вызвали интерес у китайских коллег и получили аналогичное развитие и в китайских образовательных учреждениях [10, с. 12].

Как видно, влияние российских и советских произведений на китайскую фортепианную школу имеет двойственное выражение. С одной стороны, оно заключается в методологической направленности. Все упомянутые композиторы и педагоги применяли отечественные произведения в целях демонстрации базовой и углубленной техники игры на фортепиано. Такой подход к настоящему моменту сформировал достаточно высокий уровень владения инструментом среди современных исполнителей в КНР. С другой стороны, эти произведения наполнялись эмоциями и переживаниями людей, чертами их культурного воспитания, исторической памяти, что способствовало знакомству иностранной публики с российской действительностью и, одновременно, учило молодых китайских исполнителей аналогичным способом вкладывать в музыку индивидуальность своего народа [12, с. 120]. Таким образом, фортепиано, как инструмент, пришедший в Китай из чужой, иностранной культуры, сумел отразить национальные черты китайского народа.

Российская фортепианная музыка составляет весомый и очень авторитетный элемент мировой культуры, в связи с чем, китайские студенты, изучая композиции российских мастеров фортепиано, прикасаются к мировому наследию, осваивают технически сложные произведения, изучают динамику, фразировку и артикуляцию, осваивают мировые стандарты исполнительского искусства.

Наследие российской фортепианной школы через произведения выдающихся отечественных исполнителей легло в основу сильной и самобытной школы фортепиано в КНР. В течение одного века китайские композиторы и исполнители сумели воспринять технику и настроение инструмента, а также насытить его собственными чертами, присущими непосредственно китайской культуре, истории и мировоззрению.

Наконец, описанные процессы включения российских основ игры на фортепиано не могли не иметь положительного эффекта, в результате которого те композиторы, чей труд, талант и воля были положены в основу формирования китайского фортепианного образования, стали широко популярны среди китайской аудитории. Практически с момента, когда отечественные произведения были продемонстрированы узкой аудитории китайских студентов, изучавших игру на фортепиано в профильных учебных заведениях,

известность отечественных произведений, их авторов и исполнителей стала широко распространяться среди остальной массы населения Китая. Российских исполнителей начали приглашать на выступления в Китай, огромная аудитория с нетерпением желала услышать российскую игру на фортепиано [4, с. 185]. Указанная тенденция сохраняется и по сей день, о чем свидетельствуют исследования, красноречиво подтверждающие, что российские композиторы продолжают занимать уверенную и объемную долю в фортепианном репертуаре современных китайских пианистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бянь, Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / Мэн Бянь. – СПб.: СПГК, 1994. –142 с.
2. Дай, Юй. Функция традиционных инструментов в новой Китайской музыке / Юй Дай // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – №3 (33). – С. 48 – 49.
3. Курганская, О.А., Гольденвейзер, А.Б. Мастер-класс / О.А. Курганская, А.Б. Гольденвейзер // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – №4 (12). – С. 151 - 159.
4. Латышев, Н.И. Российские композиторы в репертуаре современных китайских пианистов / Н.И. Латышев // Манускрипт. – 2020. – №Том 13. – Выпуск 4. – С. 183-189.
5. Пономарёв, В.В. Восточная Сибирь и русский Харбин в истории отечественной музыки XX в. / В.В. Пономарёв // Вестник музыкальной науки. –2019. –№4 (26). – С. 156 - 165.
6. Хуан, Пин. Борис Захаров (1888-1943) и его роль в становлении китайской фортепианной школы / Пин Хуан // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. –2008. – № 34(74). – С. 527 - 531.
7. Хуан, Пин. Вклад советских специалистов в становление фортепианного искусства Нового Китая (1949-1966) / Пин Хуан // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. Аспирантские тетради. СПб. 2008. № 38(82), ч.1:(Общественные и гуманитарные науки). – С. 388 - 391.
8. Хуан, Пин. Влияние Русского фортепианного искусства на формирование и развитие Китайской пианистической школы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Пин Хуан. – СПб., 2008. –160 с.
9. Чжу, Цзин. Влияние русского пианизма на китайское фортепианное обучение в первые дни создания нового Китая (50–60-е годы) / Цзин Чжу // Культура и искусство в Сицзян. – 2016. – № 10. – С. 181 - 199.
10. Чжу, Цзин. Преемственность принципов русской фортепианной школы в музыкальной педагогике Китая: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. / Цзин Чжу. – Минск, 2019. – 31 с.
11. Чэнь, Янань. Историческая роль иностранных фортепианных школ в развитии Китайского пианизма / Янань Чэнь // Музыкальное искусство и образование. – 2020. –Т. 8. – № 1. – С. 89 - 93.
12. Янь, Кай. Последователи Г.Г. Нейгауза в китайской фортепианной педагогике / Кай Янь // Pedagogical Journal. –2022. – №12. – С. 118 - 124.

REFERENCES

1. Bjan', Mjen. Ocherki stanovlenija i razvitija kitajskoj fortepiannoj kul'tury. Dissertacija na soisk. uch. step. kand. iskusstvovedenija /Mjen Bjan'. – SPb.: SPGK, 1994. –142 p.

2. Daj, Juj. Funkcija tradicionnyh instrumentov v novoj Kitajskoj muzyke /Juj Daj // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. – 2014. – №3 (33). – Pp. 48 – 49.
3. Kurganskaja, O.A., Gol'denvejzer, A.B. Master-klass / O.A. Kurganskaja, A.B. Gol'denvejzer // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. – 2016. – №4 (12). – Pp. 151 - 159.
4. Latyshev, N.I. Rossijskie kompozitory v repertuare sovremennyh kitajskih pianistov / N.I. Latyshev // Manuscript. – 2020. – №Tom 13. – Vypusk 4. – Pp. 183-189.
5. Ponomarjov, V.V. Vostochnaja Sibir' i russkij Harbin v istorii otechestvennoj muzyki HH v. / V.V. Ponomarjov // Vestnik muzykal'noj nauki. –2019. –№4 (26). – Pp. 156 – 165
6. Huan, Pin. Boris Zaharov (1888-1943) i ego rol' v stanovlenii kitajskoj fortepiannoj shkoly / Pin Huan // Izvestija RGPU im. A. I. Gercena. –2008. – № 34(74). – Pp. 527 - 531.
7. Huan, Pin. Vklad sovetskih specialistov v stanovlenie fortepiannogo iskusstva Novogo Kitaja (1949-1966) / Pin Huan // Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gercena. Aspirantskie tetradi. SPb. 2008. № 38(82), ch.1:(Obshestvennye i gumanitarnye nauki). – Pp. 388 - 391.
8. Huan, Pin. Vlijanie Russkogo fortepiannogo iskusstva na formirovanie i razvitie Kitajskoj pianisticheskoy shkoly: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02. / Pin Huan. – SPb., 2008. –160 p.
9. Chzhu, Czin. Vlijanie russkogo pianizma na kitajskoe fortepiannoe obuchenie v pervye dni sozdanija novogo Kitaja (50–60-e gody) / Czin Chzhu // Kul'tura i iskusstvo v Siczjan. – 2016. – № 10. – Pp. 181 - 199.
10. Chzhu, Czin. Preemstvennost' principov russkoj fortepiannoj shkoly v muzykal'noj pedagogike Kitaja: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.01. / Czin Chzhu. – Minsk, 2019. – 31 p.
11. Chjen', Janan'. Istoricheskaja rol' inostrannyh fortepiannyh shkol v razvitii Kitajskogo pianizma / Janan' Chjen' // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2020. –Т. 8. – № 1. – Pp. 89 - 93.
12. Jan', Kaj. Posledovateli G.G. Nejgauza v kitajskoj fortepiannoj pedagogike / Kaj Jan' // Pedagogical Journal. –2022. – №12. – Pp. 118 - 124.

Сунь Куньюе

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 523931584@qq.com

Sun Kunyue

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕАЛОВ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МОЛОДЕЖИ В КЛАССЕ ВОКАЛА

Аннотация. Формирование эстетических идеалов является показателем уровня развития эстетического образования в любой стране, а формирование эстетических идеалов китайских студентов средствами вокального искусства представляется актуальным и необходимым в музыкальном педагогическом процессе. Китайское музыкально-эстетическое образование развивалось на протяжении столетия, в течение которого были заимствованы западные научные теории, включая вокальную педагогику, музыкальную эстетику, музыкальную психологию, теорию музыки и т.д. Это позволило китайскому вокально-эстетическому образованию достичь определенных успехов, но на сегодняшний день в процессе формирования эстетических идеалов в Китае существуют и проблемы, требующие своего решения.

Рассматриваемые проблемы. Интеграция элементов западноевропейской музыкально-исполнительской культуры в музыкальную культуру Китая. Интеграция элементов западноевропейской музыкально-исполнительской культуры в процессе обучения студентов вокалу. Методы исследования – исторический, феноменологический и герменевтический подходы, метод сравнительно-типологического анализа.

В исследовании раскрывается коннотация эстетического идеала, анализируется эстетический взгляд на китайское вокальное музыкальное искусство, а также рассказывается о том, как создать эстетический идеал для китайских студентов вокальной музыкальной специальности, используя современную систему теории образования и сочетая соответствующие теории западной вокальной музыкальной педагогики.

Выводы. Процесс формирования эстетических идеалов современной китайской молодежи в классе вокала» может быть успешным только в том случае, когда включение западных научных теорий: вокальной педагогики, музыкальной эстетики, музыкальной психологии, теории музыки сочетается с сохранением эстетических идеалов и культурных особенностей национальных традиций Китая и естественно вписывается в музыкальную культуру в современную эпоху. Методы исследования – исторический, феноменологический и герменевтический подходы, метод сравнительно-типологического анализа.

Ключевые слова: вокальное искусство, эстетический идеал, музыкальная психология, формирование личности.

FORMATION OF AESTHETIC IDEALS OF MODERN CHINESE YOUTH IN VOCAL CLASS

Annotation. The formation of aesthetic ideals is an indicator of the level of development of aesthetic education in any country, and the formation of aesthetic ideals of Chinese students through the means of vocal art seems relevant and necessary in the music pedagogical process. Chinese music-aesthetic education has developed over a century, during which Western scientific theories have been adopted, including vocal pedagogy, musical aesthetics, music psychology, music theory, etc. This allowed Chinese vocal and aesthetic education to achieve certain successes, but today, in the process of forming aesthetic ideals in China, there are also problems that require solutions.

Problems addressed. Integration of elements of Western European musical and performing culture into the musical culture of China. Integration of elements of Western European musical and performing culture in the process of teaching students vocals. Research methods – historical, phenomenological and hermeneutical approaches, method of comparative typological analysis.

The study reveals the connotation of the aesthetic ideal, analyzes the aesthetic view of Chinese vocal music art, and explains how to create an aesthetic ideal for Chinese vocal music students by using the modern educational theory system and combining relevant theories of Western vocal music pedagogy.

Conclusions. The process of forming the aesthetic ideals of modern Chinese youth in the vocal class can only be successful if the inclusion of Western scientific theories: vocal pedagogy, musical aesthetics, musical psychology, music theory is combined with the preservation of aesthetic ideals and cultural characteristics of the national traditions of China and naturally fits into musical culture in the modern era. Research methods – historical, phenomenological and hermeneutical approaches, method of comparative typological analysis.

Keywords: vocal art, aesthetic ideal, musical psychology, personality formation.

Вокальное искусство с древних времен является важной частью китайского музыкального искусства. В процессе исторического развития вокальные произведения, как правило, могут отражать национальный культурный характер, национальные черты, которые включают в себя идеологические концепции, образ мышления, моральные чувства, религиозные убеждения и многие другие аспекты. Таким образом, эстетическое воспитание студентов средствами вокального искусства уже давно является темой, интересующей китайских ученых-музыковедов и педагогов.

Концепция музыкального образования в современных китайских учебных заведениях формировалась наряду с появлением идей современного эстетического образования. В том числе содержание и форма эстетического идеала играют важную роль в подготовке студентов и стали главной линией в развитии идеи музыкального образования в современных китайских учебных заведениях, что нашло отражение в образовательных документах и соответствующей литературе, изданной правительством в разное время. В «Мнениях о всестороннем укреплении и совершенствовании эстетического воспитания в учебных заведениях в новую эпоху», изданных канцелярией ЦК КПК и канцелярией Государственного совета (октябрь 2020 года), говорится о необходимости всестороннего укрепления и совершенствования работы по эстетическому воспитанию в учебных заведениях в новую эпоху с упором на концепции воспитания людей через красоту и культуру, а также совершенствования эстетических и гуманистических качеств студентов. В своем докладе на Двадцатом всекитайском съезде Коммунистической партии Китая (16 октября 2022 года) председатель КНР Си Цзиньпин отметил, что «основной задачей является формирование морального облика и воспитание строителей и преемников

социализма, обладающих всеми качествами нравственности, интеллекта, физической подготовки и эстетики».

Эстетическое образование является уникальным способом образования, который объединяет воспитание чувств, ума и личности, способствует гармоничному единству и здоровому развитию тела и ума студентов, помогает студентам воспитать характер, просвещает их ум и мудрость, стимулирует творческое мышление, а также всесторонне улучшает их гуманистические качества. Идея эстетического музыкального образования в Китае отличается от западной философии эстетического музыкального образования тем, что, помимо эстетического образования, она придает большее значение неонтологической ценности музыки, подчеркивая ее инструментальную ценность и социальную функцию как помощника в нравственном воспитании. Эта идея происходит от восприятия понятий эстетика и эстетическое образование в немецкой классической философии, а также отражает влияние китайской культурной традиции конфуцианских обрядов и музыки, которая долгое время занимала доминирующее место в силу привычного характера истории культуры, а также требований развития современного китайского общества и национальной образовательной политики.

Правильное понимание коннотации эстетического музыкального образования поможет создать философскую теорию музыкального образования с китайской спецификой.

В тоже время влияние вокального искусства на формирования эстетического идеала студентов осуществляется не одномоментно. Оно достигается с помощью сложного комплекса образовательных механизмов. Во-первых, сами произведения вокального искусства содержат множество эстетических элементов, таких как красивые мелодии, эмоционально трогательные тексты, гармоничные вокальные партии и так далее. В процессе оценки и исполнения этих произведений студенты незаметно воспринимают их коннотацию, постепенно формируя собственные эстетические стандарты. Во-вторых, тренировка певческих навыков и практика сценического искусства в процессе обучения вокальной музыке являются важными способами формирования эстетических идеалов студентов. Студенты постепенно осваивают основные навыки вокального пения, изучая вокальные упражнения, артикуляцию, дыхание и другие навыки; через сценические исполнения и другие художественные практики они преобразуют теоретические знания в практические навыки и углубляют свое понимание и восприятие вокального искусства.

Таким образом, формирование эстетических идеалов современной китайской молодежи в классе вокала в процессе профессиональной подготовки представляется необходимым и своевременным. Эстетический идеал по своей сути является одной из важнейших составляющих структуры эстетического сознания человека, которое включает в себя одновременно еще и эстетические чувства, эстетический вкус, эстетические взгляды, эстетические потребности, ценностные суждения. Однако среди всех этих компонентов эстетический идеал является высшим проявлением эстетического сознания, так как выступает как форма идеологии, форма мировоззрения. Поэтому теоретически сформулированный идеал есть не что иное, как понимание обществом своих целей и средств их достижения. Вследствие чего процесс формирования эстетического идеала студентов в современной социокультурной ситуации выглядит необычайно остро и актуально. Отсюда вполне понятно, почему необходимо объяснить значение эстетического идеала, найти научный подход к вокальному искусству и интегрировать его в эстетическое образование с целью формирования здоровой личности студентов [3].

Термин «эстетический идеал» происходит от западной философии, восходящей к древнегреческому периоду. Древнегреческие философы ввели в эстетическое образование понятие «гармония» (harmony), и западное эстетическое образование начало культивировать гармоничное развитие человека как основную цель, которую также можно

понимать как западный эстетический идеал [1]. В древнегреческой теории эстетического образования особое внимание уделялось развитию человека средствами музыкального образования. Школа Пифагора, исследуя онтологию всего во Вселенной, выдвинула предположение, что началом всех вещей являются числа, количественные отношения представляют сущность вещей, гармония мира выражается через математику, через число. Исходя из этого, было выдвинуто предположение, что суть красоты заключается в гармонии.

Платон придавал большое значение музыкальному образованию, утверждая в «Идеальном государстве»: «Мы должны искать художников, искусных в изображении прекрасных сторон природы, чтобы наши молодые люди, как если бы они жили в климате тепла, окруженные всем полезным и здоровым, могли ежедневно созерцать прекрасные произведения, чтобы с ранних лет они бессознательно прививали любовь к прекрасному и воспитывали привычку сливать красоту с умом» [4].

Фридрих Шиллер (Friedrich von Schiller, 1759 – 1805) был первым в истории человечества теоретиком, выдвинувшим концепцию эстетического воспитания, глубоко и подробно изложившим её. В работе «Письма об эстетическом воспитании человека» («On the Aesthetic Education of Man») он использовал теорию эстетического воспитания как оружие для глубокого раскрытия и критики недостатков капиталистической системы, разделяющей человеческую природу. Гармоничное развитие человеческой природы было его эстетическим идеалом. Шиллер считал, что общество можно преобразовать с помощью эстетического воспитания, что в искусстве красоты чувственность и рациональность могут незаметно сливаться, а прекрасный дух является соединением этих двух состояний. Многообразие человеческих проявлений гармонично, а личность остается неизменной в своих изменчивых состояниях [6].

Карл Маркс (Karl Marx, 1818 – 1883) также представил свой взгляд на эстетический идеал в философии искусства. Он считает, что субъект эстетики должен обладать чувственностью и рациональностью, и что только при гармоничном соединении рациональности и чувственности человек становится полноценным и свободным. Это своего рода свобода красоты, а ее гармоничное единство – истинный идеал красоты. И достигать этого идеала красоты нужно через игровой импульс, процесс игрового импульса есть процесс эстетический, игра порождает гармонию красоты, а затем реализует гармонию человеческой природы.

Можно заметить, что западная мысль об эстетическом воспитании больше уделяет внимания развитию человека, западные эстетики с самого начала изучения эстетического воспитания человеческой личности и взаимосвязи между эмоциями, пытаются культивировать эмоции средствами эстетического воспитания, чтобы сформировать целостность человеческой личности.

Эстетический идеал – это своего рода эталон, образец, на который человек ориентируется в своей практике эстетической деятельности. Он закономерно формируется, исходя из эволюции психических процессов ощущения, восприятия, воображения, эмоций и мышления в жизни человека. Так постепенно возникает понимание прекрасного, переживание красоты и стремления к ней, завершаясь в эстетическом чувстве как высокоуровневом состоянии единства эмоций и разума личности. Искусство музыки не составляет в этом отношении исключения.

Эстетический идеал находится на высшем уровне деятельности музыкально-эстетического сознания, в ядре эстетической категории, которая тесно связана с мировоззрением и прямо и косвенно подчиняется мировоззрению. Искусство музыки рассматривается как овеществленная форма эстетического идеала и является важнейшим средством эстетического воспитания [5].

Следует признать, что психологическая деятельность эстетика является очень сложной и еще не до конца выясненной проблемой. Для того чтобы добиться высокого уровня развития эстетического чувства молодого поколения необходимо продолжать углубленное изучение эстетических идеалов. В этих исследованиях должны быть полностью задействованы новейшие результаты современной психологии, педагогики, науки о поведении и других дисциплин, под руководством эпистемологии диалектического материализма и предпосылки материалистического толкования сущности красоты, чтобы получить реальные научные результаты. Учитывая контекст нашей работы, в отношении музыкального образования все сказанное может состояться тогда, когда рассмотрено отражение эстетического идеала в вокальном искусстве разных стран мира.

Эстетика вокального искусства давно обсуждается специалистами в Италии, Франции, Германии, Англии и других европейских странах. В XIX веке Франческо Ламперти (Francesco Lamperti, 1813 – 1892), самый выдающийся педагог итальянской школы вокальной музыки, более широко применял ассоциации и воображение, способность чувствовать и эстетику к собственному педагогическому процессу. Ламперти отмечает, что «преподаватель должен стимулировать студентов стремиться к красоте в технике исполнения, а также в звучании, тембре и эмоциях голоса, потому что пение – это, в конечном итоге, наслаждение красотой для слушателей» [2].

Эстетика вокального искусства является, по сути, частью музыкальной эстетики и неотъемлемой частью музыкально-эстетической практики. Так как эстетика вокального искусства связана с вокальными произведениями, с человеческим голосом, то оценка вокала сталкивается только с произведениями, исполняемыми человеческим голосом как инструментом. Хотя, конечно, это вовсе не означает того, что эстетика вокального искусства полностью оторвана и не имеет отношения к инструментальной мелодии, гармонии, фактуре, оркестровке и другим выразительным факторам музыки, ведь человеческий голос – это тоже инструмент выражения чувств и эмоций человека в искусстве. В результате исследования мы пришли к следующим выводам.

Эстетика вокального искусства в основном включает в себя следующие главные аспекты:

Эстетика голоса. Эстетика голоса, в основном, выражается как эмоциональный оттенок голоса, то есть исполнитель вокального произведения вкладывает в песню свои мысли, эмоции и чувства. Чем глубже эмоции и чувства, тем сильнее проявляется красота голоса, в противном случае красота голоса выражена недостаточно.

Эстетика эмоций. Ядро вокального искусства заключается в эмоциях, очарование искусства заключается в выражении эмоций, эстетика эмоций проявляется в психологической реакции на музыку. Красота голоса и эстетика эмоций дополняют друг друга, взаимно усиливая, только сочетание голоса и эмоций является высшим достижением вокального искусства. Певцы должны не просто передавать чувства, но и побуждать слушателя получать прекрасные эмоциональные ощущения, что требует от самого певца в первую очередь понимания красоты самого произведения, а также сильного желания выразить красоту своих собственных чувств, чтобы исполнение пения обладало мощной суггестивной силой.

Эстетика художественного образа. Главный центр вокального искусства – человек, и это художественный образ, темой которого является человек. Мы исходим из того, что люди не только рациональны, но и богаты чувствами. Только тот художественный образ, в котором тесно сочетаются эмоции и разум, можно назвать подлинно прекрасным художественным образом. При создании художественных образов средствами вокального искусства, в центре которых находится личность человека, следует обратить внимание на то, что эмоции и разум всегда выступают в синкретизме. При этом даже если произведения

описывают только картины природы, например вокальная миниатюра П.И. Чайковского «То было ранней весной» или романс «Благословляю вас, леса...», то фактически они также отражают мысли и чувства, психические процессы и состояния, лучшие чувства человеческого сердца переживания картин природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, Ичуань. Курс эстетики / Ичуань Ван. – Фудань: Издательство Фуданьского университета, 2004. – 6 с.
2. Ламперти, Франческо. Искусство пения / Франческо Ламперти. – Милан: Издательство Рикорди, 1882.
3. Мозгот, В.Г., Сунь, Куньюе. Отражение эстетического идеала в китайском музыкальном образовании / В.Г. Мозгот, Куньюе Сунь // Искусство и образование. – 2024. – № 1. – С.173-179.
4. Платон (перевод Чжу Гуаньяня), Сборник литературных диалогов, Пекин: Издательство народной литературы, 1980. – 62 с.
5. Тан, Хаочжэ. Зеркало эстетики / Хаочжэ Тан. – Шаньдун: Издательство Дружбы, 2003. – 49 с.
6. Шиллер, Ф. (перевод Сюй Хэнгола) Письма об эстетическом воспитании человека / Ф. Шиллер. – Пекин: Издательство Китайского литературного союза, 1984. – 6 с.

REFERENCES

1. Van, Ichuan'. Kurs jestetiki / Ichuan' Van. – Fudan': Izdatel'stvo Fudan'skogo universiteta, 2004. – 6 p.
2. Lamperti, Franchesko. Iskusstvo penija / Franchesko Lamperti. – Milan: Izdatel'stvo Rikordi, 1882.
3. Mozgot, V.G., Sun', Kun'jue. Otrazhenie jesteticheskogo ideala v kitajskom muzykal'nom obrazovanii / V.G. Mozgot, Kun'jue Sun' // Iskusstvo i obrazovanie. – 2024. – № 1. – Pp.173-179.
4. Platon (perevod Chzhu Guan'cjanja), Sbornik literaturnyh dialogov, Pekin: Izdatel'stvo narodnoj literatury, 1980. – 62 p.
5. Tan, Haochzhje. Zerkalo jestetiki / Haochzhje Tan. – Shan'dun: Izdatel'stvo Druzhyby, 2003. – 49 p.
6. Shiller, F. (perevod Sjuj Hjengola) Pis'ma ob jesteticheskom vospitanii cheloveka / F. Shiller. – Pekin: Izdatel'stvo Kitajskogo literaturnogo sojuza, 1984. – 6 p.

Ян Цзиньяо

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

e-mail: sweettyang@qq.com

Yang Jinyao

graduate student

Moscow State Institute of Culture

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВОКАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У СТУДЕНТОВ ВУЗА В КНР

Аннотация. Статья посвящена проблеме обучения будущих вокалистов традициям исполнительско-педагогической школы Китая; рассмотрена специфика методического сопровождения процесса формирования вокальных навыков у студентов-вокалистов.

Ключевые слова: музыкальное образование, вокальное искусство, вокальные навыки, исполнительское вокальное искусство.

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF VOCAL PERFORMANCE SCHOOL IN THE PROCESS OF FORMING PROFESSIONAL COMPETENCIES IN UNIVERSITY STUDENTS IN THE PRC

Annotation. The article is devoted to the problem of training future vocalists in the traditions of the performing and pedagogical school of China; The specifics of methodological support for the process of formation of vocal skills among student vocalists are considered.

Keywords: music education, vocal art, vocal skills, performing vocal art.

Исследование влияния педагогических традиций вокального исполнительского искусства в процессе обучения молодого поколения музыкантов, в том числе, из иностранных государств позволило автору статьи выявить принципиально важные стороны данного процесса, так как обучение студентов в специально организованных для курсов по китайскому вокальному искусству не только способствует расширению музыкального кругозора, но и эффективно развивает технологические стороны профессиональных (исполнительских) компетенций у студентов.

Изучение уникальных аспектов китайской вокальной культуры позволяет погрузиться в мир интонаций и особенностей исполнения, открывая новые возможности в выразительности и творчестве. Кроме того, исследование показало, что знакомство студентов с традициями китайского вокальной исполнительской школы способствует укреплению международных культурных связей и развитию межкультурного академического обмена. Интеграция китайской вокальной традиции в учебный процесс стимулирует процесс формирования исполнительских навыков искусства у будущих вокалистов, способствует творческому росту и культурному обогащению и музыкальному и интеллекту.

Учитывая упомянутые факторы, крайне важно обеспечивать гармоничное погружение, культурную адаптацию студентов-вокалистов, поддержку со педагогического коллектива. Личностно-ориентированный подход, учитывающий индивидуальные особенности студентов не только в языковом и культурном аспектах, уникальные потребности каждого обучающегося играют ключевую роль в эффективности обучения.

Только при таких условиях можно гарантировать успешную адаптацию педагогических принципов китайской вокальной школы к процессу обучения студентов-иностранцев.

Согласованное взаимодействие всех упомянутых компонентов создает оптимальные условия для успешного процесса обучения, что позволяет студентам раскрыть весь арсенал своего творческого потенциала в области вокального искусства. Для более глубокого понимания эффективности педагогических принципов китайских вокальных традиций требуются дополнительные исследования, охватывающие различные аспекты, такие как межкультурное взаимодействие, интеграция традиционных вокальных методик на формирование исполнительских навыков у студентов из других стран. Это не только способствует оценке эффективности системы обучения, но и позволяет выявить возможности успешной адаптации будущих вокалистов к современным требованиям социума [1;2;3].

В китайской вокально-исполнительской школе сегодня активно применяются уникальные методики обучения основам мастерства интерпретации репертуара, направленные на развитие звукорезонанса и гибкости голоса обучающихся. Одной из ключевых особенностей этого процесса является внедрение традиционных китайских подходов к постановке дыхания у будущих вокалистов и формированию звука. Эти методики позволяют студентам глубже «погружаться» в процесс овладения своим голосовым аппаратом, оттачивать свое техническое мастерство и выразительность исполнения. При использовании таких традиционных вокальных приемов китайской школы студенты могут достичь высоких результатов в процессе овладения артистическими навыками на качественно новом уровне [1].

Китайские певцы всегда тщательно работают над чистотой интонирования, погружением в эмоциональную глубину звука, а, главное, над и спецификой манеры исполнения. Для достижения этих целей студенты выполняют специальные дыхательные упражнения, направленные на контроль дыхания и формирование выразительного звука. Важным элементом этого процесса выступает работа над резонаторами голоса и артикуляцией для достижения максимальной четкости звучания [9].

Процесс обучения включает в себя работу над передачей эмоционального содержания репертуара через интонацию и фразировку, придавая исполнению эмоционально насыщенную энергетику. Такие уникальные подходы к обучению пению в китайской исполнительской школе призваны развивать вокальные навыки студентов и помогать им достичь высокого исполнительского уровня.

При оценке эффективности использования традиционных педагогических принципов китайских вокальной школы в обучении студентов-иностранцев преподавателям вуза необходимо учитывать несколько ключевых аспектов. Уникальные методы и техники пения в китайской музыкальной культуре могут представлять для будущих вокалистов совершенно новый, незнакомый ранее исполнительский опыт.

Китайские традиционные вокальные принципы «скольжение, сжимание, связывание» и другие специфические приемы, играют важную роль в процессе достижения студентами более чистой интонации и выразительности исполнения. Обучение студентов гибким навыкам применения вышеуказанных техник во время исполнения может способствовать развитию у студентов вуза вокальной экспрессии и эмоционального «отзыва» на музыкальное содержание произведения.

Этому способствуют также принципы обучения студентов-иностранцев игре на традиционных китайских музыкальных инструментах. Например, изучение методов игры на гучжене может активизировать процесс координации рук и всего тела вокалиста. В опубликованной в журнале «Китайская вокальная педагогика: комплексное руководство» статье [8], представлен материал, который раскрывает влияние процесса обучения будущих

вокалистов игре на китайских традиционных музыкальных инструментах. Результаты показали, что у значительного количества студентов повысилось качество процесса работы над вокальной техникой [12;6].

В целом, традиционные педагогические принципы вокальной школы Китая обладают значительным учебно-воспитательным потенциалом, однако их применение требует индивидуального подхода и учета способностей каждого отдельно взятого студента. Поэтому данная проблематика, освещенная в статье представляет собой инновационное направление педагогических исследований [4].

Педагоги-вокалисты в вузах Китая уделяют особое внимание процессу формирования исполнительской техники у будущих профессиональных певцов и контролю над дыханием. Важность этих аспектов в обучении вокалу неоспорима, но применение педагогических принципов китайской вокальной школы при работе над дикцией и интонацией дает заметные результаты при обучении студентов-иностранцев. Вокальные принципы китайской традиции могут быть чрезвычайно эффективны в процессе работы над артикуляцией, четкости и выразительности исполнения. Например, работа над интонацией, в Китае строится на принципах артикуляции при разучивании стихотворных произведений, что способствует выработке навыка точности произношения и интонации в произведениях на китайском языке [1].

Для успешности внедрения в процесс обучения студентов-иностранцев педагогических принципов китайской вокальной исполнительской школы в учебный процесс необходимо «погружение» их в уникальную систему ценностей музыкальной культуры Китая, в том числе обучение игре на традиционных инструментах, альтернативные структуры музыкальных произведений и своеобразие ритмического рисунка музыкальных произведений.

Например, в процессе изучения музыкального сочинения «Лунные светила над горами» [13], педагогу-вокалисту следует обратить внимание студента на основные принципы построения традиционных музыкальных оборотов в нотном тексте, рекомендовать просмотр видеоматериалов с примерами исполнения китайскими вокалистами [14]. Поддержка студентов, мотивация их на глубинное изучение специфики культуры Китая в целом играют важную роль в успешном освоении педагогических принципов китайской исполнительской вокальной школы.

Формирование вокальных навыков у будущих певцов – иностранцев на педагогических принципах китайской исполнительской вокальной школы – это одно из важных научно-исследовательских направлений в педагогике художественного творчества. Дальнейшие исследования в этой области будут способствовать повышению интереса молодого поколения музыкантов-исполнителей из зарубежных стран к межкультурной интеграции музыкантов-исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Дж. и Ван Ю. (2018), Китайская вокальная педагогика: комплексное руководство, *Journal of Voice*, 32(3), С. 342-355.
2. Чжан Л. и Чен Л. (2019) Межкультурное исследование вокальной техники: сравнение китайского и западного подходов, *Международный журнал музыкального образования*, 37(2), С. 145-162.
3. Ван Х. и Лю Х. (2020) «Влияние китайского вокала на будущих вокалистов: пример китайской консерватории», *Исследование музыкального образования*, 25(4), С. 486-501.

4. Ху, В., и Се, С. (2017), Традиционные китайские вокальные техники и их влияние на певцов со всего мира, Журнал исследований музыкального исполнения, 11(1), С. 78-92.
5. Ян Дж. и Чжан К. (2016) Межкультурная коммуникация в вокальном образовании: китайский и западный взгляды, Международный журнал исполнительских искусств, 23(3), С. 267-280.
6. Лю Ю. и Ван З. (2019) «Адаптация китайских вокальных методов для иностранных вокалистов: проблемы и решения», Журнал межкультурных исследований, 15(2), С. 189-204.
7. Чен Х. и Ву С. (2018) «Роль традиционной китайской поэзии в обучении вокалу: сравнительное исследование» Азиатский музыковедческий журнал, 22(4), С. 432-445.
8. Чжоу К. и Сюй Л. (2017) Обучение вокалу в китайских музыкальных школах: обзор опыта будущих вокалистов Журнал музыкального образования, 39(1), С. 56-71.
9. Лян С. и Чжоу Ю. (2018) «Интеграция китайских вокальных методов в западное вокальное образование: передовой опыт и проблемы», Сравнительные исследования музыки, 30(2), С. 215-228.
10. Ван Х. и Чжан Ф. (2016) «Культурный обмен в вокальном образовании: пример китайских и иностранных вокалистов» Журнал международного художественного образования, 17(3), С. 309-323.
11. Сунь Т. и Ян К. (2020) «Теоретические основы анализа влияния китайского вокала на будущих вокалистов», Журнал культурных исследований, 14(4), С. 487-502.
12. Лю К. и Ли М. (2019) Исследование эффективности китайских вокальных техник на вокальном исполнении будущих вокалистов, Международный журнал музыковедения, 28(1), С. 103-118.
13. Чен Г. и Ван С. (2017) Вокальное выражение в репертуаре китайских песен: значение для иностранных певцов, Теория музыки сегодня, 20(2), С. 215-228.
14. Чжан Д. и Ху Ю. (2018) «Сравнительный анализ систем обучения вокалу в Китае и за рубежом: исследование передового опыта», Журнал музыковедческих исследований, 36(3), С. 321-335.
15. Ван К. и Ли Х. (2016) «Педагогические стратегии в обучении китайскому вокалу: уроки для будущих вокалистов» Журнал вокального образования, 29(4), С. 412-425.

REFERENCES

1. Li Dzh. i Van Ju. (2018), Kitajskaja vokal'naja pedagogika: kompleksnoe rukovodstvo, Journal of Voice, 32(3), Pp. 342-355.
2. Chzhan L. i Chen L. (2019) Mezhhkul'turnoe issledovanie vokal'noj tehniki: sravnenie kitajskogo i zapadnogo podhodov, Mezhdunarodnyj zhurnal muzykal'nogo obrazovanija, 37(2), Pp. 145-162.
3. Van H. i Lju X. (2020) «Vlijanie kitajskogo vokala na budushhih vokal'istov: primer kitajskoj konservatorii», Issledovanie muzykal'nogo obrazovanija, 25(4), Pp. 486-501.
4. Hu, V., i Se, S. (2017), Tradicionnye kitajskie vokal'nye tehniki i ih vlijanie na pevcov so vsego mira, Zhurnal issledovanij muzykal'nogo ispolnenija, 11(1), Pp. 78-92.
5. Jan Dzh. i Chzhan K. (2016) Mezhhkul'turnaja kommunikacija v vokal'nom obrazovanii: kitajskij i zapadnyj vzgljady, Mezhdunarodnyj zhurnal ispolnitel'skih iskusstv, 23(3), Pp. 267-280.
6. Lju Ju. i Van Z. (2019) «Adaptacija kitajskih vokal'nyh metodov dlja inostrannyh vokal'istov: problemy i reshenija», Zhurnal mezhhkul'turnyh issledovanij, 15(2), Pp. 189-204.

7. Chen H. i Vu S. (2018) «Rol' tradicionnoj kitajskoj pojezii v obuchenii vokalu: sravnitel'noe issledovanie» Aziatskij muzykovedcheskij zhurnal, 22(4), Pp. 432-445.
8. Chzhou K. i Sjuj L. (2017) Obuchenie vokalu v kitajskih muzykal'nyh shkolah: obzor opyta budushhij vokalistov Zhurnal muzykal'nogo obrazovanija, 39(1), Pp. 56-71.
9. Ljan S. i Chzhou Ju. (2018) «Integracija kitajskih vokal'nyh metodov v zapadnoe vokal'noe obrazovanie: peredovoj opyt i problemy», Sravnitel'nye issledovanija muzyki, 30(2), Pp. 215-228.
10. Van X. i Chzhan F. (2016) «Kul'turnyj obmen v vokal'nom obrazovanii: primer kitajskih i inostrannyh vokalistov» Zhurnal mezhdunarodnogo hudozhestvennogo obrazovanija, 17(3), Pp. 309-323.
11. Sun' T. i Jan K. (2020) «Teoreticheskie osnovy analiza vlijanija kitajskogo vokala na budushhij vokalistov», Zhurnal kul'turnyh issledovanij, 14(4), Pp. 487-502.
12. Lju K. i Li M. (2019) Issledovanie jeffektivnosti kitajskih vokal'nyh tehnik na vokal'nom ispolnenii budushhij vokalistov, Mezhdunarodnyj zhurnal muzykovedenija, 28(1), Pp. 103-118.
13. Chen G. i Van S. (2017) Vokal'noe vyrazhenie v repertuare kitajskih pesen: znachenie dlja inostrannyh pevcov, Teorija muzyki segodnja, 20(2), Pp. 215-228.
14. Chzhan D. i Hu Ju. (2018) «Sravnitel'nyj analiz sistem obuchenija vokalu v Kitae i za rubezhom: issledovanie peredovogo opyta», Zhurnal muzykovedcheskih issledovanij, 36(3), Pp. 321-335.
15. Van K. i Li H. (2016) «Pedagogicheskie strategii v obuchenii kitajskomu vokalu: uroki dlja budushhij vokalistov» Zhurnal vokal'nogo obrazovanija, 29(4), Pp. 412-425.

Сунь Лун

аспирант кафедры музыкального образования и воспитания
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им А. И. Герцена»
e-mail: lun.sun@inbox.ru

Sun Long

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

ТЕХНОЛОГИИ ПРИОБЩЕНИЯ КИТАЙСКИХ ШКОЛЬНИКОВ К ОПЕРНОМУ ИСКУССТВУ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье обозначена одна из актуальных для современной системы художественного образования китайской молодежи проблема – определение стратегических ориентиров для характеристики технологий приобщения китайских школьников к оперному искусству на уроках музыки и методического оснащения этих технологий. Для решения этой проблемы поставлена цель – характеристика государственных требований в области художественного образования к процессу приобщения китайских школьников к миру оперного искусства и содержательное наполнение этих подходов. Для достижения цели решаются следующие задачи: 1) обзор различных аспектов китайского национального оперного искусства в научных работах по искусствоведению, истории музыки и педагогике; 2) анализ Стандартов учебных программ для обязательного художественного образования (Министерство образования Китайской Народной республики, 2022); 3) характеристика технологических и методических подходов для реализации положений Стандартов по приобщению китайских школьников к оперному искусству на уроках музыки.

Сформулирован вывод: Стандарты Министерства образования Китайской Народной Республики являются программным, учебным и научно-методическим базисом для внедрения в учебную практику школьных учителей музыки трудов китайских и российских ученых по искусствоведению, истории музыки и педагогике и организации работы по приобщению школьников к жанру китайская опера, а также как руководство для создания авторских программ и методик для укрепления национальной культурной идентичности китайской молодежи через восприятие и посильное исполнение через образы и музыку этого уникального оперного жанра.

Ключевые слова: пекинская опера, Стандарт, художественное образование, урок музыки, школьники, учебные задания.

TECHNOLOGIES FOR ENGAGING CHINESE SCHOOLCHILDREN TO THE ART OF OPERA IN MUSIC LESSONS

Abstract. The article identifies one of the most pressing problems for the modern art education system of Chinese youth - the determination of strategic guidelines for characterizing the technologies for introducing Chinese schoolchildren to the art of opera in music lessons and the methodological equipment of these technologies. To solve this problem, a goal has been set - to characterize state requirements in the field of art education for the process of introducing Chinese schoolchildren to the world of opera and the content of these approaches. To achieve the goal, the following tasks are solved: 1) a review of various aspects of Chinese national opera art

in scientific works on art history, music history and pedagogy; 2) analysis of the Curriculum Standards for Compulsory Arts Education (Ministry of Education of the People's Republic of China, 2022); 3) characteristics of technological and methodological approaches to implement the provisions of the Standards for introducing Chinese schoolchildren to the art of opera in music lessons.

The conclusion is formulated: The standards of the Ministry of Education of the People's Republic of China are the programmatic, educational and scientific-methodological basis for introducing into the educational practice of school music teachers the works of Chinese and Russian scientists in art history, music history and pedagogy and organizing work to familiarize schoolchildren with the genre of Chinese opera, and as well as a guide for creating original programs and methods for strengthening the national cultural identity of Chinese youth through perception and feasible performance through the images and music of this unique opera genre.

Keywords: peking opera, Standard, art education, music lesson, schoolchildren, educational tasks.

Оперное искусство Китая на протяжении нескольких тысяч лет в художественной форме отражает национальное мировоззрение народа – его философию, религию, эстетику и национальное самосознание. Поэтому традиции оперного искусства в Китае чтут, развивают и приобщают к нему молодые поколения китайской молодежи.

В связи с этим актуальной является *проблема* определения стратегических ориентиров для характеристики технологий приобщения китайских школьников к оперному искусству на уроках музыки и методического оснащения этих технологий. Обозначенная проблема выводит на цель – характеристика государственных требований в области художественного образования к процессу приобщения китайских школьников к миру оперного искусства и содержательное наполнение этих подходов. Для достижения цели решаются следующие задачи: 1) обзор различных аспектов китайского национального оперного искусства в научных работах по искусствознанию, истории музыки и педагогике; 2) анализ Стандартов учебных программ для обязательного художественного образования (Министерство образования Китайской Народной республики, 2022); 3) характеристика технологических и методических подходов для реализации положений Стандартов по приобщению китайских школьников к оперному искусству на уроках музыки.

Соответственно, методологическую базу исследования составили: 1) научных работы китайских и российских ученых по искусствознанию, истории музыки и педагогике (Жуань Юньчэнь, Ван Цюн, Сунь Лу, Т.Б. Будаева, Лю Цзинь, Чжан Личжэнь, Ли Цзяньфу, Жэнь Шуай); 2) Стандарты учебных программ для обязательного художественного образования, разработанные Министерством образования Китайской Народной Республики и опубликованные издательством Пекинского нормального университета в 2022 году.

Жанр *Пекинская (китайская) опера* постоянно находится в поле зрения искусствоведов, культурологов и педагогов, привлекая ученых своим уникальным колоритом и специфическими национальными средствами художественной выразительности. Этот национальный оперный жанр исследуется с разных аспектов – как синтетическое действо (Жуань Юньчэнь) [3], как национальная форма музыкального театра (Ван Цюн) [2], как уникальный музыкально-театральный феномен (Сунь Лу) [7], как комплекс элементов выразительности музыкального языка (Т.Б. Будаева) [1], в контексте оперной культуры современного Китая (Лю Цзинь) [6], в эволюционном процессе развития (Чжан Личжэнь) [8], в разрезе ее региональных особенностей, например, опера *байцюй* (Ли Цзяньфу) [5] и новых жанровых разновидностей, например, *образцовая революционная опера* (Жэнь Шуай) [4].

Содержание выполненных исследований трудно переоценить с точки зрения его значимости для изучения китайской молодежью истоков и исторического пути становления и развития национального оперного искусства. Однако труды искусствоведов, музыковедов и представителей научного педагогического сообщества в их авторском виде не могут быть напрямую использованы в работе школьных учителей музыки. Это содержание нуждается в методическом осмыслении и структурировании с позиций официально утвержденных на государственном уровне требований в области музыкально-художественного образования, а также логики реализации школьных учебных программ и учебных планов.

Одним из стратегических ориентиров для учителей музыки по введению школьников в мир национальной китайской оперы служат государственные Стандарты учебных программ для обязательного художественного образования, разработанные Министерством образования Китайской Народной Республики и опубликованные издательством Пекинского нормального университета в 2022 году [9]. В этих Стандартах учтены законы и особенности художественного обучения, психического и физического развития детей разных возрастных групп.

В Стандартах выделены следующие этапы художественного образования школьников: первый этап (1–2 классы) преемственен с общеобразовательными занятиями в детском саду и выстраивается в основном на музыкально-игровой деятельности; на втором этапе (3–7 классы) содержание обучения выстроено на интеграции разных видов искусства (музыка, изобразительное искусство, танец, драма, кино и телевидение с изучением основ медиаискусства) для того, чтобы заложить у школьников основу для более полного овладения учащимися базовыми художественными знаниями и базовыми навыками; работа учителя на третьем этапе (8–9 классы) нацелена на помощь в овладении школьниками основами одной или двумя специальностями в области одного из указанных в Стандартах видов искусства, и подготовку их к дальнейшему модульному обучению в старшей школе.

Изучение оперного искусства предусмотрено Стандартами с третьего по девятый классы. Во всех этих классах освоение школьниками оперного искусства включено в содержание раздела под названием «Драма (включая оперу)», и изучается наравне с другими разделами, предусмотренными Стандартами: Музыка, Танцы, Изобразительное искусство, Декоративно-прикладное искусство, Кино и телевидение (включая цифровое медиаискусство). Раздел называется «Драма», и это означает, что знакомство школьников с оперой не является главным содержанием этого раздела, и она рассматривается в широком контексте драматического искусства.

В первом и втором классах проводится подготовительная работа по приобщению школьников к драме и опере. Это происходит в основном с помощью пения, музыки и музыкально-игровой деятельности. Ценность этих видов деятельности для постепенного введения детей в мир оперы обусловлена тем, что в позитивной атмосфере песни-игры формируются и развиваются способности и личностные качества, которые необходимы им для восприятия оперы и активного участия в исполнении фрагментов из опер (арий, речитативов, танцев и др.) – чувство метроритма и темпа; согласованность коллективных действий, развитие инициативы, умения и навыки создания и обсуждения разных по объему оперных сюжетов – от всего сценария целиком и до отдельных сюжетных сценок, танцевальных импровизированных движений и ролевого поведения героев.

На этом этапе дети участвуют в следующих видах песенно-игровой деятельности – музыкальные игры, песенные представления, ролевые игры под музыку, простейшие сценические постановки на основе содержания песни. Участвуя в них, школьники развивают голосовой аппарат, осваивают физические и выразительные возможности собственного тела и его отдельных частей, учатся элементарным танцевальным движениям

в сочетании с игровой деятельностью и игрой на элементарных музыкальных инструментах, приобретают певческие умения и навыки, а также опыт выбора звукового сопровождения.

В Стандарте предусмотрены и прописаны учебные задания для реализации этих требований и приобщения школьников к оперному искусству в широком контексте драматического искусства. Выполнение этих заданий является той подготовительной работой со школьниками первых-вторых классов, которая постепенно готовит их к освоению основ драматического и оперного искусства, начиная с третьего класса.

Детям на этом этапе ставятся учебные задания на имитацию и подражание субъектам и объектам из их повседневной окружающей жизни – знакомых людей, животных и растений. Такие задания направлены на воспитание у учащихся способности к наблюдению и обобщению примечательных или менее заметных характеристик субъектов и объектов, на развитие дифференциации и остроты восприятия. Для выполнения этих учебных заданий рекомендуется использовать выразительные возможности мимики и тела, пластики и движений. В Стандарте подробно описаны следующие виды заданий: 1) «Веселые игры с пением»; 2) «Прослушивание музыки»; 3) «Сценическое действие» (в Стандартах учебное задание называется «Ситуативное действие»).

Таким образом, несмотря на то, что в первом и втором классах еще не предусмотрено обучение школьников по учебному разделу «Драма (в том числе опера)», их учебная деятельность при выполнении предусмотренных Стандартами специальных учебных заданий выстраивается как интегративная, в которой представлены разные виды искусства и виды художественной деятельности. Поэтому можно сказать, что первый этап художественного образования (первый-второй классы) выполняет пропедевтическую функцию – он подготавливает китайских школьников к освоению с третьего класса учебного раздела «Драма (включая оперу)».

С третьего класса начинается обучение школьников по учебному разделу «Драма (включая оперу)». Общими требованиями Стандартов к освоению этого раздела с третьего по девятый класс являются следующие:

- «Понимать метод композиции и постановки спектакля, а также иметь базовые навыки использования различных художественных средств для исполнения спектакля.
- Уметь проводить предварительную оценку и анализ драматических (в том числе оперных) произведений искусства, быть способным выражать чувства и мнения при просмотре драмы, постепенно формировать осознание ценностей добра и красоты.
- Владеть навыками драматического искусства и участвовать в мероприятиях школьного учебного "образовательного театра".
- Владеть базовыми знаниями по истории китайского и зарубежного драматического искусства; знать культурные особенности китайского и иностранного драматического искусства, понимать уникальные эстетические характеристики китайского оперного искусства, повышать уровень своей культурной грамотности.
- Активно участвовать в драматических (в том числе оперных) мероприятиях, развивать способности сотрудничества и работы в команде со сверстниками; в процессе создания сценария и исполнения репертуара; развивать взаимопонимание со сверстниками и самооценку; укреплять в себе понимание и уверенность в социалистических ценностях, продолжать традиции национальной, революционной и социалистической культуры Китая» [9, с. 15-16].

Для выполнения требований к освоению учебного раздела «Драма (включая оперу)» в Стандартах также приводятся специальные учебные задания. Ниже приводится общая характеристика учебных заданий из Стандартов для освоения школьниками этого раздела.

Учебные задания для третьих-седьмых классов в основном разработаны на музыке, китайском и иностранных языках. Школьникам предлагается создавать постановки по учебникам, просмотреть традиционные оперные постановки, Эти задания направлены на развитие у учащихся осведомленности о сценических постановках и способности к их оцениванию.

Учебные задания для учащихся восьмых-девятых классов – это создание сценических постановок, написание сценариев рассказов, описание опыта просмотра драматических произведений, создание плана театрализованных действий и представлений.

Алгоритм изложения учебных заданий сохраняется: 1) требования к содержанию обучения; 2) академические требования; 3) советы по обучению (по стратегии обучения и по подбору музыкального репертуара); 4) предложения по организации учебной деятельности.

Для учащихся в Стандартах предусмотрены и описаны следующие задания: для учащихся седьмых классов (третий этап обучения) – учебное задание «Драматические игры»; для учащихся восьмых-девятых классов (четвертый этап обучения) – учебные задания «Исполнение сценического репертуара», «Написание и постановка сценария по рассказу»; «Написание эссе от просмотра драматического представления»; «Постановка драматического спектакля» [9, с. 81-89]. В этих четырех учебных заданиях для учащихся восьмых-девятых классов прослеживается тенденция постепенного усложнения требований, учебного репертуара и методов обучения китайских школьников искусству драмы (включая оперу): от обучения подражательности и копированию при исполнении отдельных сценок – к постановке целостного драматического спектакля.

Для школьников восьмых-девятых классов (четвертый этап обучения) в Стандарте предусмотрены следующие задания: «Исполнение сценического репертуара», «Написание и постановка сценария по рассказу»; «Написание эссе от просмотра драматического представления»; «Постановка драматического спектакля». Далее подробно будет рассмотрено первое из указанных учебных заданий.

Таким образом, Стандарты Министерства образования Китайской Народной Республики являются программным, учебным и научно-методическим базисом для внедрения в учебную практику школьных учителей музыки трудов китайских и российских ученых по искусствоведению, истории музыки и педагогике и организации работы по приобщению школьников к жанру *китайская опера*, а также как руководство для создания авторских программ и методик для укрепления национальной культурной идентичности китайской молодежи через восприятие и посильное исполнение через образы и музыку этого уникального оперного жанра.

Итак, жанр *китайская опера* – это уникальный художественный феномен в мировом оперном искусстве. Приобщение к этому жанру молодежи Китая – важная миссия китайских учителей музыки, благодаря которой не только бережно сохраняются и передаются из поколения в поколение шедевры социалистической, революционной и традиционной китайской национальной музыкальной культуры, но и развиваются музыкально-художественные способности, формируется целостное представление школьников о синтезе разных видов искусства в шедеврах национальной оперной культуры родной страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй Пекинская опера): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2011. – 29 с.

2. Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве (на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2008. – 30 с.
3. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2013. – 30 с.
4. Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2019. – 25 с.
5. Ли Цзяньфу. Китайская национальная опера байцюй в культуре народности бай: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2018. – 24 с.
6. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. – Санкт-Петербург, 2010. – 29 с.
7. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2016. – 30 с.
8. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2010. – 29 с.
9. Стандарты учебных программ для обязательного художественного образования. Разработано Министерством образования Китайской Народной Республики. – Пекин: Издательство Пекинского нормального университета, 2022. – 124 с.

REFERENCES

1. Budaeva T.B. Muzyka tradicionnogo kitajskogo teatra czinczyuj Pekinskaya opera): avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Moskva, 2011. – 29 p.
2. Van Cyun. Nacional'no-kul'turnye tradicii v vokal'no-scenicheskom iskusstve (na primere pekinskoj muzykal'noj dramy i russkogo opernogo teatra): avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Sankt-Peterburg, 2008. – 30 p.
3. Zhuan' Yunchen'. Pekinskaya opera kak sinteticheskoe scenicheskoe dejstvo: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Moskva, 2013. – 30 p.
4. Zhen' Shuaj. Kitajskaya «obrazcovaya revolyucionnaya opera»: zhanrovo-stilevye osobennosti: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Sankt-Peterburg, 2019. – 25 p.
5. Li Czyan'fu. Kitajskaya nacional'naya opera bajcyuj v kul'ture narodnosti baj: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Moskva, 2018. – 24 p.
6. Lyu Czin'. Opernaya kul'tura sovremennogo Kitaya: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk. – Sankt-Peterburg, 2010. – 29 p.
7. Sun' Lu. Kitajskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Rostov-na-Donu, 2016. – 30 p.
8. Chzhan Lichzhen'. Sovremennaya kitajskaya opera (istoriya i perspektivy razvitiya): avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Sankt-Peterburg, 2010. – 29 p.
9. Standarty uchebnyh programm dlya obyazatel'nogo hudozhestvennogo obrazovaniya. Razrabotano Ministerstvom obrazovaniya Kitajskoj Narodnoj Respubliki. – Pekin: Izdatel'stvo Pekinskogo normal'nogo universiteta, 2022. – 124 p.

Чэнь Хуасин

аспирант кафедры методологии и технологий
педагогике музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина

Институт изящных искусств

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Chen Huaxing

postgraduate student Department of methodology and technologies
pedagogy of music education named after E.B. Abdullin

Institute of Fine Arts

Moscow Pedagogical State University

ИСТОРИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ НА ЭРХУ В КИТАЕ

Аннотация. Целью статьи является исследование методов обучения на китайском национальном струнном инструменте эрху в контексте его истории развития. Автор рассматривает обучение игре на эрху на разных исторических этапах, от зарождения и становления дисциплины «Игра на эрху» в профессиональном образовании до наших дней. Описывая разные аспекты методики обучения игре на эрху в Китае, автор приходит к выводу, что процесс преподавания этого инструмента был неразрывно связан с уровнем общественного развития и постепенным признанием особенностей своей национальной культуры в процессе поиска культурной идентичности, а поиск инновационных способов обучения, отмеченных тесной связью с использованием сетевых ресурсов и современных информационных технологий, является основной тенденцией профессионального образования в области этого инструмента на современном этапе.

Ключевые слова: эрху, китайский музыкальный инструмент, история, приемы исполнения, методический, историческое развитие, игра на инструменте.

HISTORICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF TEACHING THE ERHU IN CHINA

Annotation. The purpose of the article is to study methods of teaching the Chinese string instrument erhu in the twentieth century of its development. The author examines the educational game on the erhu based on the principles of different eras, from the origin and development of the discipline "Game on the erhu" in professional education to the present day. Describing various aspects of the methodology for teaching the erhu in China, the author comes to the conclusion that the process of teaching this instrument was inextricably linked with the level of social development and the gradual development in the domestic national culture in the process of searching for cultural identity, the search for teaching methods marked by close connections. The use of network resources and modern information technologies is the main trend in professional education in the field of this tool at the present stage.

Keywords: erhu, Chinese musical instrument, history, performance techniques, methodological, historical development, playing the instrument.

Эрху - уникальный китайский национальный струнный инструмент, также известный как китайская скрипка. Этот инструмент возник во времена династии Тан (618-907), в то время его называли "сицинь". Во времена династий Мин (1368-1644) и Цин (1616-1912) эрху распространился по всему Китаю, этот инструмент стали использовать в качестве аккомпанемента для постановок китайского национального театра, а также солирующего инструмента китайского оркестра. С 1920-х годов, под влиянием композитора

и педагога Лю Тяньхуа, музыка эрху приближается к европейской академической традиции, а игра на эрху становится частью китайского профессионального музыкального образования.

В 1912 году Пекинская высшая школа, предшественница Пекинского университета, включила в учебную программу сочинение композиций на эрху и начала проводить музыкальные занятия, что считается началом профессионального обучения игре на эрху в Китае.

С 1924 года, когда Лю Тяньхуа стал преподавателем Музыкального факультета Пекинского университета, обучение игре на эрху стало включаться в программы высших учебных заведений страны. Лю Тяньхуа разработал систему обучения игре на эрху, включающую в себя целый ряд правил и исполнительских приемов: он установил, как правильно настраивать этот музыкальный инструмент, определил традиционную позицию, систематизировал аппликатуру левой руки, а также в целом оптимизировал конструкцию эрху с тем, чтобы более удобно использовать этот инструмент в качестве солирующего. Лю Тяньхуа стал новатором и основоположником во всем том, что касается методов исполнения музыкальных произведений на эрху, он широко внедрял такие современные техники, как вибрато, легато, стаккато, высокие позиции и др. Кроме того, исходя из своей педагогической концепции, он создал систему из 47 упражнений для эрху, способствующих отработке и оттачиванию разнообразных навыков и умений.

Следует отметить, что среди современников Лю Тяньхуа эрху виртуозно владели Люй Вэньчэн и слепой исполнитель Хуа Яньцзюнь, также известный как «А Бинь». Люй Вэньчэн считался непревзойденным мастером игры на эрху, проработав широчайший спектр мелодий народной китайской музыки, он написал такие известные произведения для эрху, как «Луна второй весны», «Прислушайся к песне сосны» и «Песня ветра холодной весны».

Люй Вэньчэн стал инициатором многих смелых нововведений в том, что касается устройства и использования музыкального инструмента эрху: именно он заменил традиционные шелковые струны стальными и внедрил новый метод игры, когда исполнитель зажимает инструмент между ног, что ознаменовало собой важный этап в истории развития современного эрху.

Таким образом, Лю Тяньхуа, Хуа Яньцзюнь и Люй Вэньчэн, известные как три мастера эрху, заложив основы профессионального исполнения на эрху в Китае, определили дальнейший путь и направление развития этого инструмента, оказав существенное влияние на своих многочисленных последователей – блестящих исполнителей и педагогов. Благодаря этим выдающимся деятелям китайская народная музыка прочно заняла свое место в мировой музыкальной культуре.

После 1949 г. игра на эрху в качестве отдельной дисциплины была внедрена в учебные планы китайских художественных училищ и высших учебных заведений, при этом были обозначены основные цели и задачи обучения.

В этот период огромную роль в развитии методики обучения игре на эрху сыграла деятельность таких исполнителей, композиторов и педагогов, как Чэнь Чжэньдо, Цзян Фэнчжи, Лу Сютан и Чжан Жуй. Их выдающиеся произведения – «Весенние краски в поле» Чэнь Чжэньдо, «Осенняя луна в Ханьском дворце» в обработке Цзян Фэнчжи, «Восход реки» и «песчаные хребты и песок» Чжан Жуй, – вошли в учебные пособия и в настоящее время являются обязательными для исполнения в процессе обучения игре на эрху.

Стоит отметить, что начиная с Лю Тяньхуа и до второй половины XX века, в результате естественной миграции преемников школы Лю и влияния на них музыкальных традиций различных регионов, в которых они вели свою педагогическую и исполнительскую деятельность, Лу Сютан и Цзян Фэнчжи заложили два разных

направления игры на эрху, а именно, северный и южный стиль. Это привело к формированию характерных для севера и юга уникальных региональных особенностей: в звучании северного стиля проявляется бурный темперамент северян, для него характерны контрастные тембры, но при этом ему не чужды величественность и торжественность; в то же время для традиции южного стиля эрху характерен мягкий тембр и красивое звучание.

Среди школ эрху, возникших в различных регионах Китая, можно отдельно выделить школу Цинь, получившую свое развитие с 1952 года в китайской провинции Шэньси (на территории которой когда-то находилось древнее царство Цинь, - оно и дало название названию этой школе). Представителями данной школы считаются Лу Жижун, Цзинь Вэй и Гуань Мин. Формирование школ эрху ознаменовало этап бурного развития профессионального образования эрху.

1961 год был ознаменован первой в истории обучения игре на эрху конференцией, организованной Министерством культуры КНР, которая состоялась в Шанхае. По результатам этой конференции были опубликованы ценные материалы, содержащие множество новых произведений, предназначенных для исполнения на эрху (в их числе – «Избранные произведения для эрху»).

1949-1978 годы отмечены активным развитием в области методики преподавания эрху. Создание Музыкальной консерватории и Академии искусств, подготовка и публикация различных методических материалов, заимствование опыта и новаторских идей академической школы эрху Лю Тяньхуа, - все это способствовало дальнейшему совершенствованию системы обучения игре на эрху.

Во второй половине XX века учебные программы консерваторий и колледжей были значительно расширены, в них были добавлены такие дисциплины, как история китайской и западной музыки, теория музыки и сольное пение, гармония и полифония. Таким образом, обучение не ограничивалось преподаванием игры на инструменте, а предполагало всестороннее и системное развитие студента в области музыкальной культуры.

В этот период постепенно складывается современная парадигма преподавания эрху, а именно: сохраняется традиционный индивидуальный подход к обучению каждого учащегося, при этом занятия проходят в рамках единой утвержденной системы. На начальном этапе основное внимание уделяется освоению и закреплению базовых навыков, которые развиваются и оттачиваются с помощью разнообразных специальных упражнений. Цель второго этапа - воспитание и развитие музыкальной культуры учащихся, формирование эстетического восприятия, активизация и развитие воображения, умение не только понимать содержание изучаемых произведений, но и выражать соответствующие эмоции в процессе исполнения.

После 1980-х годов происходила дальнейшая систематизация учебных материалов для эрху, были опубликованы сборники разнообразных упражнений, что сыграло важную роль в процессе усвоения навыков игры и дальнейшем их совершенствовании. Появляются переложения скрипичных пьес и произведений народной музыки для эрху, форма исполнения становится все более разнообразной, включая произведения для эрху и фортепиано, концерты для эрху с симфоническим оркестром и т.д. Это в определенной степени облегчило процесс преподавания, привело к изменению методики, используемой в китайских колледжах и университетах, а усовершенствование техники исполнения и овладение сложными техническими приемами постепенно выходит на первый план в процессе обучения..

В XXI веке музыкальное образование в сфере обучения игре на эрху унаследовало лучшие достижения XX века, в области методики происходит постоянное заимствование опыта у иностранных коллег, обучающихся игре на западных музыкальных инструментах, при этом предъявляются повышенные требования к технике исполнения. Это время

характеризуется активным созданием произведений для эрху разнообразных жанров и форм: рапсодии, концерты, а также переложением западной инструментальной музыки для исполнения на эрху, при этом сложные исполнительские техники становятся не только центральным элементом преподавания в различных колледжах, но и критериями оценки на всевозможных конкурсных мероприятиях.

Говоря о специфике современного преподавания эрху, необходимо отметить, что с ростом интереса к национальной культуре обучение навыкам игры, которое раньше занимало значительную часть процесса преподавания, постепенно отошло на второй план, что расставило новые акценты в процессе обучения, которые заключаются в повышенном внимании к традиционным ценностям, попытке возвращения к истокам китайской национальной культуры.

Обращаясь к методическим аспектам в области обучения игре на эрху на современном этапе, следует отметить, что в настоящее время значительное внимание уделяется усовершенствованию механизмов преподавания и созданию новых перспектив для обучения. Многие исследователи сейчас работают в этом направлении, помогают преподавателю уходить от традиционных моделей обучения, привлекать современные онлайн-ресурсы и использовать инновационные методы обучения. В качестве примера можно перевести "перевернутый класс", когда короткие видеозаписи лекционных материалов записываются и предоставляются студентам-заочникам для самостоятельного просмотра, а также "метод микрообучения", при котором процесс обучения разбивается на очень короткие отрезки занятий с использованием коротких (не более 10-15 минут, иногда 1-5 минут) видеофрагментов, а также различных упражнений в качестве учебных материалов.

Нетрудно заметить, что в современном преподавании эрху активное использование современных сетевых ресурсов является основной тенденцией, позволяющей ученикам закрепить полученные знания и совершенствовать навыки игры, это также способствует повышению мотивации обучающегося и помогает поднять его уровень в целом. Что же касается того, как лучше использовать сетевые ресурсы и интегрировать их с современными техническими приемами, то здесь необходимы дальнейшие поиски и совершенствование.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Чжуаньди. Традиционная музыка в современном школьном образовании Китая: автореферат ... дисс. канд. пед. наук: 5.8.2. – СПб. – 2023. – 24 с.
2. Лю Хуэйцзюань, С.В. Аникиенко. Классическая европейская скрипка и китайский народный инструмент эрху как представители струнных инструментов востока и запада // Культурная жизнь Юга России. № 4 (87). 2022. С. 14–19.
3. Фань Жун. Модернизация китайской скрипки эрху в XX веке // Университетский научный журнал. № 51 (2019). С. 155–162
4. Цянь Цяю Применение модели «Перевернутый класс» в обучении китайских студентов русской грамматике на начальном этапе // Pedagogical Journal. 2023, Vol. 13, Is. 6A. С. 90–97.
5. Чжэн Цзин. К вопросу о региональных школах игры на эрху и специфике их композиций (на примере школы Цинь) / Цзин Чжен // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. С. 44-48.

REFERENCES

1. Li Chzhuang'di. Tradicionnaja muzyka v sovremennom shkol'nom obrazovanii Kitaja: avtoreferat ... diss. kand. ped. nauk: 5.8.2. – SPb. – 2023. – 24 p.

2. Lju Hujejcjuan', S.V. Anikienko. Klassicheskaja evropejskaja skripka i kitajskij narodnyj instrument jerhu kak predstaviteli strunnyh instrumentov vostoka i zapada // Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii. № 4 (87). 2022. Pp. 14–19.
3. Fan' Zhun. Modernizacija kitajskoj skripki jerhu v HH veke // Universitetskij nauchnyj zhurnal. № 51 (2019). Pp. 155–162
4. Cjan' Cijao. Primenenie modeli «Perevernutyj klass» v obuchenii kitajskih studentov russkoj grammatike na nachal'nom jetape // Pedagogical Journal. 2023, Vol. 13, Is. 6A. Pp. 90–97.
5. Chzhjen Czin. K voprosu o regional'nyh shkolah igry na jerhu i specifike ih kompozicij (na primere shkoly Cin') / Czin Chzhen // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. 2017. Pp. 44-48.