16+

ISSN 20720432

ИСКУССТВО
и
ОБРАЗОВАНИЕ

Журнал
теории, методики и практики
художественного образования и эстетического
воспитания

34-й год издания

8(175) 2026

Журнал «Искусство и образование» зарегистрирован Министерством РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций
Свидетельство № 014023 от 16 августа 1995 г.

Учредитель и главный редактор Н.А. Кушаев

Адрес редакции:

101000, Москва, Хохловский пер., 3-16 • Тел.: (495) 917-8441
www.art-in-school.ru • E-mail: kushaev@art-in-school.ru kushaev38@mail.ru

© «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ», 2026

Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Наш журнал предоставляет специалистам в области искусствоведения и педагогики искусства возможность публикации своих научно-методических работ. Принимаются материалы, соответствующие специализации журнала: история и теория искусства, педагогика искусства, методика преподавания предметов образовательной области «Искусство» и смежных областей знания. Статьи рецензируются.

Требования к подаче текстовых и иллюстративных материалов:

Подача текстовых материалов

В начале первой страницы указываются на русском и английском языках: название статьи, инициалы и фамилия авторов, научная степень и звание (если есть), организация, в которой выполнена работа, должность. В конце статьи должны быть указаны фамилии, имена и отчества (полностью) автора(ов), контактная информация (телефон, адрес электронной почты). К статье должны быть приложены: аннотация на русском и английском языках (не более 2200 знаков); ключевые слова на русском и английском языках; пристатейные библиографические списки. Список используемой литературы печатается в конце статьи.

Подача иллюстративных материалов

Изобразительные материалы могут быть представлены в форматах: JPG, TIF, EPS. Размер изображений 300 точек на дюйм.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, редакция и издатель ответственности не несут. Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов. Редакция вправе публиковать любые присланные в свой адрес произведения, письма и обращения читателей.

Подписка на журналы:

- Агентство ООО «Урал-Пресс»
- Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU
- ООО «ИВИС»
- Редакция журналов:
  Международный Центр «Искусство и образование»
  Телефоны: +7 (495) 917-84-41

http://www.art-in-school.ru
E-mail: kushaev@art-in-school.ru kushaev38@mail.ru mail@art-in-school.ru

Подписано в печать 01.08.2026. Формат 70/100 1/16 с. Усл. печ. л. 18,85
Тираж 500 экз. Цена свободная.
Отпечатано в типографии ООО «Адвансед солюшнз» https://www.aov.ru

ООО Международный Центр «Искусство и образование»
Объединенная редакция научно–методических журналов

Музыка в школе

Изобразительное искусство в школе

Искусство и образование

Музыка и электроника

Редакционный совет:

Бодина Е.А.
Буровкина Л.А.
Горбунова И.Б.
Грибкова О.В.
Дружкова Н.И.
Долинская Е.Б.
Жаркова А.А.
Клюев А.С.
Красильников И.М.
Кушаев Н.А.
Логинова Л.Н. (Испания)
Ломов С.П.
Мозгот В.Г.
Николаева Е.В.
Нурулла-Ходжаева Н.Т.
Орлова Е.В.
Петрушин В.И.
Фомина Н.Н.
Щербакова А.И.

Содержание

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Наиля Фаик Кызы Маммед-Заде
Современная азербайджанская хореография: особенности стилизации фольклора 9

Кан Ипин
Древнее согдийское искусство и его роль в художественных традициях Китая, Таджикистана и Узбекистана 17

Ню Цзинцзин
Первая симфония Денисова: исповедь о свете 28

Сунь Минцзэ
Вклад Го Шаогана в историю китайской живописи 35

Э.Г. Швец
И. К. Айвазовский – летописец флота: художественное документирование морских экспедиций. Часть 1: И. К. Айвазовский – свидетель эпохи: художественная летопись российских морских экспедиций 52

Н.Н. Седнин
Теория трех категорий деятелей искусства 76

Т.В. Лескова
Жанрово-стилевые доминанты в творчестве дальневосточного композитора Юрия Владимирова 103

Т.В. Мочарная, М.И. Халитова
Особенности музыкального языка «Hot-Sonate» для саксофона и фортепиано Эрвина Шульхофа 114

Гуликаизр Хацзыбайкэ
Эволюция инклюзивных практик в музыкальном опыте от нормализации к соборности сквозь призму истории искусств и философии 122

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

А.М. Муратов
Традиции и новаторство: современные мастера живописи и графики Санкт-Петербурга на Императорском фарфоровом заводе 131

Т.О. Беляева, А.Д. Полетаева, В.В. Ярных, В.И. Бочковская
Уймонская мастерица А.С. Атаманова (Агашевна) 137

И.Г. Ермакова
Модель компетентно-ориентированной системы оценочных средств в вузе направления подготовки «Художественно-эстетическое образование. Анимация» 147

Ван Сяоцин
Сравнительное кросс-культурное исследование орнаментов одежды в Китае эпохи Мин и в период западноевропейского Возрождения 157

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

Тянь Вэйнань
Синтез европейских и китайских музыкальных традиций в аккордеонном искусстве Китая 177

Ма Минцзэ, А.В. Чернова
Проблемы исполнительской интерпретации Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке в контексте романтической исполнительской традиции 189

В.Р. Воробьева-Богдан, И.А. Карпенко
Генезис хип-хоп пластики и ее адаптация в эстрадном танце: от уличных практик к сцене 201

С.Я. Мамбетов
Функции ударных инструментов в увертюре-фантазии Мерзие Халитовой 209

Чжан Синьюэ
Поэтика комического амплуа в музыкальной драме цайчаси 221

Чжан Хао
Практика изготовления малого органа китайского производства в китайском университете: на примере мастерской «ЯСонг» Даляньского технологического университета 230

Янь Цзинцзи
Историческое формирование педагогической мысли Чжоу Сяоянь в вокальном искусстве: этапы, движущие силы и теоретическое содержание 251

Е.О. Кузнецова, Ли Линцзюнь
Популяризация детского фортепианного образования в первой половине XX века в Китае: между традицией, западной модернизацией и национальным возрождением 263

ЦИФРОВАЯ СРЕДА

О.А. Шелюгина
Визуальная убедительность цифрового художественного образа: между мимесисом и процедурой 271

И Пэнфэй
Технологическая эпоха: стратегии отбора и интеграции ресурсов для самообразования музыкальных педагогов вузов 282

Л.Л. Алексеева
Цифровое пространство и музыкально-педагогическое образование 294

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

У Хао
Специфика музыкального воспитания младших школьников в общеобразовательных школах провинции Аньхой (КНР) 306

Лю Хуэйсинь
Педагогические условия подготовки будущих педагогов музыки к развитию музыкально-образного мышления школьников средствами полимодального обучения 313

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Чжан Вэйчжэнь
Миграция и перевод идеологии: механизмы распространения сталинской архитектуры в советском блоке и политика наследия 323

Э.Н. Каишева
Сравнительная этнопедагогика: крымскотатарские, огузские и кыпчакские традиции в курсе поликультурного образования 332

Чжу Луюй, Ши Лэй
Формирование межкультурной компетенции у китайских студентов при обучении русскому языку 343

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке 352

Сведения об авторах 366

Content

THEORY AND HISTORY OF ART

Nailya Faik Kyzy Mammed-Zade
Modern Azerbaijani choreography: peculiarities of folklore stylization 9

Kang Yiping
Ancient Sogdian art and its role in the artistic traditions of China, Tajikistan and Uzbekistan 17

Niu Jingjing
Denisov's First Symphony: confession of the light 28

Sun Mingjie
Guo Shaogang's contribution to the history of Chinese painting 35

E.G. Shvets
Ivan K. Aivazovsky – chronicler of the fleet: artistic documentation of naval expeditions. Part 1. I.K. Aivazovsky – witness of an era: an artistic chronicle of Russian naval expeditions 52

N.N. Sednin
The theory of the three categories of artists 76

T.V. Leskova
Genre and style dominants in the work of Far Eastern composer Yuri Vladimirov 103

T.V. Mochnarnaya
Features of the musical language of Erwin Schulhoff's "Hot-Sonate" for saxophone and piano 114

Gulikayier Hazibaike
Evolution of inclusive practices in musical experience from normalization to sobornost' through the lens of art history and philosophy 122

PLASTIC ARTS

A.M. Muratov
Traditions and innovation: modern masters of painting and graphics in St. Petersburg at the Imperial Porcelain Factory 131

T.O. Belyaeva, A.D. Poletaeva, V.V. Yarny, V.I. Bochkovskaya
Uimon craftswoman A.S. Atamanova (Agashevna) 137

I.G. Ermakova
Model of a competency-based assessment system in higher education for the training program "artistic and aesthetic education" 147

Wang Xiaoqing
Comparative cross-cultural study of clothing ornaments in Ming China and during the Western European Renaissance 157

PERFORMING ARTS

Tian Weinan
The synthesis of European and Chinese musical traditions in Chinese accordion art 177

Ma Mingze, A.V. Chernova
Performance interpretation issues in Carl Reinecke's Concerto for Flute and Orchestra in the context of the romantic performance tradition 189

V.R. Vorobyeva-Bogdan, I.A. Karpenko
The genesis of hip-hop plasticity and its adaptation in variety dance: from street practices to the stage 201

S.Y. Mambetov
The functions of percussion instruments in the overture of Merzie Khalitova's fantasy 209

Zhang Xinyue
The poetics of the comic role in *caichaxi* musical drama.....221

Zhang Hao
The practice of building a small Chinese-made organ in a Chinese university: the case of the "Yasong" Workshop at Dalian University of Technology 230

Yan Jingji
The historical formation of Zhou Xiaoyan's pedagogical thought in vocal art: stages, driving forces and theoretical content.....251

E.O. Kuznetsova, Li Lingjun
Popularization of children`s piano education in the first half of the XX century in China: between tradition, western modernization and national revival.....263

DIGITAL ENVIRONMENT

O.A. Shelyugina
Visual persuasiveness of the digital artistic image: between mimesis and procedure.....271

Yi Pengfei
Technological era: strategies for selection and integration of resources for self-education of university music teachers 282

L.L. Alekseeva
Digital space and musical-pedagogical education.....294

ART AND PERSONALITY

Wu Hao
Specifics of musical education of primary school children in secondary schools of Anhui province (China) 306

Liu Huixin
Pedagogical conditions for preparing future music teachers to develop schoolchildren's musical-imagistic thinking by means of multimodal teaching 313

INTERCULTURAL COMMUNICATION

Zhang Weizhen
The migration and translation of ideology: mechanisms of the spread of Stalinist architecture in the Soviet bloc and heritage politics.....323

E.N. Kaisheva
Comparative ethnopedagogy: Crimean Tatar, Oguz and Kipchak traditions in the course of multicultural education 332

Zhu Longyu, Shi Lei
Developing intercultural competence in Chinese students while learning Russian 343

INFORMATION, MESSAGES

Summary of published articles in english.....352

Information about authors 366

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Наиля Фаик Кызы Маммед-Заде

Современная азербайджанская хореография: особенности стилизации фольклора

Аннотация. Статья посвящена анализу современных тенденций в хореографии Азербайджана, рассматриваемой как многомерный культурный феномен. Основное внимание уделяется специфике развития азербайджанского танца на современном этапе. Выявляется ключевая характеристика процесса – переход от поверхностной стилизации фольклора к его глубокой деконструкции, что предполагает аналитическое переосмысление пластических, ритмических и символических элементов традиционных танцев (яллы, мирзейи и др.) и их синтез с техниками contemporary dance, неоклассики и визуального театра.

Ключевые слова: азербайджанская хореография, современный танец, национальная идентичность, деконструкция фольклора, contemporary dance, традиция и инновация, мугам, гендерные роли, хореографическая лексика, культурная рефлексия.

Хореография представляет собой неотъемлемый компонент культурного развития человечества, выполняя значимые социокультурные функции. Танец как структурно организованная форма хореографического искусства выступает не только средством кинестетического выражения, но и сложным культурным феноменом, репрезентирующим характерные черты конкретной исторической эпохи и этнической общности. Хореографические постановки способны транслировать и сохранять культурные традиции, национальную идентичность, стилизовать фольклорные мотивы, следовательно, выступать инструментом сохранения нематериального культурного наследия.

Становление национального искусства, в особенности хореографического, строится исключительно на самобытности, преемственности и устойчивости в национальной идентичности. В отличие от фольклора, народного танца, балет как жанр впитывает в себя не только традиции прошлого «золотого века» русско-

го балета, но и региональные особенности, самобытные национальные черты. Становление хореографического искусства Азербайджана имеет богатейшие национальные традиции, которые нашли отражение в балете и музыке к театральным постановкам.

Совместная работа выдающихся хореографов и композиторов Азербайджана принесла поистине выдающиеся плоды. Были созданы подлинные шедевры национального балета, за короткий период сформировавшегося уникального репертуара: «Девичья башня» А. Бадалбейли, «Шур», «1001 ночь», «Насими», «Низами» Ф. Амирова, «Раст» Ниязи, «Тропою грома», «Семь красавиц», «Лейли и Меджнун» К. Караева, «Каспийская баллада» Т. Бакиханова, «Гюльшен» С. Гаджибеков, «Чернушка» А. Аббасова, «Тени Гобустана» Ф. Караева, «Бабек», «Путешествие на Кавказ», «Вальс надежды» А. Ализаде, «Белое и чёрное» Х. Мирзазаде, «Легенда о любви» и «Поэма двух сердец» А. Меликова, и другие выдающиеся произведения, ставшие неотъемлемой частью культурного наследия страны.

Сложным этапом создания любого хореографического произведения – стилизация – подчеркнутая имитация оригинальных особенностей определенного стиля. Стилизация народного танца, заключается в умении грамотно сочетать современные, акробатические движения и трюки с истинно народными движениями, фольклорными мотивами [1].

Явления стилизации в истории искусства обусловлены взаимосвязью между прошлым и настоящим, различными национальными культурами. Стилизация дает возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости художественного образа. Стилизация может способствовать усилению выразительности в произведениях искусства. Несомненно, одним из проявлений стилизации в хореографическом искусстве является характерный танец [2]. Стремясь найти истоки фольклорного танца в прямом соотношении его с различными танцевальными видами, можно найти не только единство, но и противоречия, приближенность друг к другу или удаленность в различные периоды развития хореографического искусства. Вобрав в себя образное начало, суть характера, «народный мотив», характерный танец не представляет собой точного подобия народной пляски, не копирует фольклорный танец. Он поэтично и художественно правдиво выражает народный дух, укрупняя и углубляя черты народного характера, заложенные в первоисточнике. Вместе с тем характерный танец определяет не только образность, выразительность и эмоциональность танца народного, но и вмещает в себя сплав различных видов сценического танца. Сложнее создать для сцены стилизацию фольклорного танца, с соблюдением аутентичного звучания музыкального материала и пластического языка.

Стилизация наблюдается уже в XIX веке в эпоху Артура Сен-Леона в русском балете. Это было сочетание стилизованной классики с некоторыми этнографическими движениями. Движения характерного танца стилизовались в принципах танца классического. В основе своей, происходя от того или иного народного танца, они смягчались, округлялись, обретали большую плавность.

Реформатором балета был Михаил Михайлович Фокин, который стремился очистить характерный танец от уже устоявшихся штампов. Резко выступая против «старого балета», стремясь оторваться от традиций, М. М. Фокин черпает стилистические средства повсюду, в том числе Айседоры Дункан, в котором естественная постановка тела, ног и рук противопоставляются классическим port de bras, прямого корпуса и установленных па. Живопись, индийская скульптура, строгие фигуры древнего Египта, персидские миниатюры, японские и китайские акварели, искусство архаической Греции питают творческую фантазию Фокина, помогают ему измышлять подчас принципы новых движений и поз. И, наконец, музыка (а у Фокина существует явное пристрастие к композиторам романтикам и импрессионистам) определяет основной характер танца. Впрочем, музыка воздействовала на Фокина больше настроением, чем содержанием. Фокин выступает поборником активизации работы рук и корпуса, ратует за такие положения тела в танце, которые имели до него малое и лишь весьма однообразное применение. Характерный танец Михаила Михайловича заметно отличается от танцев его предшественников.

В большей степени стилизация коснулась положений ног, они «обращены коленями и ступнями внутрь (en dedans) тогда, когда это требуется, или вывороты, если это нужно сам не замечая этого, Фокин так же, как все предшествующие реформаторы, начинает со смешанных жанров» [3, с. 16]. Для создания стилизованного танцевального номера постановщиком взят фольклорно-этнографический материал.

Переработав его образцы, создается стилизованная современная сценическая версия, которая придаёт хореографической постановке завершённость и делает её более доступной каждому зрителю. Проявлением принципа хореографической стилизации является обогащение классического танца элементами народного, фольклорного материала. В случае постановки хореографического номера с использованием стилизации народного танца элементы народного танца вплетаются в качестве деталей в рисунок классического танца. Народный танец в свое время сыграл большую роль в формировании классического танца. Классический танец, обогащаясь в процессе своего развития языком народного танца, привносил в него некоторые свои особенности [4].

Изучение танцев народов мира и региональных стилей опирается на ряд специализированных изданий, посвященных как конкретным национальным тради-

циям, так и их сравнительному анализу. Знаковым трудом, зафиксировавшим богатство танцевальной культуры народов СССР в первой половине XX века, является сборник К.Я. Голейзовского «Танцы народов СССР» [6]. Методику преподавания бальной хореографии, вобравшей в себя интернациональные влияния, излагает В.М. Стриганов в пособии «Бальные танцы народов мира» [7]. Отдельные яркие традиции представлены в углубленных исследованиях, таких как работа Н.Р. Эльяша «Испанские танцы» [8], посвященная технике и стилистике фламенко и других испанских форм, и труд И.В. Сироткиной «Танцы латиноамериканской программы» [9], систематизирующий популярные социальные и сценические танцы Латинской Америки.

Хореографии присуща значимая коммуникативная функция, обеспечивающая осуществление межкультурного диалога. Институциональные формы профессионального взаимодействия – международные фестивали, гастрольная практика балетных трупп и академические обмены – способствуют процессу взаимного обогащения хореографических традиций. Кульминацией указанных процессов выступает формирование синкретических художественных систем, интегрирующих элементы классического балета, джазового танца, фольклорных и урбанистических хореографических направлений.

Морфологический фундамент хореографической композиции составляют танцевальные элементы, репрезентирующие структурированные кинезические паттерны. К базовым структурным компонентам относятся: телодвижения, ритмическая организация, пластика и пространственная интеракция. Каждый элемент обладает специфической техникой исполнения, детерминированной стилевой парадигмой и хореографической традицией.

Универсальная природа танцевальных элементов проявляется в их структурообразующей функции при создании хореографических композиций вне зависимости от стилевой направленности (классической, современной или фольклорной). Общепринятая искусствоведческая таксономия выделяет следующие категории: движения (кинезические паттерны); позы (статические положения корпуса); прыжки (локомоторные элементы); вращения (ротационные движения); переходы (связующие компоненты).

Классический балет характеризуется строгой регламентацией двигательных паттернов и канонизированной техникой исполнения. Современная хореография, напротив, демонстрирует повышенную степень художественной свободы, предполагающую экспрессивную интерпретацию и элементы импровизации.

Классификация и специфика танцевальных элементов К динамическим элементам хореографии относятся прыжки, характеризующиеся вариативностью темпоральных и пространственных параметров, детерминированных худо-

жественным замыслом. Вращения, в частности пируэт как аксиальная ротация в классическом балете, составляют структурный компонент танцевальной лексики. Переходы (шаги, повороты, пространственные перемещения) выполняют связующую функцию в хореографической драматургии. Стилевая дифференциация исполнения в классическом балете определяется элементами, подчиненными строгой канонизации, и требуют многолетнего технического совершенствования для достижения эталонного исполнения. Современная хореография демонстрирует тенденцию к деконструкции традиционных форм, интегрируя элементы из смежных дисциплин (йога, боевые искусства), что расширяет выразительные возможности танца. Народно-сценический танец сохраняет этнокультурную специфику, где хореографические элементы функционируют как семиотические маркеры (например, орнитоморфная пластика в казахском танце). Технические аспекты исполнения определяют исполнение, требующее развитого кинестетического интеллекта, включающего: телесный контроль и координацию баланс и аксиальную устойчивость ритмическую организацию движения Музыкально-хореографическая синхронизация Обязательным условием является синтез пластической и музыкальной структур, где: темпоральные параметры движения коррелируют с музыкальным метроритмом динамические нюансы подчеркивают фразировку пространственные решения акцентируют музыкальную драматургию Структурная организация хореографического произведения Композиция строится по драматургическому принципу: экспозиция (тематическое представление); развитие (усложнение лексики и динамики); кульминация (вершинная техническая и эмоциональная интенсивность); финал (разрешение конфликта); применяются различные нарративные стратегии: линейная (последовательное развитие); циклическая (репризность и лейтмотивность); ансамблевая организация.

Синтетическая природа хореографии выражается в органичном соединении музыкально-ритмической организации, пространственной интеракции и драматургического построения по принципам экспозиции–развития–кульминации–финала. Теоретическая значимость проведенного анализа заключается в систематизации методологического аппарата для последующего изучения эволюции хореографических стилей и техник в балетном искусстве Азербайджана, где универсальные законы хореографии проявляются через призму национальной культурной идентичности.

Методологическая сложность анализа современных хореографических процессов обусловлена асинхронностью развития стилей и ускорением смены художественных форм в XX–XXI веках. Наложение разнородных пластических систем (лексики неоклассики, эстетики постмодерна, техник contemporary dance) затрудняет выявление стадиальности и последовательной смены цело-

стных стилевых формаций. Данная ситуация смещает фокус искусствоведческих исследований с глобальных метаисторических обобщений на анализ локальных стилевых феноменов, репертуарной политики театров и индивидуальных авторских систем хореографического мышления.

Таким образом, в контексте данного исследования стиль понимается как:

1. Устойчивая система формальных и содержательных признаков, находящих выражение в специфике танцевальной лексики, композиционных принципах и темпо-ритмической организации;

2. Инструмент идентификации эпохи, направления или индивидуального почерка хореографа;

3. Механизм взаимодействия академической традиции классического танца с национальной танцевальной культурой, проявляющийся в отборе и стилизации пластических элементов.

Современная азербайджанская хореография представляет собой динамичную художественную систему, характеризующуюся диалектическим взаимодействием национальной традиции и актуальных глобальных художественных практик. Доминирующей тенденцией становится переход от стилизации к деконструкции фольклорного наследия, где хореографы не воспроизводят танец в его аутентичной форме, но подвергают его структурному анализу. Элементы традиционных танцев – яллы, мирзейи, танцы каждаров – трансформируются посредством изменения темпа, амплитуды и фактуры движения, интегрируясь в новую пластическую партитуру. Универсальные для азербайджанской культуры жесты, такие как касание руки к сердцу, переосмысливаются и наполняются новым семантическим содержанием, часто индивидуально–авторским или социально–ангажированным. Сложные ритмические модели мугама и народной музыки накладываются на электронные или академические композиции, порождая гибридный ритмо-пластический рисунок, что ярко демонстрируют работы хореографов Акифа Манафли и Гусейноглу Гусейнли.

Одновременно происходит актуализация наследия национальных композиторов–классиков Кара Караева и Фикрета Амирова путем его включения в нетрадиционный хореографический и музыкальный контекст.

Влияние современных танцевальных направлений на формирование танцевальной культуры Азербайджана, по-прежнему сохраняет тенденцию стилизации фольклорных мотивов. Эксперименты с формами и стилями не лишились элементов национального танца, филигранно переплетенного в единую музыкально-танцевальную ткань.

Институциональный аспект развития проявляется в формировании устойчивой инфраструктуры для современных танцевальных практик. Создается сеть частных студий, ориентированных на преподавание техник contemporary,

джаз-модерна и контактной импровизации. Активное участие азербайджанских хореографов в международных коллаборациях, резиденциях и фестивалях способствует интеграции локальной сцены в мировой художественный процесс. При этом уличные танцевальные стили – хип–хоп, брейк-данс – легитимизируются как часть хореографической лексики, начиная взаимодействовать с тематикой национальной идентичности.

Литература

1. *Карпенко В. Н. стилизация танцевальных направлений / В. Н. Карпенко, М. Г. Шароян // Культура и время перемен. – 2021. – № 4(35).*
2. *Карпенко В.Н. Народный танец как средство воспитания толерантности в любительском хореографическом коллективе / В. Н. Карпенко, К. В. Тулинов // Международный научно-исследовательский журнал. – 2019. – № 4-2(82). – С. 105-108.*
3. *Дзундза Н.В. Современные подходы к трактовке понятия стиль / Н.В. Дзундза // Lingua-Universum. – 2022. – № 3. – С. 16-20.*
4. *Даурова Г. развитие эмоциональной выразительности у подростков школьного возраста на уроках народно-сценического танца / Г. Даурова // Национальная Ассоциация Ученых. – 2023. – № 95-2. – С. 18-19.*
5. *Гусейнли Л.Д. Некоторые аспекты понимания эстетики народного танца / Л. Д. Гусейнли // Danish Scientific Journal. – 2023. – № 72. – С. 14-17.*
6. *Голейзовский К.Я. Танцы народов СССР. – М.: Искусство, 1953. – 144 с.*
7. *Стриганов В.М. Бальные танцы народов мира. – М.: Искусство, 1972. – 248 с.*
8. *Эльяш Н.Р. Испанские танцы. – М.: Искусство, 1958. – 96 с*
9. *Сироткина И.В. Танцы латиноамериканской программы. – М.: Искусство, 2001. – 132 с.*
10. *Структура и содержание идентичности российской интеллигенции / Т. Д. Марцинковская [и др.] ; под ред. Т. Д. Марцинковской. – СПб. : Нестор–История, 2012. – 28 с.*
11. *Тагизаде А. Балет «Гюльшен» С. Гаджибекова. – Баку : Азернешр, 1966. – 54 с.*
12. *Хобсбаум Э. Эпоха крайностей: Короткий двадцатый век (1914–1991) / Э. Хобсбаум ; пер. с англ. – М. : Независимая Газета, 2004. – 632 с.*
13. *Швецова А. В. Национальная идентичность как социокультурный феномен / А. В. Швецова // Обсерватория культуры. – 2017. – С. 653–661.*
14. *Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон ; пер. с англ. ; общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. – М. : Прогресс, 1996. – 344 с.*

REFERENCES

1. *Karpenko V. N. stilizatsiya tantseval'nykh napravlenii / V. N. Karpenko, M. G. Sharoyan // Kul'tura i vremya peremen. – 2021. – № 4(35).*
2. *Karpenko V.N. Narodnyi tanets kak sredstvo vospitaniya tolerantnosti v lyubitel'skom khoreo graficheskom kollektive / V. N. Karpenko, K. V. Tulinov // Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal. – 2019. – № 4-2(82). – S. 105-108.*
3. *Dzundza N.V. Sovremennye podkhody k traktovke ponyatiya stil' / N.V. Dzundza // Lingua-Universum. – 2022. – № 3. – S. 16-20.*
4. *Daurova G. razvitie ehmotsional'noi vyrazitel'nosti u podrostkov shkol'nogo vozrasta na urokakh narodno-stsenicheskogo tantsa / G. Daurova // Natsional'naya Assotsiatsiya Uchenykh. – 2023. – № 95-2. – S. 18-19.*
5. *Guseinli L.D. Nekotorye aspekty ponimaniya ehstetiki narodnogo tantsa / L. D. Guseinli // Danish Scientific Journal. – 2023. – № 72. – S. 14-17.*
6. *Goleizovskii K.Ya. Tantsy narodov SSSR. – M.: Iskusstvo, 1953. – 144 s.*
7. *Striganov V.M. Bal'nye tantsy narodov mira. – M.: Iskusstvo, 1972. – 248 s.*
8. *Ehl'yash N.R. Ispanskie tantsy. – M.: Iskusstvo, 1958. – 96 s*
9. *Sirotkina I.V. Tantsy latinoamerikanskoi programmy. – M.: Iskusstvo, 2001. – 132 s.*

10. *Struktura i soderzhanie identichnosti rossiiskoi intelligentsii / T. D. Martsinkovskaya [i dr.] ; pod red. T. D. Martsinkovskoi. – SPb. : Nestor–Istoriya, 2012. – 28 s.*
11. *Tagizade A. Balet «Gyul'shen» S. Gadzhibekova. – Baku : Azerneshr, 1966. – 54 s.*
12. *Khobsbaum Eh. Ehpokha krainostei: Korotkii dvadtsatyi vek (1914–1991) / Eh. Khobsbaum ; per. s angl. – M. : Nezavisimaya Gazeta, 2004. – 632 s.*
13. *Shvetsova A. V. Natsional'naya identichnost' kak sotsiokul'turnyi fenomen / A. V. Shvetsova // Observatoriya kul'tury. – 2017. – S. 653–661.*
14. *Ehrikson Eh. Identichnost': yunost' i krizis / Eh. Ehrikson ; per. s angl. ; obshch. red. i predisl. A. V. Tolstykh. – M. : Progress, 1996. – 344 s.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 06.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Кан Ипин

Древнее согдийское искусство и его роль в художественных традициях Китая, Таджикистана и Узбекистана

Аннотация. Статья посвящена древнему согдийскому искусству как одному из значимых художественных явлений Центральной Азии и одновременно как посреднической культурной системе, связывавшей Иранский мир, Китай и регионы современного Таджикистана и Узбекистана. В центре внимания находятся монументальная живопись, погребальная пластика, терракота, декоративные мотивы и визуальные сюжеты, через которые раскрывается своеобразие согдийской художественной традиции. Особое значение придается памятникам Пенджикента и Афрасиаба, а также материалам, связанным с присутствием согдийских общин в Китае. Цель исследования состоит в выявлении основных художественных признаков согдийского искусства и определении форм его влияния на искусство Китая, Таджикистана и Узбекистана. В статье используются историко-культурный, сравнительно-типологический и иконографический подходы. Сделан вывод о том, что согдийское искусство нельзя рассматривать только как региональное явление: его образная система стала частью более широкого художественного обмена на Великом шелковом пути.

Ключевые слова: искусство, история, культура, Согд, согдийское искусство, Центральная Азия, Китай, Таджикистан, Узбекистан, Великий шелковый путь.

Введение

История Согда занимает заметное место в изучении художественных контактов Евразии. Территория, находившаяся между Амударьей и Сырдарьей и объединявшая крупные городские центры древней Средней Азии, никогда не существовала как закрытая культурная зона. Через нее проходили торговые караваны, дипломатические миссии, религиозные идеи и художественные формы,

связывавшие Восточный Иран, Индию, Китай, степные области и оазисы Центральной Азии. По этой причине согдийское искусство нельзя ограничивать рамками одного народа или одной исторической территории. Оно складывалось в среде постоянного движения: перемещались люди и товары, передавались сюжеты, верования, орнаменты, способы изображения и художественные приемы.

В древнем искусстве Согда особенно выразительно проявилось взаимодействие местной основы с многообразными внешними импульсами. Настенные росписи, резная и лепная пластика, терракотовые фигуры, погребальные памятники, орнаментальные мотивы и сцены повседневной жизни свидетельствуют о том, что согдийские мастера обладали собственным, легко узнаваемым художественным языком. Для него характерны развернутое повествование, точность в передаче костюма и жеста, внимание к образам правителя, воина, музыканта, посла, купца, божества и героя. Воспринятые извне мотивы не копировались механически. Они перерабатывались внутри согдийской традиции и включались в новую образную систему.

Для данной статьи особое значение имеет вопрос о том, как согдийская художественная культура воздействовала на искусство Китая, Таджикистана и Узбекистана. В Китае следы согдийского присутствия заметны прежде всего в погребальных комплексах, связанных с выходцами из Центральной Азии. Они проявляются также в сюжетах, где отражены жизнь иноземных общин, религиозные представления и зрительная культура Шелкового пути. Согдийский компонент в этих памятниках не выглядит случайным заимствованием. Напротив, он включен в более сложный процесс культурного сосуществования, приспособления и художественного переосмысления.

Иное значение согдийское наследие имеет для Таджикистана и Узбекистана. На территории этих стран расположены ключевые памятники, позволяющие изучать Согд не как отвлеченное историческое понятие, а как конкретное художественное пространство. Пенджикент, Самарканд, Афрасиаб и другие центры дают материал для понимания того, как формировалась местная изобразительная традиция, какие темы занимали в ней центральное место и каким образом древнее искусство сохранилось в культурной памяти региона. В этом смысле согдийское искусство выступает не только объектом археологического и искусствоведческого изучения. Оно связано с вопросами исторической преемственности и культурной идентичности Центральной Азии.

Актуальность темы определяется тем, что Согдийское искусство позволяет иначе рассмотреть проблему межкультурного взаимодействия. Согдийские купцы активно участвовали в торговле не только на территории Согдиана, путешествуя по всей протяженности Великого шёлкового пути от Китая до Византии, вме-

сте с товарами распространяя свою культуру и традиции. Об этом свидетельствуют художественные памятники, раскрывают более глубокий уровень этих контактов. Росписи, орнаменты, композиционные схемы и погребальные формы показывают, что обмен между культурами происходил не только через товары, тексты и политические связи. Большую роль играли зрительные образы, с помощью которых передавались представления о власти, богатстве, религии, статусе, памяти и принадлежности к определенной культурной среде.

Цель статьи заключается в выявлении основных особенностей древнего согдийского изобразительного искусства и определении характера его воздействия на художественные традиции Китая, Таджикистана и Узбекистана. Для достижения этой цели необходимо рассмотреть памятники Согда в их историческом и культурном контексте, выделить устойчивые признаки согдийской художественной традиции, сопоставить их с материалами Китая и регионов современной Центральной Азии, а также показать, какие элементы согдийского визуального языка оказались наиболее значимыми для дальнейшего культурного развития.

Согдийское искусство, а в особенности его визуальная часть, влияла на всю культуру Шелкового пути, соединяя различные художественные языки и сохраняя при этом собственную выразительность. Именно поэтому его изучение важно для истории искусства Китая, Таджикистана, Узбекистана и всей евразийской художественной традиции.

Материалы и методы исследования

В основу исследования положен комплекс памятников древнего согдийского искусства, относящихся главным образом к городским центрам Средней Азии, а также к свидетельствам согдийского присутствия за пределами этого региона. В поле анализа вошли настенные росписи, скульптурные и терракотовые изображения, погребальные комплексы, декоративные мотивы и сюжетные композиции, в которых нашли отражение представления согдийского общества о власти, религии, торговле, героике и социальной иерархии. Наибольшее внимание уделялось тем произведениям, где художественный язык Согда выражен особенно отчетливо: в развернутом построении сцены, насыщенности бытовых и церемониальных деталей, соединении иранских, центральноазиатских и восточноазиатских элементов. Для осмысления общей природы согдийской живописи были привлечены материалы фундаментального труда Г. Азарпай, где согдийская изобразительная традиция раскрывается как самостоятельная система образов, сюжетов и пластических решений [1].

Одну из центральных групп источников составили памятники Пенджикента. Их значение определяется не только сохранностью отдельных фрагментов росписей и скульптурного декора. Не менее важно, что пенджикентский материал

позволяет рассматривать художественную культуру Согда внутри городской среды, связанной с повседневной жизнью, культовой практикой и заказами аристократических кругов. Именно здесь особенно ясно прослеживаются приемы, характерные для согдийского искусства: стремление к развернутому повествованию, точная передача костюма и атрибутов, включенность изображения в архитектурное пространство, устойчивый интерес к фигурам героя, правителя, воина и участника торжественного действия. При обращении к этой группе памятников учитывались исследования А.М. Беленицкого, посвященные монументальному искусству древнего Пенджикента [2].

Методологическая основа статьи строится на сочетании нескольких подходов: исторического культурного анализа, сравнительного типологического сопоставления и иконографического изучения памятников. Первый подход дает возможность рассматривать согдийское искусство не изолированно, а в связи с жизнью городов, торговыми маршрутами, миграциями и межрегиональными контактами. Сравнительное типологическое сопоставление применяется для выявления общих и отличительных художественных признаков в памятниках Согда, Китая, Таджикистана и Узбекистана. Иконографический анализ необходим при рассмотрении сюжетов, персонажей, религиозных образов и устойчивых композиционных решений. Особую значимость в этом отношении имеют труды Б.И. Маршака, где художественные сюжеты Согда рассматриваются не как отдельные декоративные эпизоды, а как сложная система рассказов, легенд и визуальных смыслов [3].

Особое место в исследовании занимает материал Афрасиаба. Он позволяет связать согдийскую художественную традицию с проблемой дипломатических и культурных контактов. Росписи Афрасиаба важны не только как памятник искусства Самарканда, но и как свидетельство того, каким образом в согдийской среде изображались чужеземные посольства, церемонии, знаки статуса и представления о политическом устройстве мира. Для темы данной статьи этот материал имеет принципиальное значение, поскольку показывает: воздействие Согда на соседние художественные традиции нельзя объяснять только торговыми связями. Согдийская культура выработала собственный способ зрительного описания мира, в котором дипломатия, ритуал и художественная форма существовали во взаимной связи. При рассмотрении афрасиабских росписей были учтены современные интерпретации М. Компарети, предложившего подробный анализ их сюжетной и исторической идентификации [4].

В рамках статьи не ставилась задача полного археологического описания всех известных памятников Согда. Для настоящего исследования более существенным является выявление тех художественных признаков, которые дают основание говорить о влиянии согдийского искусства на художественные тради-

ции Китая, Таджикистана и Узбекистана. Поэтому анализ выстраивается вокруг нескольких исследовательских вопросов: какие элементы можно считать устойчивыми для древней согдийской традиции; в каких формах они проявлялись за пределами собственно согдийской территории; какие черты были восприняты соседними культурами; какие особенности, напротив, остались связанными преимущественно с локальной среднеазиатской средой. Такой ракурс позволяет рассматривать согдийское искусство не как совокупность разрозненных памятников, а как целостную художественную систему, действовавшую в пространстве межкультурного обмена.

Результаты и обсуждение

При обращении к согдийскому искусству в контексте Великого шелкового пути становится заметно, что его значение выходило далеко за пределы локальной художественной традиции одного исторического региона. Согдийцы были не только участниками торгового обмена. Они переносили вместе с товарами и языками особый визуальный опыт, включавший сюжеты, костюмные формы, представления о власти, ритуальные действия и декоративные мотивы. Поэтому воздействие Согда на соседние художественные культуры следует понимать не как простое распространение отдельных орнаментов, а как длительное движение образов, композиционных схем и способов изображения социального мира [5].

Существенным результатом исследования становится уточнение роли согдийских общин в Китае. Их присутствие в китайской культурной среде не ограничивалось торговлей. Согдийские семьи, купцы, чиновники и религиозные группы были включены в жизнь городов, а погребальные комплексы, связанные с ними, сохранили важный пласт художественных сведений. В этих памятниках китайская форма погребального сооружения соединяется с центральноазиатской образностью. Пиры, путешествия, охота, процессии, музыка, жертвенные действия и фигуры в согдийском костюме показывают, что художественная традиция Согда, оказавшись в иной среде, не исчезала. Она приспосабливалась к новым условиям, сохраняя при этом узнаваемые признаки [6].

Таблица 1. Основные художественные признаки древнего согдийского искусства

Художественный признак	Проявление в памятниках	Значение для межкультурного влияния
Повествовательность композиции	Развернутые сцены пиров, шествий, сражений, охоты, посольств, легендарных сюжетов	Позволяла передавать не только образ, но и событие, поэтому легко включалась в разные культурные среды
Внимание к костюму и статусным деталям	Тщательная передача одежды, поясов, головных уборов, оружия, музыкальных инструментов	Делала изображение носителем социальной и этнической информации
Смешение культурных мотивов	Сосуществование иранских, центральноазиатских, индийских, китайских и степных элементов	Отражало положение Согда как посредника между регионами Евразии
Связь искусства с городской элитой	Росписи дворцов, домов знати, культовых и погребальных комплексов	Подчеркивала роль искусства в репрезентации власти, богатства и общественного положения
Ритуально-религиозная образность	Образы божеств, жертвенных сцен, погребальных мотивов, символических животных	Способствовала переносу религиозных и мифологических представлений в визуальную форму
Декоративная насыщенность	Орнаменты, растительные мотивы, тканевые узоры, цветовая выразительность	Воздействовала на художественные вкусы соседних регионов через предметы, ткани, росписи и пластические формы

Археологические и искусствоведческие материалы, связанные с согдийцами в Китае, позволяют увидеть, что главным проводником художественного влияния были не только вещи, но и сами люди. Надгробные ложа, саркофаги, рельефы и эпитафии дают возможность проследить судьбы центральноазиатских семей, включенных в китайскую социальную систему. Возникает сложная художественная ситуация: внешняя форма памятника могла соответствовать китайским нормам, тогда как его образная программа сохраняла память о происхождении умершего, его пути, статусе, религиозных представлениях и связях с торговым миром Центральной Азии [7].

Погребальная практика согдийцев в Китае важна еще и потому, что в ней особенно ясно проявляется механизм культурной адаптации. В одном комплексе могли сосуществовать китайские представления о посмертной памяти, центральноазиатские сцены пира и путешествия, зороастрийские или близкие к ним ритуальные мотивы, а также изображения музыкантов и слуг, характерные для искусства Танского времени. Согдийский художественный компонент в подобных памятниках не растворялся полностью, но и не сохранялся в неизменном виде. Вступая в диалог с китайской традицией, он формировал особый

пограничный тип искусства, связанный одновременно с Китаем и Средней Азией [8].

Одним из наиболее выразительных примеров такого взаимодействия является саркофаг Ши Цзюня, известного также как Виркак. Его визуальная программа строится вокруг темы дороги, пересечения пространств и сохранения памяти о миграции. Для данной статьи этот памятник важен тем, что художественный образ в нем выполняет почти биографическую функцию. Сцены движения, встречи, ритуала и перехода передают не только статус умершего, но и сам опыт согдийского присутствия в Китае. Влияние Согда здесь выражается не в одном отдельном мотиве, а в композиционной логике памятника, где человеческая жизнь осмысляется через пространство пути и культурного перехода [9].

Значимой для соседних художественных традиций оказалась и религиозная составляющая согдийского искусства. Образы божеств, священных существ, жертвенных действий и символических животных в доисламском иранском мире не существовали отдельно от художественной формы. Они входили в живопись, пластику, погребальный декор и предметную среду. Поэтому при изучении воздействия Согда важно учитывать не только орнаментальный или сюжетный уровень, но и более глубокий пласт представлений о сакральном. При переходе в другую культурную среду эти представления могли менять внешний облик, однако сохраняли внутреннюю связь с иранской и центральноазиатской традицией [10].

Для искусства Таджикистана значение согдийского наследия связано прежде всего с Пенджикентом и другими памятниками исторического Согда. В этом случае речь идет не о внешнем заимствовании, а о преемственности культурной памяти. Пенджикентские росписи и пластика позволяют рассматривать древнюю городскую культуру региона через представления о героике, пиршестве, воинской доблести, богатстве, мифологическом повествовании и социальной иерархии. Эти памятники культуры стали основой для изучения истории Таджикистана [11].

Для Узбекистана особое значение имеет наследие Самарканда и Афрасиаба. Эти памятники показывают, что Согдиана не была периферийной областью по отношению к крупным культурным центрам. Напротив, она выступала одним из пространств, где складывались художественные и дипломатические формы раннего Средневековья. Афрасиабские росписи с изображениями посольств и торжественных процессий раскрывают представление о происходящих событиях того времени. Согдийская терракота, городская пластика и декоративные мотивы дополняют эту картину, показывая, что художественная культура региона существовала не только в монументальных росписях, но и в предметах повседневной и культовой среды [12].

Таблица 2. Направления влияния согдийского искусства на художественные традиции Китая, Таджикистана и Узбекистана

Регион	Основные формы влияния	Наиболее значимые художественные проявления	Характер влияния
Китай	Через миграцию согдийских общин, торговлю, службу при дворе, погребальные практики	Рельефы саркофагов, надгробные ложа, сцены пиров, путешествий, охоты, музыки, ритуалов	Адаптационный: согдийские мотивы включались в китайскую художественную и погребальную систему
Таджикистан	Через сохранение памятников исторического Согда и их включение в национальную культурную память	Пенджикентские росписи, скульптура, образы героев, воинов, пиршеств, мифологических сцен	Наследственный: согдийское искусство выступает частью древней художественной основы региона
Узбекистан	Через Самарканд, Афрасиаб и городскую культуру Согда	Росписи с посольствами, церемониальные сцены, терракота, декоративные мотивы	Центрообразующий: согдийское наследие связано с образом Самарканда как культурного узла Евразии

Сопоставление материалов в регионах Китая, Таджикистана и Узбекистана позволяет выделить несколько закономерностей. Согдийское искусство обладало высокой способностью к переносу, поскольку многие его образы были связаны с темами, понятными раннесредневековому обществу: власть, путь, богатство, пир, война, ритуал и память о предках. При этом переход в другую культурную среду не означал сохранения мотивов в прежнем виде. Они меняли форму, вступали в соединение с местными художественными нормами и получали новые значения. Поэтому воздействие Согда на каждую из рассматриваемых традиций имело свой характер. В Китае оно проявилось через искусство диаспоры и погребальные комплексы. В Таджикистане через памятники исторической территории Согда и их значение для культурной памяти. В Узбекистане через Самарканд, Афрасиаб и образ города как центра межкультурных контактов.

Древнее согдийское искусство не следует рассматривать как вторичное по отношению к более крупным цивилизационным центрам. Оно само создавало художественные формы, понятные за пределами Согда. Его сила заключалась в способности соединять разные культурные языки и при этом не утрачивать собственной выразительности. Поэтому согдийские памятники сохраняют значение не только для истории Центральной Азии. Они важны для изучения искусства Китая, истории Великого шелкового пути и процессов художественного обмена в Евразии.

Выводы

Полученные результаты позволяют рассматривать древнее согдийское искусство как самостоятельное художественное явление, сформировавшееся в пространстве активных контактов между разными культурными мирами. Его своеобразие связано не только с географическим положением Согда, но и с самой природой согдийской культуры, для которой движение, обмен, посредничество и восприятие чужого опыта были естественными условиями развития. Поэтому искусство Согда нельзя сводить к совокупности локальных памятников. Перед нами сложная визуальная система, где городская культура Центральной Азии соединилась с иранскими религиозными представлениями, торговыми связями Великого шелкового пути и художественными контактами с Китаем, Индией и степными регионами.

Одной из наиболее выразительных черт согдийского искусства выступает повествовательность. Настенные росписи, рельефы, погребальные изображения и терракотовая пластика выполняли не только декоративную задачу. В них раскрывался мир, в котором существовали заказчики и зрители: власть, воинская доблесть, богатство, пир, путешествие, посольская церемония, религиозный ритуал, память о происхождении и социальное достоинство человека. Именно умение превращать изображение в развернутый зрительный рассказ сделало согдийскую традицию особенно способной к распространению в разных культурных средах.

Воздействие Согда на искусство Китая проявилось прежде всего через присутствие согдийских общин, купцов, чиновников и переселенцев, включенных в жизнь китайских городов. Погребальные комплексы выходцев из Центральной Азии сохранили редкий материал, где китайская форма памятника соединяется с согдийской образностью. Сцены пира, путешествия, охоты, музыки, ритуальных действий и процессий показывают, что согдийская традиция, оказавшись в новой среде, не исчезала, а приспосабливалась к ней. Поэтому китайские памятники, связанные с согдийцами, точнее понимать как результат культурного взаимодействия, а не как простое перенесение отдельных мотивов.

Для Таджикистана согдийское наследие имеет значение глубокой исторической и художественной основы. Пенджикентские росписи и пластика дают возможность увидеть древнюю городскую культуру региона в ее внутреннем богатстве: с мифологическими сюжетами, сценами героического действия, образами знати, воинов, музыкантов, участников пира и ритуала. Здесь влияние Согда проявляется не как внешний импульс, а как форма культурной преемственности. Согдийское искусство становится одним из оснований для понимания древности и самостоятельности художественной традиции региона.

Для Узбекистана особую роль играет комплекс Самарканда и Афрасиаба. Росписи Афрасиаба представляют Согд как пространство дипломатического и художественного осмысления мира. Образы посольств, церемоний и участников межрегионального общения показывают, что Самарканд был не только политическим и торговым центром, но и местом формирования особого визуального языка. В этом языке разные народы и культуры включались в единую систему изображения. Поэтому согдийское наследие Узбекистана связано не только с археологическими памятниками, но и с образом Самарканда как одного из ключевых культурных центров Евразии.

Древнее согдийское искусство следует понимать как активный фактор художественной истории Центральной и Восточной Азии. Его значение состоит в способности соединять различные культурные языки, не утрачивая собственной выразительности. Через росписи, рельефы, терракоту, погребальные комплексы и декоративные мотивы Согд оставил после себя не только памятники искусства, но и особую модель межкультурного взаимодействия. Эта модель сохраняет научную ценность и сегодня, поскольку позволяет рассматривать историю искусства Евразии не как ряд изолированных национальных традиций, а как пространство постоянного обмена, движения и творческого переосмысления.

Литература

1. *Azarpay G. Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art / with contributions by A. M. Belenitskii, B. I. Marshak, M. J. Dresden. — Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1981. — 212 p.*
2. *Беленицкий А. М. Монументальное искусство древнего Пенджикента: живопись, скульптура. — Москва: Искусство, 1973. — 65 с. — Серия «Памятники древнего искусства».*
3. *Marshak B. I. Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana / with an appendix by V. A. Livshits. — New York: Bibliotheca Persica Press, 2002. — XI, 187 p.*
4. *Compareti M. Samarkand the Center of the World: Proposals for the Identification of the Afrasyab Paintings. — Costa Mesa: Mazda Publishers, 2016. — XXXVIII, 432 p. — Sasanika Series; 5.*
5. *De la Vaissiиre Й. Sogdian Traders: A History / translated by J. Ward. — Leiden; Boston: Brill, 2005. — XIV, 410 p. — Handbook of Oriental Studies. Section 8, Uralic & Central Asian Studies; vol. 10.*
6. *Les Sogdiens en Chine / sous la direction de Й. de la Vaissiиre et Й. Trombert. — Paris: Йcole franзaise d'Extrкme-Orient, 2005. — 464 p. — Йtudes thйmatiques ; 17.*
7. *Wertmann P. Sogdians in China: Archaeological and Art Historical Analyses of Tombs and Texts from the 3rd to the 10th Century AD. — Darmstadt: Philipp von Zabern, 2015. — IV, 336 p., 116 plates. — Archaeology in China and East Asia; vol. 5.*
8. *Lerner J. A. Aspects of Assimilation: The Funerary Practices and Furnishings of Central Asians in China // Sino-Platonic Papers. — 2005. — No. 168. — P. 1–51, V, 9 plates.*
9. *Xu J. A Journey across Many Realms: The Shi Jun Sarcophagus and the Visual Representation of Migration on the Silk Road // The Journal of Asian Studies. — 2021. — Vol. 80, issue 1. — P. 145–165.*
10. *Shenkar M. Intangible Spirits and Graven Images: The Iconography of Deities in the Pre-Islamic Iranian World. — Leiden; Boston: Brill, 2014. — XXII, 392 p. — Magical and Religious Literature of Late Antiquity; vol. 4.*
11. *Маршак Б. И. Искусство Согда / науч. ред. В. И. Распопова. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. — 64 с. — Серия In brevi.*

12. *Мешкерис В. А. Согдийская терракота. — Душанбе: Дониш, 1989. — 324 с.*

REFERENCES

1. *Azarpay G. Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art / with contributions by A. M. Belenitskii, B. I. Marshak, M. J. Dresden. — Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1981. — 212 p.*
2. *Belenitskii A. M. Monumental'noe iskusstvo drevnego Pendzhikenta: zhivopis', skul'ptura [Monumental Art of Ancient Penjikent: Painting, Sculpture]. — Moscow: Iskusstvo, 1973. — 65 p. — Series "Pamiatniki drevnego iskusstva".*
3. *Marshak B. I. Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana / with an appendix by V. A. Livshits. — New York: Bibliotheca Persica Press, 2002. — XI, 187 p.*
4. *Compareti M. Samarkand the Center of the World: Proposals for the Identification of the Afrasyab Paintings. — Costa Mesa : Mazda Publishers, 2016. — XXXVIII, 432 p. — Sasanika Series; 5.*
5. *De la Vaissiиre Й. Sogdian Traders: A History / translated by J. Ward. — Leiden; Boston: Brill, 2005. — XIV, 410 p. — Handbook of Oriental Studies. Section 8, Uralic & Central Asian Studies; vol. 10.*
6. *Les Sogdiens en Chine / ed. by Й. de la Vaissiиre, Й. Trombert. — Paris: Йcole franзaise d'Extrкme-Orient, 2005. — 464 p. — Йtudes thйmatiques; 17.*
7. *Wertmann P. Sogdians in China: Archaeological and Art Historical Analyses of Tombs and Texts from the 3rd to the 10th Century AD. — Darmstadt: Philipp von Zabern, 2015. — IV, 336 p., 116 plates. — Archaeology in China and East Asia; vol. 5.*
8. *Lerner J. A. Aspects of Assimilation: The Funerary Practices and Furnishings of Central Asians in China // Sino-Platonic Papers. — 2005. — No. 168. — P. 1–51, V, 9 plates.*
9. *Xu J. A Journey across Many Realms: The Shi Jun Sarcophagus and the Visual Representation of Migration on the Silk Road // The Journal of Asian Studies. — 2021. — Vol. 80, issue 1. — P. 145–165.*
10. *Shenkar M. Intangible Spirits and Graven Images: The Iconography of Deities in the Pre-Islamic Iranian World. — Leiden; Boston: Brill, 2014. — XXII, 392 p. — Magical and Religious Literature of Late Antiquity; vol. 4.*
11. *Marshak B. I. Iskusstvo Sogda [The Art of Sogd] / scientific editor V. I. Raspopova. — Saint Petersburg: State Hermitage Publishing House, 2009. — 64 p. — Series In brevi.*
12. *Meshkeris V. A. Sogdiiskaia terrakota [Sogdian Terracotta]. — Dushanbe: Donish, 1989. — 324 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Ню Цзинцзин

Первая симфония Денисова: исповедь о свете

Аннотация. В статье раскрывается образно-смысловая концепция Первой симфонии Э. Денисова, характеризуется процесс драматургического развития цикла, выявляются особенности индивидуального стиля композитора. Методами исследования послужили целостный музыковедческий анализ оркестрового произведения и высказываний автора о Первой симфонии, обобщение художественно-эстетических принципов и идей Денисова, воплощенных в его сочинениях. Особое внимание в работе уделено алгоритму воплощения глубокой лирико-философской концепции симфонии средствами современного композиторского письма.

Ключевые слова: Эдисон Денисов, Первая симфония, свет, исповедь, оркестровое произведение, техника композиции, додекафония, сонорика.

Введение в проблему

Эдисон Денисов – общепризнанный мастер оркестра. Первое оркестровое сочинение он написал в 1970 году. Им стала «Живопись» для большого оркестра. В дальнейшем большинство сочинений для оркестра было написано по заказу исполнителей (отсюда многочисленные инструментальные концерты). Летом 1988 года Денисов написал «Колокола в тумане» для советско-американского молодежного оркестра. Первую симфонию (1987) композитор написал по внутренней творческой потребности создать крупное оркестровое произведение, хотя, по его признанию, не был готовым к сочинению масштабного по времени звучания опуса. В концертах он нашел композиционное и эстетическое решение проблемы формообразования. В Первой симфонии Денисов поручил средствам современного композиторского письма организовать произведение большой длительности и большого дыхания, в котором воплощена глубокая лирико-философская концепция.

Краткий обзор исследований (литературы)

Творчеству Э.В. Денисова посвящена монография Ю. Холопова. Стилистический и музыкальный анализ его симонии представлен в интервью композитора, а также в работе В. Ценовой.

Методы (методики)

Для музыковедческого исследования Первой симфонии Эдисона Денисова необходим комплексный методологический подход. Учитывая, что сама симфония построена на драматургии борьбы света и тьмы, методы должны позволить проследить, как эта философская идея реализуется на всех уровнях музыкального текста. Через анализ техники мы доказываем, как «тьма» (диссонанс) и «свет» (консонанс) существуют в музыке, через драматургический анализ — путь через хаос (Agitato) к тишине и лиризму (Tranquillo/Adagio), через герменевтику анализируем не просто тональное разрешение, а метафизический «свет».

Результаты и их обсуждение

Особенность мировоззрения композитора состоит в том, что ключевым в нем является слово «свет», которым он часто пользовался для пояснения замыслов своих сочинений. Творческий путь Денисова был освещен поисками красоты и гармонии в музыке. Многие названия денисовских опусов свидетельствуют о значимости важнейшей для композитора художественно-эстетической категорией «свет»: «Пена дней», «Знаки на белом», «Колокола в тумане», «Зимний пейзаж», «От сумрака к свету», «Пейзаж в лунном свете», «Свете тихий», «На снежном костре», «Свет и тени», «Солнце инков», «В высоте небес», «Рождественская звезда»…

Впрочем, впечатление от произведений литературы, поэзии или живописи часто служило у него импульсом к созданию музыкальной композиции, которая выстраивалась в соответствии с собственной логикой драматургического развития. Присущая творениям Денисова скрытая внутренняя программность была далека от литературной или словесной: она ограничивалась точным названием, нередко возникавшим по завершении опуса («Живопись», «Точки и линии», «Акварель»). В Первой симфонии, проникнутой глубоким лиризмом, также воплощен значимый для творчества Денисова символ, связанный с понятием «света». В узловых моментах Симфонии возникает D-dur, играющий в сочинении такую же программную роль, как и в других произведениях композитора, включая Реквием, и олицетворяющий собой добро и вечность как идейное ядро художественной концепции композитора. Истина и свет достигаются лишь в эпилоге

симфонии – финале цикла, в котором действие развертывается от первой части с ее напряженной драматургией, тревогой и контрастами, через лирическую кантилену вто-рой части и легкое, прозрачное по звучанию скерцо.

Первый аккорд D-dur возникает на вершине первой волны нарастания в первой части (т. 23), и его консонансное звучание «высвечивается» на фоне додекафонного многоголосия оркестра и сонорного материала. В сонатной форме после напластования разнообразных по колориту шорохов, шуршаний, кластеров, скользящих звучностей и сонорного полнозвучия от противодействия многоголосных звуковых пластов возникают моменты спокойного движения, красивого звучания pianissimo dolcissimo, контрапункта флажолетов, тихих аккордов-сонор и мягких пятен струнных.

Просветление и душевный покой наступают в финале после катарсиса третьей части. Свечение в заключительной части цикла начинается с продолжительной педали на аккорде G-dur (т. 17), переходящей в чистое трезвучие пяти валторн в главной партии, продолжается в сонорном хорале побочной (т. 22), которая кадансирует на кварте d–g. В недраматичной лирико-кантиленной разработке вновь устанавливается педальный аккорд G-dur (т. 83). Аккордовая побочная в репризе (т. 133) «вступает на мощной кульминации со сквозящим блестящим звучанием трезвучия D-dur у четырех труб и четырех тромбонов» [2, с. 108].

Таким образом, звук, аккорд и тональность D высвечивают важные моменты смысловой драматургии симфонии: первая часть открывается тоном d и заканчивается в D-dur, та же тоника завершает лирический финал (последний его звук – d у колоколов). При этом удивительно поэтично завершение финала: «Первые скрипки неторопливо восходят ввысь, “на небо”, надолго зависая на звуке h третьей октавы. Нежнейшие звучания флажолетов, арфы, челесты и вибрафонов увенчивают симфонию с инеем красоты…» [2, с. 109].

В своих произведениях Денисов часто воплощал обобщенные противоположные начала: человеческое – надчеловеческое, личное – внеличное, утверждение – отрицание, земное – возвышенное. В инструментальных концертах в партии солистов часто концентрируется то, что можно назвать личным высказыванием, которому в той или иной мере противопоставляется внеличное. Они взаимодействуют на основе разных принципов от «бинарной оппозиции» (термин В.Н. Холоповой) до интеграции. В первой части симфонии есть своего рода тезис и антитезис (противопоставлении Lento – Agitato), сопряжение которых приводит в итоге к уходу ко Вселенскому началу (пение струнных в медленной части), за пределы и персонального, и надперсонального – к свету и вечности (протянутые аккорды arco в конце скерцо, кантилена оркестра в лирическом финале).

Концепция, которая лежит в основе Первой симфонии, является логическим продолжением концепций других произведений композитора. Многие сочинения Денисова завершаются тихо. Например, в ряде концертов есть тенденция к большим Adagio с развернутым мелодическим началом. В Скрипичном концерте центром служит II часть, а I становится своеобразной прелюдией к Adagio. Развернутым 36-минутным Adagio является Двойной концерт для флейты и гобоя с оркестром.

Творческой индивидуальности Денисова была близка форма концертной инструментальной музыки, но в плане монолога и камерности, а не виртуозного начала (оно присутствует только в Фортепианном концерте с присущим ему настоящим соревнованием солиста и оркестра). Симфонии в целом также свойственно камерное письмо. В духе Шёнберга и Веберна Денисов трактует большой оркестр камерно, как сумму нескольких небольших составов, расширяя тем самым выразительные и тембровые границы жанра. Оркестр мыслится им не как масса, а как живая и непрерывно меняющаяся музыкальная ткань.

Большинство концертов Денисова содержат в себе преимущественно монологические высказывания солистов. Солист трактуется им как протагонист, который произносит монолог, а оркестр отвечает, комментирует, досказывает, реже противостоит и противоречит. Первой симфонии также присуща монологичность, преобладает момент личного высказывания, исповедальность героя (как в балете на бездейственный сюжет А. Мюссе). «В этом сочинении, – признавался композитор, – есть очень многое от меня самого: то, что я не хочу говорить словами, но что хотел бы сказать музыкой» [1, с. 56].

Первая симфония – это исповедь о Свете. Здесь много тихой медленной музыки в человечной, интимной манере музыкального высказывания в духе Шуберта и Моцарта, которые были близки Денисову своей просветленностью звучания. Многие сочинения композитора, включая симфонические, связаны с романтизмом, но лишь в эмоционально-чувственном плане, вне какой-либо адаптации или стилизации музыкального языка и техники письма.

По мнению Денисова, «симфония, которая строится на принципах сонатно-симфонического развития и на основе функциональной гармонии, нашла свою замечательную кульминацию в конце XIX века, в произведениях Брамса, Малера, а в русской музыке – Чайковского» [1, с. 55]. Образцами лирико-драматической и совершенной по форме симфонии для Денисова служили Пятая и Шестая симфонии Чайковского. Поэтому Денисов не стал создавать произведение по модели симфонии классического типа, нашедшей наивысшее воплощение, а искал новые пути решения проблемы жанра.

Во второй половине XX века многие композиторы обращались к жанру симфонии. Так, В. Лютославский написал Вторую симфонию, придав жанру новые

черты и признаки; семь симфоний по модели симфонического цикла создал Х. Хенце, также обновив их звуковой облик и внутреннюю структуру. В Первой симфонии Денисов отказался от традиционной «борьбы» между главной и побочной партиями, принципа разработки материала теми методами, которыми пользовались композиторы прошлого. Однако он сохранил в своей симфонии аналогии четырех частей с функциями классического сонатно-симфонического цикла (Бетховена, Шуберта, Брамса).

Так, первая часть служит драматургическим центром симфонии; вторая играет роль медленного Adagio; третья является мимолетным скерцо, выполняющим функцию интермедии между двумя медленными частями. Финал денисовской симфонии решен в духе романтических и постромантических симфоний (Малер, Чайковский) и играет особую роль: он является главной частью симфонии, смысловым центром, к которому ведет все музыкальное развитие произведения. Финал как смысловой центр, окончание и эпилог симфонии «досказывает всю линию развития материала, и самое важное говорится именно здесь» [1, с. 56]. Реминисценция основных образов первой части в финале обобщает содержание всей симфонии, рассматриваемое с большой высоты. И по достижении «света» симфония завершается тихо и спокойно, что объясняет медленный темп и приглушенную звучность финала.

Творческий путь Денисова делится на ряд этапов, однако резкая смена манеры письма композитору была не свойственна: он нередко возвращался к техникам композиции и средствам выразительности, которые применял ранее, что придало его музыкальному языку стилевое единство. В 1960-е годы он изучал, отбирал и осваивал различные техники письма, стремясь ассимилировать наиболее близкие ему виды. В Первой симфонии также интегрированы разные методы композиции (додекафония, сонорика, контрапунктическая техника), как в предыдущих и последующих опусах. Сам композитор отмечал, что «в ней есть прямые связи с оперой “Пена дней”, балетом “Исповедь” и Реквиемом» [1, с. 54].

Средства выразительности в музыке Денисова неотделимы друг от друга: тембр, ритм, звуковысотность, динамика, элементы фактуры в тесной взаимосвязи создают качественно новое целое – драматургическую единицу. При этом интонационное, мелодическое начало продолжает играть большую роль в строении формы произведений Денисова. Интонационность композитор считал важным компонентом музыки, которым невозможно пренебрегать.

В Первой симфонии главная музыкальная информация лежит в области интонации, являющейся основой музыкальной драматургии всех частей и цикла в целом. Однако своеобразной «стилистической доминантой» композитора можно считать сонорику: в творчестве Денисова важную роль играет краска и тембр,

которые несут такую же важную информацию, как и другие элементы музыкальной речи. Поэтому Денисову была близка музыка Дебюсси и Мусоргского, которые по-настоящему поняли значение тембровой окраски в искусстве звуков.

Особую роль играет в симфонии ритм, который служит важнейшим способом организации свободной и выразительной музыкальной речи, по преимуществу сонорной. В сочинении отсутствует прием остинато, поскольку «всякого рода примитивное ритмическое изложение сковывает рамки музыкального высказывания и делает его механическим» [1, с. 58]. Субъективное высказывание, наполняющее Первую симфонию, требует свободной, гибкой, пластичной ритмики. Особенную роль в симфонии также играют фактура и пространство. Денисову присуще многомерное звуковое пространство, когда в разных плоскостях одновременно происходит несколько звуковых действий. И ритмика становится ведущим средством организации многомерного пространства.

Выводы и заключение

Таким образом, целостность композиции Первой симфонии определяется концепцией, единым интонационным началом, приобретающим в цикле разные звуковые облики. В каждом произведении Денисова есть двенадцатитоновый ряд, выполняющий роль «конструктивной модели». Эти ряды трактуются композитором не как серии, а как интонационные комплексы, поэтому серийность как таковая не имеет значения. Впрочем, иногда возникает художественная необходимость создавать полностью двенадцатитоновые разделы и сочинения. Например, в «Живописи» серия изначально делится на отдельные микроэлементы (сегменты), развивающиеся сами по себе, а вся серия как последовательность 12-ти высот впервые появляется в драматургическом центре сочинения – в громкой кульминации у трех тромбонов в унисон. В Первой симфонии происходит нечто подобное: двенадцатитоновая техника выступает как одна из нескольких техник, и в каждый момент можно услышать лишь отдельные сегменты, интонационные комплексы и декоративные элементы додекафонной серии.

Таким образом, воплощенные в Первой симфонии семантические доминанты творчества Денисова – свет, добро, вечность, которые были столь необходимы для русской музыки в сумерках конца века [3], потребовали монологичности и исповедальности музыкального высказывания, тихого и медленного звучания, изысканной двенадцатитоновости и сонорной техники письма, соединившиеся в партитуре сочинения для большого оркестра, в котором автор всесторонне проявил индивидуальный композиторский стиль.

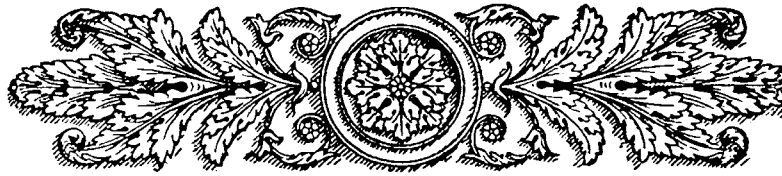
Литература

1. *Денисов Э.В. О Первой симонии. Интервью // СВЕТ. ДОБРО. ВЕЧНОСТЬ. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская консерватория, 1999. С. 53–59.*
2. *Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов: Монография. М.: Композитор, 1993. 312 с.*
3. *Ценова В. Тихий свет в сумерках конца века: о сочинениях 90-х годов // Музыкальная академия.1994. № 3. С. 83–86.*

REFERENCES

1. *Denisov E.V. O Pervoj simonii. Interv'yu // SVET. DOBRO. VEChNOST'. Pamyati Edisona Denisova. Stat'i. Vospominaniya. Materialy / red.-sost. V. Cenova. M.: Moskovskaya konservatoriya, 1999. S. 53–59.*
2. *Holopov Yu., Cenova V. Edison Denisov: Monografiya. M.: Kompozitor, 1993. 312 s.*
3. *Cenova V. Tihij svet v sumerkah konca veka: o sochineniyah 90-h godov // Muzykal'naya akade miya.1994. № 3. S. 83–86.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 14.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



Сунь Минцзэ

Вклад Го Шаогана в историю китайской живописи

Аннотация. Статья посвящена творческой биографии Го Шаогана (1932 г.р.) – выдающегося представителя второго поколения мастеров искусств Нового Китая. За более чем 60 лет педагогической и творческой деятельности Го Шаоган внес неоспоримый вклад в искусство Нового Китая. Обучение китайских художников основам академического рисунка и технике масляной живописи, практикуя почти ежедневное рисование с натуры как фундамент европейской школы живописи, повлияло на современное понимание классического европейского искусства в Китае, его популярность. Целью статьи является введение в российское искусствоведение новых сведений о яркой и мужественной личности художника. Впервые в китайском и российском искусствоведении составлен очерк творческой биографии Го Шаогана, предложена периодизация его педагогической и творческой деятельности, оценка его вклада в формирование современной художественной школы Китая. Впервые в китайском и российском искусствоведении очерк творческой биографии Го Шаогана дополнен анализом черт русского реализма, которые он внес в свое творчество.

Ключевые слова: Го Шаоган, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, европейская техника живописи маслом, Академия художеств Гуанчжоу, натюрморт Го Шаогана.

Введение

Го Шаоган (1932 г.р.) — выдающийся представитель второго поколения художников, воспитанных Новым Китаем. Пройдя обучение в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (совр. Санкт-Петербургская Академия художеств им. И. Е. Репина) в 1960-е годы, он более 60 лет посвятил педагогической деятельности в Академии художеств Гуанчжоу,

воспитав несколько поколений мастеров масляной живописи. Общепризнана его выдающаяся роль в художественном образовании в Китае, в пропаганде техники масляной живописи. Его книги «Основы рисунка» (1983), «Основы масляной живописи» (1984), «Мой путь в рисунке» (2020) стали авторитетными учебными пособиями. Художник писал: «Первое издание ["Основы графики"] вышло в конце 1983 года, а к июлю 1995 года книга была переиздана уже в пятый раз, хотя точный тираж неизвестен. Спустя несколько лет издательство прислало мне сертификат, подтверждающий, что книга стала бестселлером, и тот факт, что она нашла отклик у читателей, безусловно, радует. В то же время некоторые доброжелатели выражали предположения о возможном пиратском копировании, на что я лишь отвечал улыбкой» [4, с.140].

Творческая деятельность Го Шаогана также высоко оценена. Произведения Го Шаогана хранятся в основном в Художественном музее Гуандуна и Художественном музее Академии художеств Гуанчжоу, опубликованы в альбомах: Альбом графики (1982), Коллекция масляной живописи (1999), Избранные каллиграфические работы Го Шаогана (2010), Альбом живописи и каллиграфии (2015).

Статьи, посвященные творчеству Го Шаогана, приурочены в основном к вышеупомянутым публикациям его работ и открытию его персональных выставок.

Первая персональная выставка состоялась в 1993 году на Китайской художественной ярмарке, но сведений о ней, к сожалению, нет. Известно, что на ней впервые были показаны картины из серии «Пионы». В 1999 г. состоялась персональная выставка «Живопись Го Шаогана» в Гуандунском художественном музее. Музей опубликовал сборник его картин, заказав статью о сборнике искусствоведу Чжун Хань [15]. Эта публикация стала первой в библиографии статей о художнике.

В 2009 г. состоялась персональная выставка в Художественном музее Академии художеств Гуанчжоу. На выставке была представлена ретроспектива творчества Го Шаогана за 50 лет с 1955 по 2009 год. Второй выпуск «Художественного журнала» Гуанчжоуской академии художеств за тот год опубликовал стенограмму выступлений с открытия выставки и обсуждения. Также несколько страниц номера отведены статьям о пионах Го Шаогана. Раздел начинается с заметки самого Го Шаогана о пионах. Большая статья Юнь Цицана «Описание «Цветущих пионов» Го Шаогана» и статья Ван Жэня «Пион, нарисованный профессором Го Шаоганом» являются примерами искусствоведческого анализа произведений Го Шаогана [3, 17, 1].

В этом же году состоялась персональная ретроспективная выставка и в Национальном художественном музее Китая в Пекине.

В феврале 2010 года в специальном выпуске журнала «Успешные каллиграфы и живописцы» было опубликовано 32-страничное предисловие к «Избранным каллиграфическим работам Го Шаогана».

18 марта 2015 года в Художественном музее Академии художеств Гуанчжоу открылась «Выставка произведений искусства, посвященная 65-летию творческой деятельности Го Шаогана», на которой было представлено 200 его картин маслом, рисунков, пастелей и других работ. В связи с выставкой издательство «Линнань Файн Артс» опубликовало сборник работ живописи и каллиграфии. Иллюстрации сопровождали Предисловие, написанное деканом Ли Мином, две статьи: «Человечность и живопись — мои учителя» профессора У Чжэнбиня и статья Гао Чжи «Шаоган, которого я хорошо знаю», а также эссе Го Шаогана [4, с.219].

Отдельное место занимает публикация 1994 года Шао Дачженя «Искусство внутренней красоты – Описание живописных пейзажей Го Шаогана» [8]. Шао Дачжень – один из самых авторитетных искусствоведов Китая, который получил образование в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина одновременно с Го Шаоганом. Их объединяют глубокое знание европейского искусства и общие взгляды на задачи соединения европейских и китайских традиций. Шао Дачжень пишет о том, что был очарован и восхищен другом с первой встречи: «Я верю, что те, кто внимательно изучает технику масляной живописи Го Шаогана и ценит его простой и естественный язык живописи, непременно обретут понимание жизни и вдохновение. В этом заключается духовная сила реалистичного и выразительного языка масляной живописи Го Шаогана» [8, с.19].

25 июня 2024 года в Художественном музее Гуандуна открылась выставка «Глубоко и щедро — выставка живописи Го Шаогана», организованная совместно Художественным музеем Гуандуна и Академией художеств Гуанчжоу. Выставка разделена на четыре раздела: «Передача души через живопись», «Глубокий смысл и далёкие горизонты», «Классика великого мастера» и «Изысканное очарование». Но в этот раз репортажи с открытия и отзывы были размещены в интернете.

В современном российском искусствоведении среди множества имён художников Нового Китая особое внимание уделяется мастерам первого и второго поколения: основавшим искусство Нового Китая - первое поколение: Ци Байши, Сюй Бэйхун, У Цзожень, Лин Фэнмянь, и их ученикам - второе поколение. Из второго поколения исследователи выделяют Цюань Шанши, Ли Тяньсяня (См. [6], [16]).

Первое упоминание в русскоязычных исследованиях о Го Шаогане – китайском художнике, направленном на учебу в СССР, встречается в 2006 г. в диссер-

тации Чэнь Чжэнвэй «Китайская реалистическая живопись XX века» [16]. В 2010 г. в диссертации «Китайские выпускники института имени И. Е. Репина - носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы» Нин Бо приводит сведения об учебе Го Шаогана в живописной мастерской Ю. Непринцева в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств СССР [7]. Статья Сюй Цидуна «Китайско-Российский культурный обмен в сфере искусства масляной живописи (на примере творчества Го Шаогана)» 2022 года содержит более полные сведения о биографии художника. Также в публикации приведены слова Го Шаогана из интервью, сделан акцент на владении техникой традиционной китайской живописи и каллиграфией, помещены 6 работ художника [9]. Заслуживает интерес упоминание о художнике и публикация пейзажа Го Шаогана «Даймандао» (1980) в статье Тимофеевой Р.А. и Цзян Сюэ «Влияние обучения китайских художников в Советском Союзе на их творчество во второй половине XX века» 2024 года [10]. Имя художника упоминается в диссертациях Цинь Сяофэна «Российско-китайская межкультурная коммуникация в художественной жизни и творчестве китайских художников реалистической школы конца XX – начала XXI века» 2020 года [14] и Ван Шуцзина «Китайские выпускники Ленинградского института имени И. Е. Репина 1950 – начала 1960-х годов и их искусствоведческая деятельность в Китайской Народной Республике» 2023 года [2].

Таким образом, представляется справедливым, что имя Го Шаогана в российских публикациях появляется в контексте межкультурной коммуникации России и Китая. Интерес к этому опыту не ослабевает в Китае. Весной 2013 года в Национальном художественном музее Китая прошла масштабная выставка «Путешествие по китайскому искусству XX века: Учёба в СССР», организованная совместно Национальным художественным музеем Китая и Художественным музеем провинции Чжэцзян. Профессор Шао Дачжэнь, научный консультант выставки, в каталоге поместил эссе: «Незабываемые годы, драгоценные воспоминания — наша учёба и жизнь в Советском Союзе». Сам художник писал: «Выставка собрала вместе почти 30 пожилых однокурсников, что вызвало глубокие эмоции» [4, с.213]. На выставке было представлено более 20 работ Го Шаогана, созданных во время учебы в СССР.

Более подробное рассмотрение творчества Го Шаогана должно стать ещё одним шагом к пониманию роли и места европейской художественной традиции в современном искусстве Китая.

* * *

Целью статьи является введение в российское искусствоведение новых сведений о яркой и мужественной личности художника Го Шаогана.

Задачи:

- впервые в китайском и российском искусствоведении составить очерк творческой биографии Го Шаогана,
- предложить периодизацию его педагогической и творческой деятельности,
- оценить вклад мастера в формирование современной художественной школы Китая и прежде всего, в области натюрморта.

Новизна исследования заключается во введении в российский оборот сведений о вкладе Го Шаогана в формирование китайской художественной школы.

Методы исследования: биографический, историко-сравнительный, иконографический и иконологический, методы герменевтики и семиотики.

Го Шаоган родился в районе городского подчинения Чанпин, Пекин, в 1932 году. С 1949 года Го Шаоган обучался на факультете живописи в недавно открытой Центральной академии изящных искусств Бейпина (Пекина) под руководством У Цзожэня и Сюй Бэйхуна. По окончании преподавал в Центрально-Южной академии изящных искусств (Ухань). «Вскоре после этого, по личной рекомендации своего старшего коллеги, президента Центральной академии художеств Ху Ичуаня, он был отобран для обучения в Академии художеств им. Репина в Ленинграде (1955-1960)» (См.[9,с.85-86]; [15,с.74]). Он был принят на специальность «Масляная живопись».

Известно, что в ранние годы он использовал псевдоним Сяньи [9,с.85].

Одновременно с Го Шаоганом в СССР учились Ло Гунлю, Сяо Фэн, Цюань Шаньши, Линь Ган, Ли Тяньсян, Чжан Хуачин, Дэн Шу, и другие, в целом 33 человека [7].

На первых курсах основы живописи и графики преподавал Пен Варлен [13]. «Осенью 1958 года мы с Дэн Шу поступили в мастерскую профессора Ю.М. Непринцева. Профессор Непринцев был автором знаменитой советской картины маслом «Отдых после боя»[4, с.32]. Имя советского исторического живописца, мастера многофигурных композиций, художника Юрия Непринцева было известно в Китае. Созданная им картина «Отдых после боя» (Василий Теркин) (1949–1951, х., м., 192 х 300 см) в 1952 году была удостоена Сталинской премии и подарена Мао Цзэдуну. Впоследствии художник написал повторы для Георгиевского зала Большого Кремлёвского дворца (1953) и для Государственной Третьяковской галереи (1955). Это произведение было высоко оценено не только за воплощение положительного образа советского солдата, но и как наследие русской реалистической школы живописи. «Подбор и расстановка моделей в мастерской Непринцева были направлены на простое и естественное изображение жизни, без акцентирования внимания на декоративном характере цветов ткани. Это можно увидеть во многих моих эскизах фигур. Длинная и широкая мастерская была разделена посередине занавесом, с краткосрочными

заданиями по обеим сторонам, включая как мужские, так и женские обнаженные фигуры. Я обычно предпочитал писать со спины или с края, так как это давало мне свободу движений, не мешая другим» [4, с.32-33].

Шао Дачжень писал: «Он [Го Шаоган] понимал, чего не хватает в китайской живописи и что ценится в российских художественных академиях. Среди своих однокурсников он относительно быстро продвигался в учебе и имел более прочную базу знаний»[8,с.18].

Го Шаоган, уже приступивший к созданию дипломной картины на тему «Советские солдаты», так и не написал ее, несмотря на материалы, собранные в Ленинградском военном округе. В начале шестого курса он был отчислен из института [8, с.19]. «В связи с осложнившимися отношениями между КНР и СССР, по окончании IV и V курсов с формулировкой «по просьбе Посольства КНР» в начале и середине 1960-х годов были отозваны на родину студенты факультетов живописи Го Шаоган (Сяньи, род. 1932), Цю Минхуа (род. 1932) и Чжоу Бэньи (род. 1931), студенты факультета скульптуры Цао Чуньшэн (род. 1937) и Шиту Чжаогуан (1940–2022), а также искусствовед Тань Юнтай (1934–2013). Тем не менее все они в дальнейшем состоялись как художники и художники-педагоги, а Тань Юнтай и как искусствовед» [2, с.43-44].

Сам Го Шаоган описывает события 1960 года так: «В июне 1960 года я вернулся в Китай на практику, готовясь к созданию дипломной картины «Переход через снежную гору», и вместе с однокурсником Ван Баоканом отправился в Сычуань для сбора жизненного материала. Он готовился к работе над сценографией для постановки «Десять тысяч ли и тысяча гор». Мы планировали собрать материал в различных пунктах вдоль маршрута Великого похода, но из-за неудобства транспорта и отсутствия снега нам пришлось прервать поездку на полпути…Во время пребывания в Сычуаньской академии художеств … я присоединился к преподавателям и студентам … для выполнения задачи по созданию крупноформатной картины для Мемориального зала Цю Шаоюня в Тунляне, Сычуань… Примерно в середине сентября я вернулся в Пекин, чтобы доложиться в Управлении художественного образования Министерства культуры. Работники управления сообщили, что руководством принято решение о моём возвращении на прежнее место работы, а аттестат об образовании будет выдан Министерством высшего образования. Не будучи к этому готовым, я написал руководству Гуанчжоуской академии изящных искусств с просьбой разрешить трёхмесячную творческую командировку для сбора жизненного материала и пока не назначать меня на преподавательскую работу. Руководство академии удовлетворило мою просьбу» [4, с.45]. Жизненные перипетии оказались для него менее важны, чем завершение работы над картиной.

После возвращения на родину Го Шаоган был направлен преподавателем в Академию изящных искусств Гуанчжоу. «Обладая таким прочным академическим фундаментом, а также любовью к традиционной китайской каллиграфии и теории живописи, он, как выдающийся молодой талант, в возрасте 28 лет отправился на юг, чтобы преподавать в Гуанчжоуской академии изящных искусств» [15, с.74]. Таким образом, в 1960 году закончился длительный период обучения художника (1949-1960) и началась педагогическая деятельность в Гуанчжоу. Первые 5 лет преподавания были прерваны Культурной революцией (1966-1976).

«Позже, во время десятилетней Культурной революции, Гуанчжоуская академия изящных искусств, наряду с Го Шаоганом, сильно пострадала, до такой степени, что студенты могли найти его картины маслом на свалках» [15,с.74].

Го Шаоган пережил множество трудностей. Шао Дачжэнь писал: «Зимой 1966 года я приехал в Гуанчжоу для «обмена революционным опытом» [8, с.18]. В то время Шаоган находился в «исправительном лагере» для «неугодных», и, как пишет Шао Дачжэнь: «Мы не могли встретиться лично. Лишь на выставке под названием «Разоблачение "нечистой силы"» мне довелось увидеть множество фотографий, которые юные «красногвардейцы» конфисковали во время обыска у него дома и выставили на всеобщее обозрение. Большинство из них были бытовые фотографии, сделанные во время его учёбы в Советском Союзе, среди которых было и моё фото, отмеченное красными крестами» [8, с.18].

Чжун Хань приводит рассказ благодарных студентов об этом времени, когда они были на исправительных работах, но продолжали обучение. «Другая история рассказывает о том, как в 1969 году, когда он и его ученики посетили сельские районы уезда Саншуй, он объехал пять деревень, проводя обучение и профессиональную подготовку. Неожиданно революционный комитет школы расценил это как сопротивление политике «принятия перевоспитания». Но он не сдался, взяв на себя ответственность по возвращении в школу» [15, с.75-76].

Шао Дачжэнь пишет: «Он был ведущей фигурой в отделении масляной живописи Гуанчжоуской академии изящных искусств, распространял русское искусство и педагогический опыт — всё это, естественно, рассматривалось как «распространение яда». Иногда я вспоминал с ним тот период, но он всегда лишь отшучивался, никогда не жаловался и не упоминал тех, кто причинил ему вред. За это я его искренне уважаю» [8, с.18].

В книге «Мой путь в рисунке» Го Шаоган описывает произошедшее: «В начале 1960-х годов был издан документ, запрещающий использование моделей в обучении. Примерно в то же время, когда началась Культурная революция, я водил группу студентов на шелководческую ферму Хуайцзи на уроки рисования и

живописи маслом, где рабочие фермы служили моделями для студентов. Вскоре после этого, в мае 1966 года, студенты в филиале университета начали проявлять недовольство и написали плакаты крупными иероглифами, требуя вернуться в главный кампус в Гуанчжоу для участия в революции. После периода налаживания связей и отклика на призыв возобновить занятия и принять участие в революции, меня назначили в руководящую группу, которая повела выпускников 1969 и 1970 годов в город Даритоу, уезд Саншуй, для перевоспитания бедными и представителями низшего среднего класса. На самом деле это в основном заключалось в участии в сельскохозяйственном производстве и работе вместе с фермерами в различных бригадах. Следуя принципу «практика ведет к совершенству», я требовал от студентов делать наброски как минимум час каждый день перед началом работы. Некоторые считают меня смелым, но я просто выполнял свой долг преподавателя. Я не слишком задумывался над этим; я просто чувствовал, что эти студенты слишком много потеряли в плане практики из-за приостановки занятий во время учебы, и как только они начнут работать, им придется полагаться на свои художественные навыки для выполнения своих обязанностей» [4, с.69].

В 1969-1970 годах Го Шаоган участвовал в организационной работе по созданию Народной академии художеств Гуанчжоу, путем слияния Гуанчжоуской академии изящных искусств, Гуанчжоуской консерватории музыки и Гуандунской школы танца. Она включала пять отделений: живописи, скульптуры, ремесел, музыки и танца, а также группу сценографии для постановок. «С марта по август 1970 года академия организовала пилотные занятия по художественному образованию в городе Маба, уезде Цюйцзян, причём каждое отделение набрало свою первую группу студентов»[4, с.69]. Студенты были из крестьян и рабочих, далеких от искусства.

После внутрипартийных событий в сентябре 1971 года Культурная революция замкнулась на проблемах культуры, избегая новых инициатив в экономике. В 1971 году в ответ на призыв к художественному творчеству руководитель художественной группы Гуанчжоуского военного округа Ван Гоцзин и его заместитель Сян Эргун организовали тематическое совещание, пригласив Го Шаогана и Хуэй Цицана для обсуждения этого вопроса. Темой должно было стать событие, связанное с председателем Мао. Выбор пал на Великий заплыв председателя Мао через Янцзы. Центральное народное правительство Китая в 1954 году приняло решение о строительстве моста через реку Янцзы в Ухане. В 1955 году председатель Мао Цзэдун провёл инспекционную поездку по южному региону, лично посетил место строительства. 1 июня 1956 г. председатель Мао прибыл в Ухань из Чанши и впервые искупался в уханьском участке реки Янцзы. Через 10 лет 16 июля 1966 года председатель Мао в возрасте 73 года снова бросил вы-

зов реке Янцзы и совершил почти 15-километровый заплыв за 1 час и 5 мин., что вызвало сенсацию во всем обществе. С тех пор 16 июля каждого года отмечается как День памяти заплыва через Янцзы в Ухане. Вдохновившись фотографией председателя Мао, сделанной фотографом «Жэньминь жибао», Цянь Сицзе, на которой председатель Мао, завершив плавание, машет рукой с катера в халате, Го Шаоган и Хуэй Цикан создали произведение «Председатель Мао ведёт нас вперёд в бурных волнах» (1971, х., м., 163х329 см).

В десятилетие изнурительного бесплатного сельскохозяйственного и другого труда и полуголодного существования Го Шаоган, его студенты и единомышленники находили силы для преподавания и творчества на общественных началах.

В 1977 году Гуанчжоуская академия художеств восстановила институтскую систему и начала набор студентов и аспирантов. «1977 год стал поворотным моментом в социальной истории и годом возрождения китайского образования. Университеты и колледжи восстановили систему вступительных экзаменов, проведя экзамены в том году, и принятые студенты начали обучение во время зимних каникул — удачное достижение для выпускников 1977 года» [4, с.102].

Го Шаоган стал деканом отделения масляной живописи в этой Академии. Он создал систематическую базовую академическую теоретическую систему рисунка и живописи. Его требования к живописи значительно превосходят обычные стандарты других художников, что обусловлено его глубоким пониманием художественных законов и более точным владением техническими приемами. Как пишут Ли Цзинькунь и Лян Цзян, «строгий метод обучения представляет собой кристаллизацию художественной методологии, которая гарантирует, что работы студентов выдержат критику и будут достойны внимания ; это качество станет прочной основой для художественного самовыражения, формирования яркого, сдержанного стиля» [5,с.61-64]. «Неповторимая индивидуальность и философия конфуцианства помогли ему проникнуть в суть вещей, при этом он сохранил в душе первоначальную свежесть чувств живописца. Именно таким образом отражаются национальная культура и философское мировоззрение в творческом наследии китайского художника Го Шаогана. Он рисовал горные леса и приморские лесные полосы в северной провинции Гуандун, показывая очень тонкие изменения цвета на огромном расстоянии, а также веточки гигантского дерева ранней весной, полные бесконечной жизненной силы» [9, с.86].

С 1985 года он профессор, являлся членом Комитета по художественному воспитанию Министерства образования и членом экспертной лекционной группы, а с 1992 года был членом группы по оценке системы художественного образования при Комитете по ученым степеням. В 1996 году Го Шаоган стал «почет-

ным вице-президентом Международной федерации художников» [9, с.86]. В 1992 году он выходит на пенсию.

В 1999 году ему было присвоено звание почетного профессора Российской академии художеств имени И.Е. Репина и вручена Министерством культуры РФ медаль Пушкина. В 2015 году он был удостоен Второй премии Гуандуна за пожизненные достижения в искусстве, что ещё раз подчеркнуло его влияние и вклад в художественную сферу (См. [9, с.86]; [12,с.23]). Важным для Китая является тот факт, что жена художника госпожа Гао Чжи – также известная художница, трое их детей также художники.

Как пишет Шао Дачжень, в тяжелые годы культурной революции (1966-1976), когда многие ученые, литераторы и художники находились в вынужденном творческом бездействии, Го Шаоган сам создавал возможность творчества, на добровольных началах обучая студентов. Затем, продолжая педагогическую деятельность (1976–1992), он использовал этот опыт для создания учебных пособий, расширяя круг своих учеников [8]. Время его выхода на пенсию совпало с новым этапом общественно-политических и экономических реформ в Китае. Политика открытости позволила художнику участвовать в выставке в Канаде, где был создан полиптих «Пионовый сад».

В противоположность абсолютизации творчества, сформированной в европейской культуре в эпоху романтизма, Го Шаоган никогда не был склонен преувеличивать значение собственной живописи, включая свои работы в учебный методический фонд для студентов. Только период творчества с 1992 года, после выхода на пенсию, он называет самостоятельным периодом художественного творчества.

Таким образом, периодизация его творчества может быть представлена по следующим этапам:

- 1949–1953 гг. – обучение на факультете живописи в Центральной академии изящных искусств Пекина под руководством У Цзожэня и Сюй Бэйхуна;
- 1955–1960 гг. – обучение в Академии искусств им. И.Е. Репина профессора Ю. М. Непринцева;
- С 1960 г.– работа в Академии изящных искусств Гуанчжоу;
- 1969–1970 гг. – участие в организационной работе по созданию Народной академии художеств Гуанчжоу (путем слияния Гуанчжоуской академии изящных искусств, Гуанчжоуской консерватории музыки и Гуандунской школы танца).
- 1977–1992 гг. – работа деканом факультета масляной живописи Народной академии художеств Гуанчжоу.
- С 1992 г. по настоящее время – период активного личного творчества.



Рисунок 1– Го Шаоган. «Первые цветущие пионы» , 1990 г, холст, масло, 67х56 см, Музей искусств Гуандуна.

Обращаясь к анализу творчества Го Шаогана, автор данной работы хотел бы отметить, что творчество Го Шаогана в Китае после обучения в Санкт-Петербурге был освещено его зрелым самостоятельным подходом к стилю традиционной китайской живописи. Художник продолжал работать во всех жанрах, однако его работы перестали в такой же степени, как у других китайских мастеров, опираться на традиционные приемы связи живописи и каллиграфии, старые принципы рассеянной перспективы. Художник стал использовать более мягкие тональные переходы в натюрмортах. Сам он говорил о том, как на него повлияла российская школа: «Когда я учился в Академии художеств имени И.Е. Репина, я не только серьёзно занимался на уроках, но и старался использовать свободное время: при любой возможности посещал музеи и картинные галереи, делал копии, а также много читал в библиотеке — книги и альбомы по искусству. В 1958 году, когда господин Ван Чаовэнь приезжал с визитом в Советский Союз, он ободрял нас такими словами: во время учёбы за границей нужно «как корова есть траву» — впитывать как можно больше знаний и впечатлений, а после возвращения на родину постепенно их переваривать. Я полностью согласен с этим



Рисунок 2– Го Шаоган. «Розовый пион» , 2003 г, холст, масло.
Частная коллекция

выражением и стараюсь следовать ему на практике»(8, с.458). Важно заметить, что в период обучения в России Го Шаоган получил стажировку в Вологде, в Ферапонтовом монастыре, который оставил значимый след в его творчестве. Для небольшого анализа динамики стиля художника автор данной статьи приводит натюрморты художника, посвященные пионам (рис.1, рис.2, рис.3, рис.4).

В своей статье «Заметки о пионах, написанных маслом» Го Шаоган пишет: «Я начала рисовать пионы маслом во время Праздника весны 1990 года, совершенно случайно. Я воспользовалась этой возможностью, что привело к еще большей страсти к зарисовке цветов, обогатив мою художественную карьеру и духовную жизнь» [3, с.49].

Пион в Китае пользуется большим вниманием как элемент китайского жанра живописи «цветы и птицы», как императорский символ, символ богатства, процветания, высокого социального статуса и материального благополучия.

В работах Го Шаогана используются композиции с прямой точки зрения (на уровне глаз) и с высоты, изображение отличается устойчивостью, а реалистич-



Рисунок 3– Го Шаоган. «Цветущие пионы» , 2010 г, холст, масло,68х62 см

ная манера создаёт гармоничную структуру картины. Цветовая гамма Го Шаогана мягкая, сбалансированная по соотношению тепла и холода; художник уделяет внимание передаче естественного освещения и поз роста цветов, чтобы показать, что жизнь цветов не персонифицирована. В картине большие площади зелёного и коричневого цветов оттеняют розовые цветы.

Если в 1990 годы Го Шаоган использует активно тушевую прорись стволов пионов, детализирует листья, не очень детально прорисовывает сам цветок, то далее наблюдается эволюция отношения к работе с цветком. В 2000-е годы он обращает внимание на большие композиции цветов, продолжая это делать и далее. Его многочастные композиции 2003 и 2007 годов показывают целые поля пионов. Однако виден разный подход автора к композиции и перспективе. Если в работе 2003 года перспектива ограничена линейным планом, то в работе 2007 года видим воздушную перспективу, где на заднем плане облака, другой ряд деревьев и даже архитектурные сооружения. В картинах 2010–2015 годов художник главное внимание направляет на сам цветок, его цвет и выразительность бутонов. При этом в работе 2014 года художник на заднем плане композиции впи-



Рисунок 4– Го Шаоган. «Пион в горшке» , 2014г, хост, масло, 58х70см
Частная коллекция

сывает физалис как многозначный символ здоровья, «внутреннего света» и энергии ян. Художник кистью достигает глубины образа пиона, как будто очеловечивая его.

Отход от техники тушевой прорисовки и каллиграфии может отражать приближение стиля мастера к общеевропейскому и российскому стилю реализма в натюрморте, который в значительной степени, по мнению автора данной работы, связан с опытом обучения в России.

Художница Ян Пин также известна своими натюрмортами в Китае. Родилась в 1956 году в городе Цзинань провинции Шаньдун. В 1979 году поступила в Шаньдунский университет искусств, окончила его в 1983 году, после чего осталась работать в этом вузе. В работах Ян Пин композиция не отличается резкой сменой ракурсов (прыгучестью), а использует метод панорамной композиции традиционной китайской живописи для выражения своих творческих идей и эмоций, что придаёт образам на картине ещё большую жизненную силу. Она вводит чёрные линии из китайской живописи в фон и на поверхность стола; эти линии выглядят непринуждёнными, разными по размеру, но не теряют экспрес-



Рисунок 5– Ян Пин «Крупный пион», 2003г, холст, масло, 160х140, Шанхайский художественный музей

сивности, что усиливает визуальный эффект и привлекательность картины. В работах Ян Пин яркие цвета служат для выражения эмоций, однако она также искусно использует холодные серые и чёрные тона в качестве контраста, что отражает её понимание духа китайской туши и кисти. Ян Пин с помощью женских образов и цвета, появляющихся на картине, наделяет цветы жизнью, выражая женские эмоции и страстность.

Заключение

Так, характеристика жизненного пути художника Го Шаогана, краткий предварительный сравнительный анализ его творчества в сфере натюрморта с творчеством в этом жанре другого яркого мастера Китая демонстрирует высокое качество живописи обоих художников и в то же время по-разному характеризует тенденции их творчества. Го Шаоган, прошедший путь обучения реалистической

живописи в России, постепенно отходит в стилевой манере от гохуа, тушевой прорисовки, тогда как Янь Пин в своей экспрессии рисунка все еще тяготеет к китайской системе гохуа.

Литература

1. *Ван Жэнь. Пион. нарисованный профессором Го Шаоганом // (Журнал изящных искусств). 2008. №02. С. 50.(на кит.)*
2. *Ван Шуцзин. Китайские выпускники Ленинградского института имени И. Е. Репина 1950 – начала 1960-х годов и их искусствоведческая деятельность в Китайской Народной Республике: Диссертация ...кандидата искусствоведения по специальности: 5.10.1. Санкт-Петербург, 2023. 303 С.*
3. *Го Шаоган. Заметки о пионах, написанных маслом// (Журнал изящных искусств). 2008. №2. С. 49. (на кит.).*
4. *Го Шаоган. Мой путь в рисунке. Гуанчжоу: Издательство Университета Сунь Ятсена, 2020. 224с.(на кит.)*
5. *Ли Цзинькунь, Лян Цзян. Сохранение истории: Го Шаоган. серия книг «о проекте устной истории» в изучении современного китайского искусства. Гуанчжоу: Издательский дом искусств Линнань, 2023. 255 с.(на кит.)*
6. *Неглинская М.А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // Общество и государство в Китае. Т. 40. – 2010, №1. С.403–414.*
7. *Нин Бо. Китайские выпускники института имени И. Е. Репина - носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы: Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения по специальности: 17.00.09. Санкт-Петербург, 2010. 29 С.*
8. *Шао Дачжень «Искусство внутренней красоты – Описание живописных пейзажей Го Шаогана» //Сборник исследований о Го Шаогане. Институт культуры и истории при Народном правительстве провинции Гуандун, Гуанчжоуская академия изящных искусств. Гуанчжоу: Издательство Университета Сунь Ятсена, 2020. 480с. (на кит.)*
9. *Сюй Цидун. Китайско-Российский культурный обмен в сфере искусства масляной живописи (на примере творчества Го Шаогана) Забайкальский государственный университет// Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 61. С. 81–91.*
10. *Тимофеева Римма Александровна, Цзян Сюэ. Влияние обучения китайских художников в Советском Союзе на их творчество во второй половине XX века // Culture and Civilization. 2024. №8. С. 248–255.*
11. *Фэн Цзини. Анализ произведений китайской современной масляной живописи // Университетский научный журнал, №28 (2017), С. 168-174.*
12. *Хоу Юэсян. Социальная ответственность народных художников заключается в создании народного искусства – Интервью с Го Шаоганом, известным художником живописцем и художественным педагогом// (Литература и история Линнани). 2019. №2. с. 23–38.(на кит.)*
13. *Цао Ижань, С.В. Пен, А.Ю. Савельева, Ван Цуйбай, Тун Синьюань. История обучения китайских студентов живописи под руководством Пен Варлена // Вопросы истории.2023. №?12-2. – С. 240-247.*
14. *Цинь Сяофэн. Российско-китайская межкультурная коммуникация в художественной жизни и творчестве китайских художников реалистической школы конца XX – начала XXI века: Диссертация ... кандидата искусствоведения.24.00.01.Владивосток, 2020. 257 с.*
15. *Чжун Хань. Написано по случаю публикации «Коллекции масляной живописи»//(Ежегодник Музея искусств Гуандуна). 1999. №8. С. 74–80.(на кит.)*
16. *Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века Автореферат диссертации...кандидата искусствоведения по специальности: 17.00.04 . Санкт-Петербург, 2006. 25 с.*
17. *Юнь Цицан. Чтение «Цветущие пионы» Го Шаогана. // (Журнал изящных искусств). 2008. №02. С. 50.(на кит.)*

REFERENCES

1. *Van Zhe`n`. Pion. narisovanny`j professorom Go Shaoganom // (Zhurnal izyashhny`x iskusstv). 2008. №02. S. 50.(na kit.)*
2. *Van Shuczzin. Kitajskie vy`puskniki Leningradskogo instituta imeni I. E. Repina 1950 – nachala 1960-x godov i ix iskusstvovedcheskaya deyatel`nost` v Kitajskoj Narodnoj Respublike: Disser taciya …kandidata iskusstvovedeniya po special`nosti: 5.10.1. Sankt-Peterburg, 2023. 303 S.*
3. *Go Shaogan. Zametki o pionax, napisanny`x maslom// (Zhurnal izyashhny`x iskusstv). 2008. №2. S. 49. (na kit.)*
4. *Go Shaogan. Moj put` v risunke. Guanchzhou: Izdatel`stvo Universiteta Sun` Yatsena, 2020. 224c.(na kit.)*
5. *Li Czzin`kun`, Lyan Czzyan. Soxranenie istorii: Go Shaogan. seriya knig «o proekte ustnoj istorii» v izuchenii sovremennogo kitajskogo iskusstva. Guanchzhou: Izdatel`skij dom iskusstv Linnan`, 2023. 255 c.(na kit.)*
6. *Neglinskaya M.A. Ob aktual`ny`x tendenciyax sovremennogo kitajskogo iskusstva i perspektivax ego izucheniya // Obshhestvo i gosudarstvo v Kitae. T. 40. – 2010, №1. S.403–414.*
7. *Nin Bo. Kitajskie vy`puskniki instituta imeni I. E. Repina - nositeli i prodolzhateli tradicij leningrad skoj akademicheskoj chudozhestvennoj shkoly`: Avtoreferat dissertacii … kandidata iskusstvo vedeniya po special`nosti: 17.00.09. Sankt-Peterburg, 2010. 29 S.*
8. *Shao Dazhen, "The Art of Inner Beauty: A Description of the Picturesque Landscapes of Guo Shaogan" // Sbornik issledovanij o Go Shaogane. Institut kul`tury` i istorii pri Narodnom pravi tel`stve provincii Guandun, Guanchzhouskaya akademiya izyashhny`x iskusstv. Guanchzhou: Izda tel`stvo Univer siteta Sun` Yatsena, 2020. 480c. (na kit.)*
9. *Syuj Cidun. Kitajsko-Rossijskij kul`turny`j obmen v sfere iskusstva maslyanoj zhivopisi (na primere tvorchestva Go Shaogana) Zabajkal`skij gosudarstvenny`j universitet// Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul`tury` i iskusstv. 2022. № 61. S. 81–91.*
10. *Timofeeva Rimma Aleksandrovna, Czzyan Syue`. Vliyanie obucheniya kitajskix xudozhnikov v Sovetskom Soyuze na ix tvorchestvo vo vtoroj polovine XX veka // Culture and Civilization. 2024. №8. S. 248–255.*
11. *Fe`n Czzini. Analiz proizvedenij kitajskoj sovremennoj maslyanoj zhivopisi // Universitetskij nauchny` j zhurnal, №28 (2017), S. 168-174.*
12. *Xou Yue`syan. Social`naya otvetstvennost` narodny`x xudozhnikov zaklyuchaetsya v sozdanii narodnogo iskusstva – Interv`yu s Go Shaoganom, izvestny`m xudozhnikom zhivopiscem i xudozhestvenny`m pedagogom// (Literatura i istoriya Linnani). 2019. №2. c. 23–38.(na kit.)*
13. *Czao Izhan`, S.V. Pen, A.Yu. Savel`eva, Van Czujbaj, Tun Sin`yuan`. Istoriya obucheniya kitajskix studentov zhivopisi pod rukovodstvom Pen Varlena // Voprosy` istorii.2023. №?12-2. – S. 240-247.*
14. *Cin` Syaofe`n. Rossijsko-kitajskaya mezhkul`turnaya kommunikaciya v xudozhestvennoj zhizni i tvorchestve kitajskix xudozhnikov realisticheskoj shkoly` koncza XX – nachala XXI veka: Disser taciya … kandidata iskusstvovedeniya.24.00.01.Vladivostok, 2020. 257 c.*
15. *Chzhun Xan`. Napisano po sluchayu publikacii «Kollekcii maslyanoj zhivopisi»//(Ezhegodnik Muzeya iskusstv Guanduna). 1999. №8. S. 74–80.(na kit.)*
16. *Che`n` Chzhe`nve`j. Kitajskaya realisticheskaya zhivopis` XX veka Avtoreferat dissertacii… kandidata iskusstvovedeniya po special`nosti: 17.00.04 . Sankt-Peterburg, 2006. 25 c.*
17. *Yun` Ciczan. Chtenie «Czvetushhie piony`» Go Shaogana. // (Zhurnal izyashhny`x iskusstv). 2008. №02. S. 50.(na kit.)*

Дата поступления рукописи в редакцию: 22.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Э.Г. Швец

И. К. Айвазовский – летописец флота: художественное документирование морских экспедиций. Часть 1: И. К. Айвазовский – свидетель эпохи: художественная летопись российских морских экспедиций

Аннотация. Первая часть исследования посвящена становлению и развитию институционального статуса И. К. Айвазовского как официального художника Главного морского штаба (1844–1880). Несмотря на то, что существующая научная литература основательно изучила стилистические и биографические аспекты творчества мастера, специфика его службы в Морском министерстве остается недостаточно освещенной, ограничиваясь лишь упоминаниями в хронологических перечнях. Исследовательская статья призвана восполнить этот пробел путем систематического анализа механизмов взаимодействия художника с государственными институциями. На основе обширных архивных материалов из фондов Российского государственного архива военно-морского флота (РГАВМФ) и Центрального государственного исторического архива (ЦГИАЛ), включающих переписку с Морским министерством, сметы на создание картин и отзывы современников об официальных работах, в исследовании реконструируется процедура заказа полотен, критерии их отбора и степень вовлеченности бюрократического аппарата в художественный процесс. Особое внимание уделяется тому, как служебные обязанности влияли на творческий метод Айвазовского – трансформацию батальных композиций под влиянием ведомственных требований, использование им архивных чертежей кораблей и его административные функции в формировании визуальной пропаганды императорского флота. Исследование демонстрирует, что морская тематика Айвазовского не только отражала романтические идеалы, но и решала конкрет-

ные задачи создания специфической ведомственной иконографии. Его работа в Главном морском штабе включала сотрудничество с литографическими мастерскими и участие в формировании визуальной идентичности российского флота. В статье вводится понятие Айвазовского как «летописца флота» – художника, чья кисть служила инструментом не только документации, но и имперской репрезентации. Такой подход позволяет ставить новые исследовательские вопросы, которые не могли возникнуть при линейном, традиционном чтении документов. Исследование также вступает в критический диалог с фундаментальными монографиями Н. С. Барсамова, Г. С. Чурак и К. С. Шаинян, а также с документальными сборниками и выставочными каталогами, демонстрируя потенциал переосмысления известных источников через призму социальной истории и истории идей. Первая часть заключает, что служба Айвазовского в Морском министерстве представляла собой уникальное явление в русском искусстве XIX в. – трансформацию академического живописца в государственного художника, чье творчество систематически служило национальным интересам при сохранении высоких художественных стандартов. Это заложило основу для его последующих международных экспедиций, которые стали естественным продолжением его официальных обязанностей как визуального летописца морского присутствия России.

Ключевые слова: И. К. Айвазовский, Главный морской штаб, морские экспедиции, художественная документация, институциональная история, российский флот, батальная живопись, архивные исследования, русское искусство XIX века, государственный заказ.

Художники в военных и научных экспедициях всегда специально или окказионально были единственными иллюстраторами и хроникерами событий, маршрутов следования и полученных результатов в эпоху до активного применения фотографии. В XIX в. рекогносцировочные работы, изыскательские проекты, иллюстрации театров военных действий, фиксации побед и поражений, научные открытия и их применение, предполагавшие в том числе, иллюстративную фиксацию, выполняли функцию современных информационно-визуальных исследований, сочетая в себе элементы топографической съемки, ландшафтного анализа и технического документирования.

Существовала прямая взаимосвязь между художественной деятельностью Ивана Константиновича Айвазовского и строительством оборонительной инфраструктуры флота, например: его работы служили визуальной основой для планирования строительства береговых укреплений и не только. В условиях отсутствия точной картографии в первой половине XIX в., некоторые произведения

И. К. Айвазовского выполняли функцию стратегической наглядной информации о других странах или городах, имевших потенциальную возможность повлиять на принятие решений по строительству оборонительных укреплений морских границ России. Зарисовки и картины И. К. Айвазовского береговых линий и крепостей выполняли функции фиксации рисунка рельефа местности для строительства укреплений, а также документировали существующие фортификации в России для их дальнейшей модернизации. Это подтверждается его официальным статусом художника Главного Морского штаба. Этот статус был официально закреплен высочайшим указом: с 1844 г. И. К. Айвазовский занимал должность художника Главного Морского штаба с пожизненным содержанием в 3 300 рублей серебром – беспрецедентный случай в истории русского искусства, что обязывало его к систематической фиксации важнейших событий военно-морской истории России [РГАВМФ. Л. 12–15]. Работы художника служили не только художественными произведениями, но и важными информационными документами, влиявшими на планирование и развитие прибрежной инфраструктуры и военно-морского дела.

Гипотеза – морские пейзажи и батальные сцены И. К. Айвазовского, выполненные по заказу Морского штаба, содержали не только эстетическую, но и практическую ценность. Их точность в рисунках рельефа местности, расположения фортов и навигационных особенностей водных акваторий побережья позволяла использовать изображения в качестве наглядных материалов при разработке оборонительных стратегий и модернизации прибрежных укреплений в XIX в. Гипотеза предполагает, что экспедиционные работы И. К. Айвазовского были не просто «иллюстрацией» к документированию флота, а являлось элементом и активным инструментом военного планирования.

Современная историография, посвященная И. К. Айвазовскому, демонстрирует значительную степень разработанности вопросов, связанных с эволюцией его художественного стиля, иконографией марин и биографическими аспектами творчества. Однако институциональный контекст его деятельности в качестве художника Главного морского штаба (1844–1880 гг.) остается фоновой информацией в перечислении дат и вех биографии художника. Существующие монографии [Барсамов, 1967; Чурак, 2000; Шаинян, 2013] ограничиваются констатацией факта службы, не исследуя механизмы взаимодействия с Морским министерством – процедуру заказа полотен, критерии их отбора, степень вмешательства чиновников в художественный процесс; влияние служебных обязанностей на творческий метод – трансформацию батальной композиции под влиянием ведомственных требований, использование архивных чертежей кораблей, административные функции И. К. Айвазовского – его участие в формировании визуальной пропаганды имперского флота, работу с литографически-

ми мастерскими министерства. Особого внимания заслуживает неизученный пласт документов из фондов [РГАВМФ, 2017], содержащих переписку художника с морским ведомством, сметы на создание картин и отзывы современников о его официальных работах. Системное исследование этих материалов позволило бы реконструировать изменение статуса «казенного» художника в системе государственного искусства XIX в.; показать в какой степени морская тематика И. К. Айвазовского отражала не только романтические идеалы, но и решала конкретные задачи создания специфической ведомственной иконографии работ художника [Новоуспенский, 2010; Пилипенко, 1980; Андреева, 2013].

Монография Барсамова Н. С. Иван Константинович Айвазовский.– одна из фундаментальных биографий художника, но тема его службы в Морском министерстве раскрыта фрагментарно [Барсамов, 1967]. Альбом-монография Г. С. Чурак «Айвазовский» [Чурак, 2000] представляет собой фундаментально иллюстрированный альбом-каталог, детально репрезентирующий эволюцию живописной манеры мастера. Однако данный труд, при всей ценности визуального материала и хронологической систематизации произведений, концентрируется преимущественно на искусствоведческом анализе, оставляя за рамками исследования служебную деятельность И. К. Айвазовского в системе государственных институтов Российской империи. [Чурак, 2000].

Исследование Шаинян К. С. – специализированная работа, затрагивающая связь И. К. Айвазовского с морским ведомством, но не исчерпывающая тему [Шаинян, 2013]. Сборник документов «Айвазовский. Документы и материалы» представляет собой корпус ценных для исследователя первоисточников, включающий эпистолярное наследие художника, официальные документы и мемуарные свидетельства современников. Данная публикация обладает существенной источниковедческой значимостью для исследователей [Айвазовский: Документы и материалы, 1967]. Другая фундаментальная публикация первоисточников, требует сегодня современной научной критики [Вагнер, Григорьянц, 1970].

Каталог юбилейной выставки «Иван Айвазовский. К 200-летию со дня рождения» (Москва-Санкт-Петербург, 2016) представляет собой наиболее полное на сегодняшний день научное издание, выпущенное к масштабной ретроспективе в Третьяковской галерее и Русском музее [Иван Айвазовский, 2016].

В специальном номере журнала «Третьяковская галерея», посвященном 200-летию И. К. Айвазовского (2017), содержится значимый анализ патриотической составляющей творчества художника, в частности его официальной деятельности на государственной службе [Третьяковская галерея, 2017].

Иван Константинович Айвазовский (1817–1900) известен, прежде всего, как художник-маринист, но он также на протяжении всей своей творческой дея-

тельности участвовал в военных и научных экспедициях, связанных с гидрографией и морской картографией. Однако сам он не был организатором этих экспедиций, а сопровождал их в качестве художника, фиксируя события и собирая материал для документальных морских пейзажей, которые потом анализировали офицеры штабов флота, инженеры-картографы, исполнители, отвечавшие за информационную обеспеченность событий и безопасность флота.

Все научные экспедиции и военные кампании XVII – XIX вв. включали в штат художников, картографов и топографов, чьей задачей было визуальное документирование. Преимущества художников перед картографами была в том, что карты передавали абстрактные схемы, а рисунки показывали конкретные особенности архитектурных строений, флоры, а иногда, фауны, рельефа местности того или иного региона. Набросок пером или акварелью создавался быстрее, чем точная геодезическая съемка. Например, в России в XVIII–XIX вв. рисовальщики участвовали в топографических и военных экспедициях, запечатлевая внедрение научных изобретений для армии, рисуя крепости и источники воды (например, работы художника Максима Воробьёва) [Швец, 2025b, с. 108–112].

Время от времени в публицистике всплывают сенсационные версии о том, что И. К. Айвазовский предположительно мог заниматься военной разведкой под прикрытием создания произведений искусства. Подобные предположения строятся на его статусе живописца Главного Морского штаба и участии в экспедициях императорского флота. Однако анализ реальных функций художников при штабах XIX в. показывает, что эти «тайные миссии» – не более чем миф. Предлагаемый ракурс освещения версии – реальная роль художника не разведчик, а документалист. Его миссия заключалась не в сборе секретов, а в документальном иллюстративном обеспечении материалами для нужд обороны и науки. Примеров подобной работы художников достаточно – во время Русско-турецкой войны 1828–1829 гг. художник Максим Никифорович Воробьёв, наставник молодого И. К. Айвазовского и ведущий мастер перспективного класса пейзажной живописи, создал уникальную визуальную хронику осады крепости Варна. Его работы проиллюстрировали и сохранили для истории два революционных военных достижения той кампании: применение оптического телеграфа – системы световых сигналов, позволявшей русской армии оперативно передавать сообщения между штабом и осадными позициями и зарисовку подземно-минной атаки под стенами Варны. Эти зарисовки и картины позже изучались в Инженерной академии как учебные материалы [Швец, 2025b, с. 108–112].

Художники при военных ведомствах выполняли строго документированные задачи по фиксации/графическому рисунку береговых линий, портов и крепостей для картографии и навигации. Они под руководством офицеров штабов или

своих кураторов делали зарисовки сражений и корабельных маневров для анализа тактики. Создавали визуальные материалы для планирования постройки оборонительных сооружений [Швец, 2025а, с. 137].

Это была открытая работа, а не секретная деятельность. Например, И. К. Айвазовский официально сопровождал флотские операции по приказу Морского министерства, а его эскизы использовались при строительстве укреплений на Кавказском побережье в 1830–1840 гг.

Почему разведка – надуманная версия? Аргументы заключаются в отсутствии конспирации: Все поездки Айвазовского фиксировались в документах штаба и личных записях художниках [Айвазовский: Документы и материалы, 1967; Барсамов, 1967]. Объективный контекст XIX в. таков, что до эпохи фотографии зарисовки были единственным способом визуализировать местность, образы, театры военных действий и т.п. Такая ценность зарисовок была утилитарной и прикладной даже при создании документов для ограниченного числа пользователей. У художника в многочисленных экспедициях была реальная роль не разведчика, а документалиста. И. К. Айвазовский, как и другие художники при штабах, был «глазами армии и флота» – его работы помогали: инженерам проектировать укрепления, офицерам изучать театры будущих действий, Историкам сохранять/реконструировать хронику событий.

Теории о «разведывательной деятельности» И. К. Айвазовского – это проекция современных представлений исторического контекста XIX в. В реальности художники Главного штаба были техническими специалистами, а их работы – частью открытой системы военного планирования и отчетности. Мифы о шпионаже лишь искажают истинную ценность вклада художников: не тайные операции, а профессионализм на службе Отечества – было их основной целью для выполнения поставленных задач.

И. К. Айвазовский в Балтийской экспедиции 1836 г.: документированная история

В 1836 г. 19-летний Иван Айвазовский (тогда еще О. Гайвазовский) получил очень важное для студента Императорской Академии художеств приглашение – сопровождать наследника престола, цесаревича Александра Николаевича (будущего Александра II) в морской экспедиции по части Балтийского побережья. Рекомендацию молодому художнику для участия в такой экспедиции мог дать его учитель профессор Императорской Академии художеств М. Н. Воробьев. Это событие стало поворотным в карьере молодого художника и подтверждается архивными документами. Решение о включении И. К. Айвазовского в свиту цесаревича было принято лично императором Николаем I, о чем



Рисунок 1. И. К. Айвазовский. Большой рейд в Кронштадте. 1836. Холст, масло. 71,5 х 93 см. ГРМ.

свидетельствует запись в «Журнале Министерства Императорского двора» за 1836 г.:

Государь Император Высочайше повелеть соизволил: живописцу Академии художеств Гайвазовскому состоять при Его Императорском Высочестве Государе Наследнике во время плавания по Балтийскому морю [РГИА, Л. 12]

Маршрут и участники экспедиции – эскадра под командованием адмирала Федора Петровича Литке (воспитателя цесаревича) включала Великого князя Александра Николаевича (19 лет) – будущий император Александр II, воспитателя наследника – поэта Василия Андреевича Жуковского, который вел дневник путешествия. В состав экспедиции входил художник О. Гайвазовский, офицеры Гвардейского экипажа и преподаватели морского дела. Эскадра состояла из фрегата «Паллада» (флагман, на котором находился наследник), корвета «Наварин», брига «Улисс». Экспедиция длилась с июня по август 1836 года и охватила ключевые пункты: Кронштадт – Ревель (Таллин) – Свеаборг (Хельсинки) – Аландские острова – возвращение в Петербург [Новоуспенский, 1967, с. 28–29].



Рисунок 2. И. К. Айвазовский. Кронштадтский рейд. 1840. Х., М. 122 х 195 см. ЦВММ, Санкт-Петербург.

Задачи молодого художника в этой экспедиции были очень определенными. Он должен был фиксировать на рисунках и живописных этюдах береговые виды и порты для учебных целей наследника; создавать эскизы потенциальных морских маневров, документировать визиты цесаревича в прибрежные города. Все это художник исполнил согласно отчету Императорской Академии художеств [РГИА, Д. 1427].

Картина «Большой рейд в Кронштадте.» представляет собой важный этап становления И. К. Айвазовского как художника-документалиста флота, где уже проявились частичная точность топографа и поэтичность романтика. (Рис. 1).

Композиционные особенности заключаются в динамичном ритме и диагональном построение сценографии – от парусников на первом плане к силуэту Кронштадтской крепости. Свето-воздушная перспектива делает живописную работу атмосферой с выраженной иллюзией глубины пространства, с эффектом изображения влажного балтийского воздуха через градацию серо-голубых тонов.

В картине присутствует точный топографический акцент узнаваемых очертаний гавани с доминантой Петровского дока. Точно передан рисунок кораблей (постановка парусов, оснастка).

Эксперименты с живописной фактурой видны в сочетании лессировочного письма для изображения воды и пастозных мазков в «лепке формы» пены волн. Произведение демонстрирует синтез живописных традиций голландской мари-



Рисунок 3. И. К. Айвазовский. Вид на Ревель. 1844. Х., М. 18х188 см. Центральный военно-морской музей.

ны (влияние художника Л. Бакхейзена), опыта русского видового рисунка (М. Н. Воробьев), натурных штудий самого художника (наброски с кораблей Балтфлота).

Картину отличает историческая достоверность – конкретные суда – линейный корабль «Император Александр I», особенности навигации на балтийском мелководье, специфический колорит взморья.

Эта работа знаменует переход от ученических копий начинающего художника к самостоятельным композициям и формирование авторского живописного приема – написание «прозрачной волны». Также это один из первых опытов выполнения государственного заказа. К эскизам Балтийской экспедиции 1836 г. художник будет обращаться в последующие годы, выполняя те или иные заказные картины для Морского министерства и уточняя детали визуализации конкретных задач, связанных с картографированием побережья, фиксацией навигационных особенностей, изображением корабельных маневров и портовой инфраструктуры (Рис. 2).

Полотно И. К. Айвазовского «Кронштадтский рейд» 1840 г. документально фиксирует состояние главной базы Балтийского флота: точно переданы типы кораблей с детализацией оснастки, четко и детально прорисована архитектура

фортов и схема якорных стоянок, что сочетает художественную ценность картины с практической функцией визуального отчета для Морского ведомства. Морское министерство ставило перед И. К. Айвазовским задачу не только художественного, но и документально-практического характера: его работы должны были служить наглядными пособиями для моряков, помогать в изучении акваторий и береговых линий, а также популяризировать достижения российского флота.

Успех этой миссии 1836 г. для И. К. Айвазовского привел к досрочному выпуску из Академии (1837) со званием «художника 1-й степени», личному покровительству цесаревича Александра, который позже заказывал ему картины. Наследник Александр подарил художнику золотые часы за этюд «Бриг «Феникс» в бурю» (часы хранятся в Феодосийской галерее) [Барсамов, 1967, с. 25].

Позже, в 1876 г., художник создал картину «Вид Ревеля», основываясь на набросках из экспедиции 1836 г. (Рис. 3).

Во время этого путешествия И. К. Айвазовский познакомился с будущим командующим Черноморским флотом адмиралом Михаилом Петровичем Лазаревым. После «Кронштадтского рейда» И. К. Айвазовский не раз встречался с адмиралом М. П. Лазаревым – сначала в Кавказской экспедиции (1839), затем во время Крымской войны (1853–1856), где создавал документальные полотна морских сражений, включая «Синопский бой». Такое постоянное сотрудничество с флотом сделало его главным художником-летописцем российского военно-морского флота.

Сохранились карандашные наброски И. К. Айвазовского с пометками: «Ревель. Вид с моря», «Свеаборг. 1836» (ГРМ, фонд графики). Графика И. К. Айвазовского остается малоизученной, скорее всего, потому, что художник видел в ней лишь рабочий материал – эскизы для картин и не считал ее полноценными, законченными произведениями искусства. На основе своих зарисовок и эскизов художник спустя время, в 1844 г. создаст несколько картин, посвященных Балтийскому побережью:

Отношение министра Двора президенту Академии художеств о заказе картин И. К. Айвазовскому – «Государь император высочайше повелеть соизволил художнику Айвазовскому заказать написать картины масляными красками представляющие виды:

1. Кронштадта,
2. С. Петербурга со входа в Неву,
3. Петергофского дворца с фонтанами с моря,
4. Ревеля со стороны моря,
5. Крепости Свеаборга с моря же,
6. Гангута.



Рисунок 4. И. К. Айвазовский. Свеаборг. 1844. Х., М. 115х188 см. Государственный Русский музей.

Картины сии должны быть в меру ныне купленных у него картин. Я покорнейше прошу Ваше императорское высочество учинить о сем надлежащее распоряжение. Министр императорского Двора князь Волконский [ЦГИАЛ, Л. 1].

Картина «Вид на Ревель» – пример официально-документального и поэтического подхода И. К. Айвазовского к изображению морских городов. Произведение создано в период, когда художника назначили живописцем Главного Морского штаба. Ревель (ныне Таллин) – важная точка на карте Балтийского флота. Картина – официальный заказ – фиксация стратегически значимого для России порта в Балтийском море. Ревель был ключевой базой русского флота.

В композиционном решении картины представлен панорамный охват изображения города, на горизонте акватории – работа вытянута по горизонтали (18х188 см), что позволяет передать протяженность рейда и городской линии. Трехчастное классическое деление пейзажного изображения таково: первый план – спокойная вода с лодкой, создающая «вход» в картину, средний план – корабли на рейде, включая военные суда и парусники, дальний план – корабли на рейде и архитектурный силуэт Ревеля с доминантой церквей и башен. Динамика и статика композиции в движение волн и судов, которые контрастируют с неподвижным видом города. В колорите картине холодная гамма – серебристо-серые тона воды, перекликающиеся с облачным небом. Теплые акценты – охристые и розоватые оттенки в архитектуре, оживляют образ города на горизонте. В живописи картины применен эффект рассеянного света – характерный для Балтики

мягкий, почти мистический свет, объединяющий море и небо. Лессированные мазки на холсте создают эффект влажного воздуха. Рисунок корабли прописан точно (узнаваемы типы судов), тогда как город дан обобщенно.

Символика и значение этой работы очевидны – морская мощь – присутствие военных кораблей подчеркивает значение Ревеля как опорного пункта русского флота.

Картина с видом гавани в Свеаборге написана в один год с «Видом на Ревель» (1844) во время плавания И. К. Айвазовского по Балтике в качестве художника Главного Морского штаба (Рис. 4). Обе работы созданы по официальному заказу для документирования ключевых военно-морских баз Российской империи. Свеаборг (ныне Суоменлинна, Финляндия) [ЦГИАЛ, Л. 1].

В картине «Свеаборг» прослеживаются прямые параллели с композиционным решением предыдущей работы И. К. Айвазовского «Вид на Ревель». Тот же горизонтальный формат изображения (188 см в длину) – подчеркивает развернутую панораму вида прибрежного города. Композиция состоит из трехпланового построения: первый план: вода без береговой линии(«вводящий» элемент, изображенный с палубы другого корабля), средний план: военные суда на рейде (пароход и парусник), задний план: архитектурная доминанта (в Ревеле – город, здесь – крепость).

Особенности картины Свеаборг – изобразительный акцент на оборонительные сооружения (бастионы, артиллерийские батареи) и доминирование военных кораблей в торжественно-героический композиции.

Сближает эти работы И. К. Айвазовского и колористическая передача балтийской атмосферы через влажную дымку силуэтов дальнего плана картины.

Есть в этой картине и новаторские приемы – архитектурный портрет крепости и акцент на рисунке инженерных сооружениях. Присутствует в изображении тактическая достоверность, точное изображение батарей, и типов кораблей (фрегаты, пароходофрегаты). Это тем более важно, что художник документирует этапы модернизации русского флота (появление паровых судов).

Символический подтекст этой картины - крепость как «щит» империи на Балтике.

Картины И. К. Айвазовского «Свеаборг» и «Вид на Ревель» образуют смысловую пару, изображающую Ревель – «гражданский» порт с акцентом на городскую архитектуру, Свеаборг – военный форпост с доминированием оборонительных сооружений. Обе картины открываются взору зрителя не с привычной перспективы береговой линии, а через призму взгляда художника, запечатлевшего эти сцены с палубы корабля, словно приглашая нас ощутить дыхание моря и динамику морского простора. Этот композиционный прием изобрел не И. К. Айвазовский, но художник, используя этот прием часто и убедительно,

превратит его в авторский метод написания морских пейзажей. Балтийская экспедиция 1836 г. – значимый этап биографии И. К. Айвазовского. Его участие было официальной миссией, одобренной на высшем уровне, и стало трамплином для будущих профессиональных и карьерных успехов.

Буря как символ: документальные основания морского сюжета И. К. Айвазовского о визите Николая I на Кавказ в 1937 г.

В 1837 г. император Николай I предпринял важную инспекционную поездку на Кавказ, часть маршрута которой была пройдена на борту императорской яхты «Северная звезда». Это путешествие имело не только политико-административное, но и значительное культурное значение, поскольку в составе свиты монарха, помимо военных и государственных чиновников, могли находиться и представители творческой интеллигенции [Бенкендорф, 2012].

Особый исследовательский интерес вызывает гипотеза о возможном участии в этом плавании молодого И. К. Айвазовского, который как раз в 1837 г. досрочно окончил Императорскую Академию художеств с золотой медалью первой степени и ко времени начала экспедиции мог находится в Крыму [ЦГИАЛ, Л. 3].

Гипотеза о возможном участии Айвазовского в плавании на императорской яхте «Северная звезда» в 1837 г. приобретает особую убедительность при анализе архивных документов. Как свидетельствует Высочайшее повеление от 21 апреля 1837 года [РГИА, Л. 3]:

> Государь Император высочайше повелеть соизволил художника Гайвазовского причислить к классу батальной живописи для занятия его под руководством профессора Зауервейда морскою военною живописью и представить ему по сему случаю мастерскую, устроенную подле мастерской художника Пиратского [Барсамов, 1967, с. 38].

Высочайшее повеление о специальном обучении О.Гайвазовского военной живописи было подписано в апреле 1837 г. – за четыре месяца до начала кавказского вояжа императора (август-сентябрь 1837 г.). Такая временная последовательность свидетельствует о целенаправленной подготовке художника к участию в экспедиции, где требовалась документальная фиксация морских и прибрежных видов. Документ прямо указывает, что художник был прикреплен к классу батальной живописи под руководством профессора Зауервейда именно «для занятия морскою военною живописью». Это означает, что его обучение изначально носило не академически-отвлеченный, а сугубо практический характер, ориентированный на нужды флота. Участие в реальной морской экспедиции на императорской яхте полностью соответствовало поставленным перед художником задачам. Подобный опыт позволял: изучать корабли и морские пейзажи с

натуры, осваивать принципы документальной фиксации событий, получать материал для будущих полотен на тему, иллюстрирующую морскую стихию и флот. Предоставление И. К. Айвазовскому [О. Гайвазовскому Э. Ш.] казенной мастерской рядом с мастерской художника Пиратского Карла Карповича – известного морского топографа – явно указывает на планы практического использования его навыков. Такое соседство облегчало доступ к картографическим материалам, создавало условия для профессионального обмена и подчеркивало официальный статус работы художника [Барсамов, 1967, с. 38].

Совокупность этих факторов делает вполне вероятным, что апрельское распоряжение 1837 г. было непосредственно связано с предстоящей экспедицией, а сам будущий выпускник Императорской Академии художеств И. К. Айвазовский рассматривался не просто как ученик Академии, но как официальный художник, чьи навыки планировали использовать в государственных целях. Это полностью меняет традиционное представление о раннем периоде его творчества, подчеркивая не случайный, а системный характер вовлечения художника в документирование морской истории России. На картине И. К. Айвазовского «Высадка Николая I в 1837 году на черноморском берегу Кавказа, во время сильной бури и встреча его с отрядом солдат и офицеров во главе с генералом А. А. Вельяминовым» запечатлен один из первых российских пароходов. Пароход - не просто художественный элемент сюжета, а символическое отражение модернизации флота при Николае I.

К 1837 г. в России уже развивалось паровое судостроение, и такие корабли, как «Северная звезда», знаменовали новый этап в истории военно-морских сил. Изображение парохода на картине подчеркивает роль художника в ключевых событиях эпохи, включая экспедиции и государственные миссии.

И. К. Айвазовский не только зафиксировал исторический момент высадки императора, но и документально отразил технологический прогресс российского флота, что подтверждает его статус официального художника экспедиции, работавшего в интересах государства.

Хотя прямых документальных свидетельств о пребывании И. К. Айвазовского на борту «Северной звезды» в архивах пока не обнаружено, косвенные данные позволяют рассматривать эту версию как вполне вероятную. В частности, сохранились этюды художника, выполненные в крымский период 1837–1838 гг., которые могли быть созданы во время или сразу после этого плавания. И. К. Айвазовский, вероятно, основывался как на личных впечатлениях (если он находился в свите), так и на рассказах очевидцев, включая офицеров и членов императорской свиты (Рис. 5).

И. К. Айвазовский не просто создал романтизированный образ, а документально точно передал реальные погодные условия и исторический контекст со-



Рисунок 5. Фотокопия картины И. К. Айвазовского «Высадка Николая I в 1837 году на черноморском берегу Кавказа, во время сильной бури и встреча его с отрядом солдат и офицеров во главе с генералом А. А. Вельяминовым». Место хранения картины неизвестно.

бытия. Его работа сочетает художественную выразительность (драматизм шторма), историческую достоверность (подтвержденную мемуарами и архивными данными) и созданием политического подтекста (образ царя, преодолевающего стихию ради контроля над Кавказом).

Это предположение приобретает особую значимость в контексте изучения раннего периода творчества мастера, когда формировались его узнаваемая манера и формировались профессиональные и дружеские связи, впоследствии определившие его особое положение при императорском Дворе и Морском ведомстве.

Кавказский поход Н. Н. Раевского 1837г. и первые шаги И. К. Айвазовского в батальной живописи

Летом 1837 г. генерал Николай Николаевич Раевский-младший, назначенный начальником Черноморской морской линии, отправился в военную экспедицию вдоль Черноморского побережья Кавказа. Эта кампания была частью масштабной стратегии Российской империи по укреплению своих позиций в регионе в ходе многолетней Кавказской войны. Главной задачей Н. Н. Раевского стало строительство цепи береговых укреплений, призванных блокировать контрабандные поставки оружия горцам со стороны Османской империи и Британии. Однако помимо военных целей, эта экспедиция имела и научное значение. В этой экспедиции участвовал молодой художник О. Гайвазовский. Вот так выглядит Отношение Военного министра министру Двора о разрешении художнику

участвовать в экспедиции генерал-лейтенанта Н. Н. Раевского и выдаче денежного пособия» 25 мая 1839 г.:

Начальник Черноморской прибрежной линии и Командующий действующим там отрядом генерал-лейтенант Раевский, узнав, что с высочайшего соизволения находится в Крыму для снятия морских видов академист Гайвазовский, и полагая, что величественная природа восточных берегов Черного моря, плавание эскадры и военные сцены при занятии десантом неприятельской земли представят предметы, достойные кисти этого художника, предложил ему отправиться в экспедицию. Между тем, имея в виду намерение Гайвазовского написать масляными красками несколько видов восточного берега Черного моря, генерал-лейтенант Раевский, по приближающемуся сроку отправления этого академиста в С.-Петербург, просил Об оставлении его в Крыму до весны будущего года и вместе с тем ходатайствовал об оказании ему пособия на разъезды [ЦГИАЛ, Л. 41–42].

Для 20-летнего И. К. Айвазовского (О. Гайвазовского) эта поездка стала не просто командировкой, а настоящей школой жизни. Он был прикомандирован к отряду Н. Н. Раевского по рекомендации Императорской Академии художеств, где уже проявил себя как талантливый художник. Перед поездкой в экпедицию Н. Н. Раевский, кроме насущных задач визуализации материал, так ставил задачи для молодого художника: «морское сражение при этакой роскошной природе и мысль, что изображение на полотне военных подвигов наших героев будет угодно его императорскому величеству» [Айвазовский: Документы и материалы, 1967, с. 45–46].

К 1837 году Кавказская война шла уже два десятилетия, но контроль России над Черноморским побережьем оставался номинальным. Горцы, особенно черкесы, продолжали оказывать ожесточенное сопротивление, а турки и англичане тайно снабжали их оружием через морские пути. Чтобы перерезать эти коммуникации, командующий Отдельным Кавказским корпусом генерал Алексей Вельяминов поручил Н. Н. Раевскому организовать экспедицию с целью закладки новых фортов и разведки местности.

Н. Н. Раевский уже имел богатый военный опыт. Он был сыном легендарного героя войны 1812 года Николая Николаевича Раевского-старшего, другом Александра Сергеевича Пушкина и человеком широких взглядов. В отличие от многих других военных, он стремился не только к подавлению горцев силой, но и к налаживанию с ними диалога. В его экспедицию были включены не только солдаты и инженеры, но и художник, которому предстояло запечатлеть события похода.

Экспедиция началась в мае 1837 г., стартовав из Геленджика – одной из немногих русских крепостей на побережье. Экспедиционный вояж проходил вдоль восточного берега Черного моря, от Анапы до Сухума. Отряд Н. Н. Раевского,



Рисунок 6. И. К. Айвазовский. Десант Н. Н. Раевского у Субаши. 1839. Х., М. 66х97 см. Самарский областной художественный музей.

включавший несколько сотен солдат, двигался на юг вдоль берега, преодолевая труднопроходимую местность. «В пути отряд неоднократно сталкивался с засадами горцев, но главными врагами военных оказались не пули, а болезни – малярия и лихорадка выкашивали людей быстрее, чем перестрелки» [Потто, 2006, с. 215–216].

Одной из ключевых точек маршрута стало устье реки Шахе, где Н. Н. Раевский основал укрепление, позже названное Головинским фортом (в честь генерала Евгения Александровича Головина).

События этого похода проиллюстрированы зарисовками художника. Написана картина об этом эпизоде создания Черноморской береговой линии – цепи укреплений против горцев во время Кавказской войны. Картина посвящена событию, произошедшему 3 мая 1839 года – высадке русского десанта под командованием генерала Н. Н. Раевского в устье реки Субаши (ныне Шахе, близ Сочи). Полотно сочетает документальную точность батального жанра с романтической возвышенностью, характерной для морских пейзажей И. К. Айвазовского (Рис. 6).

Композиционно работа фронтальная. На среднем плане подготовка к высадке десанта на берег. Экспозиция среднего плана картины представлена с позиции художника, стоящего палубе корабля вне сценографии картины. Матросы,

возглавляемые Н. Н. Раевским, на лодках направляются к линии берега. Движение кораблей и лодок подчеркивается горизонтальным построением групп в лодках и всплесками волн на водной глади. Задний план – величественный Кавказский хребет, написанный в холодных голубовато-серых тонах, символизирующий неизведанную опасность.

Колористически в картине доминирует контраст между теплыми оттенками бликов на воде и холодной синевой моря. И. К. Айвазовский в картине передает эффект изображения атмосферы, смягчающего очертания дальних объектов. Особое внимание уделено свету: солнце, пробивающееся сквозь облака, создает блики на воде и парусных кораблях, что усиливает эмоциональное восприятие правдоподобия сцены высадки десанта.

В картине представлена исторически значимая трактовка темы: в отличие от парадных баталий, здесь показан момент риска и неопределенности. Художник избегает пафоса в этом полотне, все буднично и строго. Эта работа стала этапной для И. К. Айвазовского – в ней проявился его узнаваемый композиционный прием «соучастия зрителя», когда морская среда ощущается как живое пространство. Символика картины – Море у Айвазовского – всегда метафора судьбы.

Далее экспедиция продвинулась к мысу Адлер, где также было заложено укрепление. Однако, несмотря на первоначальные успехи, многие из этих фортов оказались неудачно расположены – в болотистой местности, где солдаты гибли от болезней. Уже через несколько лет часть укреплений пришлось оставить.

Цели экспедиции к Кавказскому берегу были определенные и понятные после инспекционной поездки на Кавказ в 1837 г. императора Николая I. Конечно предусматривалась и дипломатическая миссия – переговоры с местными горскими племенами. Художник должен был запечатлеть ключевые места для исторической и пропагандистской целей, поставленных в этой экспедиции. В течение нескольких месяцев он наблюдал за военными операциями, штормами на Черном море и величественными пейзажами Кавказа. Карандашные наброски и акварели художника, сделанные в походе, позже легли в основу нескольких полотен.

Н. Н. Раевский, ценивший искусство, покровительствовал молодому художнику. По некоторым свидетельствам, именно он убедил И. К. Айвазовского сменить фамилию с Гайвазовского на более благозвучную для русского уха – Айвазовский [Барсамов, 1967].

Военные результаты экспедиции оказались неоднозначными. Хотя несколько фортов были построены, их эффективность в блокировании горцев была сомнительной. Вскоре после возвращения художник написал свои первые крупные работы на кавказскую тему, которые принесли ему известность. Много лет



Рисунок 7. И. К. Айвазовский. Десант в Субаши. 1886. Х., М. 277х358 см. Картинная галерея им. И. К. Айвазовского. Феодосия.

спустя И. К. Айвазовский вернется к событиям 1839 г. и напишет большую картину о событиях в Субаши. Это дань памяти его друзьям, которых уже не будет в живых в 80-е гг. (Рис.7).

Монументальное полотно «Десант в Субаши», созданное И. К. Айвазовским спустя почти пятьдесят лет после событий, представляет собой зрелое переосмысление темы военной экспедиции. В отличие от ранней версии 1839 г., здесь художник отходит от камерности, создавая большое эпическое полотно, где историческое событие обретает черты героического мифа. По пришествии времени, художнику, безусловно, помогали его прежние зарисовки и записи. Композиция построена по классической формуле романтизма: бурное движение внизу (десант) противопоставлено величавому покою вверху (небо и горы). Динамику композиции подчеркивает «двойная диагональ»: движение волн (слева направо) пересекается с направлением шлюпок (справа налево). Горный хребет трактован обобщенно, почти как театральный задник, что усиливает символичность сцены. Масштаб холста позволил Айвазовскому усложнить структуру изображения. В левой части – динамичный центр: шлюпки с солдатами, борющиеся с волнами, хаос высадки десанта. Фокус прочтения композиции представлен с невидимого зрителем корабля на первом плане, на борту которого находится художник. Колорит картины достаточно насыщен. Глубокий ультрамарин моря контрастирует с охристыми оттенками берега и пеной волн, написанной свинцо-



Факсимиле письма И. К. Айвазовского с рисунками. 1844 г.

Рисунок 8. Факсимиле письма И. К. Айвазовского с рисунками. 1844 г. Письмо с рисунками и письменными пояснениями для живописного исполнения будущих изображений.

во-белыми мазками с легкой лессировкой. Небо решено в холодных жемчужных тонах с эффектом «свечения изнутри» – прием, который И. К. Айвазовский разработал к 1880-м годам.

Главное отличие от ранней версии – несколько измененный нарратив прежнего сюжета. Если в 1839 г. акцент был на риске предприятия, то здесь доминирует тема триумфа: русские корабли (детально прописанные) господствуют в бухте. Это отражает эволюцию взглядов И. К. Айвазовского: из участника событий он превратился в летописца имперской славы.

В поздних работах И. К. Айвазовский часто мифологизировал историю. Высадка десанта в Субаши здесь – не просто эпизод Кавказской войны, а вневременной символ победы цивилизации (корабли, лодки с десантом) над сценой с кораблями и лодками (море и горы). При этом стихия остается величественной, а не враждебной – ключевая идея художника в этой картине.

Картина экспонировалась на персональной выставке 1887 г., где критики отмечали ее «синтетическую мощь, соединяющую живописный почерк К. П. Брюллова и А. Верне». У художника образовался большой арсенал черновых материалов, которые он использовал в последующие годы (Рис. 8).

Многочисленные зарисовки содержат письменные пометки о характере волнения моря, направлении ветра, особенностях облачности – все эти наблюдения позже воплощались в знаменитых «оживших» маринах, где каждая волна и каждый луч света были прописаны с почти научной точностью.

После участия в Черноморской десантной экспедиции 1839 г. под командованием Н. Н. Раевского в карьере художника произошли изменения – из перспективного выпускника Императорской Академии художеств он превратился в признанного мастера, удостоенного монаршей милости и государственных почестей. Этот опыт во многом определил его дальнейший творческий путь художника морской славы России. И. К. Айвазовский получил чин чиновника 14-го класса (коллежского регистратора) и личное дворянство. 14-й класс был низшим в Табели о рангах, но для И. К. Айвазовского – первым шагом в государственной карьере:

Аттестат на звание художника 14-го класса, выданный Академией художеств И. К. Айвазовскому (Гайвазовскому). 23 сентября 1839 г. Санкт Петербургская императорская Академия художеств в силу своего устава, властью, от монарха ей данною, воспитанника своего Ивана Гайвазовского [здесь официально имя Иван Э. Ш.], обучавшегося в оной с 1833 года в живописании морских видов, окончившего курс своего учения, за его хорошие успехи и особливо признанное в нем добронравие, честное и похвальное поведение, возводя в звание художника, уравняемого по всемилостивейше данной Академии привилегии с 14-м классом и награди его шпагою, удостаивает с потомками его в вечные роды пользоваться правами и преимуществами, той высочайшею привилегией таковым присвоенными. Дан сей аттестат в Санкт-Петербурге за подписанием Президента Академии и с приложением большой ее печати. Конференц-секретарь [ЦГИАЛ, Л. 53].

По результатам экспедиции на Кавказское побережье, где Айвазовский документально запечатлел ключевые события, художник получил заслуженную награду и официальное признание. В приказе Морского министерства от 1840 года значилось:

Живописец Главного Морского штаба Иван Айвазовский за усердие в художественных трудах во время экспедиции на Кавказском побережье производится в коллежские регистраторы со старшинством с 1 января 1840 года [И. К. Айвазовский: Документы и материалы, 1967, с. 52].



Рисунок 9. И. К. Айвазовский. У берегов Кавказа. 1885 г. Х., М. 64 х 100 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Это назначение не только подтвердило его статус как главного художника-летописца флота, но и открыло доступ к секретным картам и архивам, что повлияло на достоверность его будущих батальных полотен.

Что же касается Н. Н. Раевского, то его судьба сложилась трагически. Несмотря на все усилия, его умеренные взгляды (он выступал за переговоры с горцами, а не за их уничтожение) вызвали недовольство командования. В 1841 г. он вышел в отставку и вскоре умер от болезни. Но память о его экспедиции сохранилась не только в военных архивах, но и в полотнах И. К. Айвазовского, запечатлевших романтику и драматизм Кавказской войны. Экспедиция 1839 г. стала важной вехой в истории русского присутствия на Кавказе (Рис. 9).

Картина «У берегов Кавказа», написанная много позже как будто вспоминает экспедицию 1837 г. и представляет собой философское размышление о диалоге человека и стихии, выполненное в характерной для позднего И. К. Айвазовского почти символистской манере. В отличие от своих ранних эффектных марин, художник, возвращаясь к изображению Кавказского берега, здесь создает камерную, почти медитативную композицию, где драматизм подчеркнут не внешним действием, а внутренним напряжением.

Композиционно работа построена на контрасте горизонталей и вертикалей: спокойная линия горизонта делит пространство на три равновеликие зоны – тя-

желую массу темных облаков, узкую полосу бирюзового моря и песчаный берег. На этом фоне особенно выразительно выглядит одинокий парусник, чья наклонная мачта создает динамичный акцент. Фигура рыбака на переднем плане (редкий для И. К. Айвазовского жанровый элемент) вписана в круг волн, что создает эффект «маленького человека перед лицом вечности».

Колористическое решение отличается сдержанной изысканностью. Художник использует ограниченную палитру: холодные серо-голубые тона неба, глубокий ультрамарин воды и теплый охристый оттенок прибрежных скал. Особое внимание уделено передаче световоздушной среды – влажный морской воздух словно размывает контуры дальних планов. Владение лессировками позволяет художнику создать эффект внутреннего свечения воды, особенно заметный в просветах между волнами.

Технически картина демонстрирует эволюцию стиля художника: широкие свободные мазки в изображении облаков соседствуют с ювелирной проработкой деталей (пена на гребнях волн, складки парусов). И. К. Айвазовский отказывается от внешней эффектности в пользу глубины эмоционального состояния. Даже бушующее море здесь не угрожает, а скорее погружает в размышления – характерный для позднего периода мотив созерцательности.

Историко-культурный контекст работы связан с ностальгией художника по «героическому» периоду Кавказской войны – не случайно вдали угадываются очертания небольшого поселения. Но теперь И. К. Айвазовский переосмысляет тему: не триумф империи, а вечное противостояние человека и природы становится его главным сюжетом.

Литература

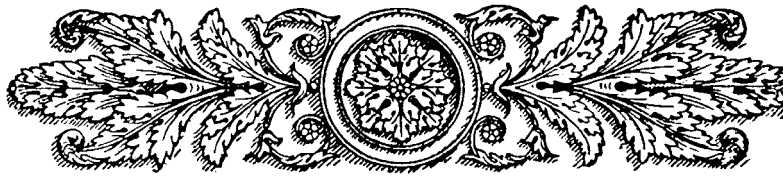
1. *Российский государственный архив Военно-Морского Флота (РГАВМФ). Фонды центральных и подведомственных им учреждений Морского министерства (1836–1918), морских учебных заведений центрального подчинения (1701–1918) : путеводитель : [в 2 т.]. Т. 2 / отв. ред. В. Г. Смирнов ; отв. сост. Т. П. Мазур. – СПб.: Гиперион, 2017. 1014?с.*
2. *«О назначении живописца Айвазовского в штаб» // РГАВМФ. Ф. 283 (Канцелярия Морского министерства). Оп. 3. Д. 534. 1844. Л.?12–15.*
3. *РГИА. Ф. 472. Оп. 5. Д. 103. Л.?12.*
4. *РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 1420. Л.?3.*
5. *РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 1427.*
6. *ЦГИА СПб. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2465. Л.?53.*
7. *ЦГИА СПб. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2870. Л.?1.*
8. *ЦГИА СПб. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 9472. Л.?41–42.*
9. *ЦГИА СПб. Ф. 789. Оп. 14. Д. 1-А. Л.?3.*
10. *Иван Айвазовский. К 200-летию со дня рождения : каталог выставки / Гос. Третьяковская галерея, Гос. Русский музей. – М., 2016. 480?с.*
11. *Айвазовский: Документы и материалы / сост. М. С. Саргсян. Ереван: Айастан, 1967. 407?с.*
12. *Андреева Ю. И. Айвазовский. М.: Вече, 2013. 382 с.*
13. *Барсамов Н. С. Иван Константинович Айвазовский. М.: Искусство, 1967. 224?с. : ил.*
14. *Бенкендорф А. Х. Воспоминания: в 2 т. Т. 2. 1830–1837 гг. М.: Российский фонд культуры, 2012. 760?с.*

15. *Вагнер Л. А., Григорович Н. С. И. К. Айвазовский. М.: Искусство, 1970. 264?с.*
16. *Новоуспенский Н. Н. Айвазовский. СПб.: Аврора, 2010. 160?с. : цв. ил.*
17. *Пилипенко В. Н. И. К. Айвазовский. Л.: Художник РСФСР, 1980. 71?с.*
18. *Потто В. А. Кавказская война : в 5 т. Т. 2: Ермоловское время. М.: Центрполиграф, 2006. 894?с.*
19. *Третьяковская галерея. 2017. № 2 (55). Специальный выпуск к 200-летию со дня рождения И. К. Айвазовского. М., 2017. 96?с.*
20. *Чурак Г. С. Иван Айвазовский. М.: Белый город, 2000. 64?с.*
21. *Шаинян К. С. Айвазовский: художник и флот. СПб.: Морское наследие, 2013. 176?с.*
22. *Швец Э. Г. Миссия художника во время русско-турецкой войны 1828–1829 годов: документальные пейзажи М. Н. Воробьева // Художественная культура. 2025. № 1 (52). С.?108–112.*
23. *Швец Э. Г. Иван Айвазовский в инспекционной поездке Николая II на Кавказ в 1837 г.: к постановке проблемы // Дизайн и технологии. 2025. № 107 (149). С.?135–145.*

REFERENCES

1. *Shvets 2025a – Shvets E.G. Ivan Ayvazovskiy v inspektsionnoy poyezdke Nikolaya II na Kavkaz v 1837 g.: k postanovke problemy [Ivan Aivazovsky during the Inspection Trip of Nicholas II to the Caucasus in 1837: Toward a Statement of the Problem]. Dizayn i tekhnologii [Design and Technologies], 2025, no. 107 (149), pp. 135–145. (In Russian).*
2. *Shvets 2025b – Shvets E.G. Missiya khudozhnika vo vremya russko-turetskoy voyny 1828–1829 godov: dokumental'nyye peyzazhi M.N. Vorob'yeva [The Artist's Mission during the Russo-Turkish War of 1828–1829: Documentary Landscapes by M.N. Vorobyov]. Khudozhestvennaya kul' tura [Art Culture], 2025b, no. 1 (52), pp. 108–112. (In Russian).*
3. *Spetsial'nyy vypusk k 200-letiyu so dnya rozhdeniya I.K. Ayvazovskogo [Special Issue for the 200th Anniversary of I.K. Aivazovsky]. Tret'yakovskaya galereya [Tretyakov Gallery], 2017, no. 2 (55), 96 p. (In Russian).*
4. *Andreeva Yu.I. Ayvazovskiy [Aivazovsky]. Moscow, Veche Publ., 2013. 382 p. (In Russian).*
5. *Ayvazovskiy: Dokumenty i materialy [Aivazovsky: Documents and Materials] / comp. M.S. Sarg syan. Yerevan, Ayastan, 1967. 407 p. (In Russian).*
6. *Barsamov N.S. Ivan Konstantinovich Ayvazovskiy [Ivan Konstantinovich Aivazovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. 224 p. (In Russian).*
7. *Benkendorf A.Kh. Vospominaniya: v 2 t. T. 2. 1830–1837 gg. [Memoirs: in 2 vols. Vol. 2. 1830–1837]. Moscow, Rossiyskiy fond kul'tury Publ., 2012. 760 p. (In Russian).*
8. *Churak G.S. Ivan Ayvazovskiy [Ivan Aivazovsky]. Moscow, Belyy gorod Publ., 2000. 64 p. (In Russian).*
9. *Novouspenskiy N.N. Ayvazovskiy [Aivazovsky]. St. Petersburg, Avrora Publ., 2010. 160 p. (In Russian).*
10. *Pilipenko V.N. I.K. Ayvazovskiy [I.K. Aivazovsky]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1980. 71 p. (In Russian).*
11. *Potto V.A. Kavkazskaya voyna: v 5 t. T. 2: Yermolovskoye vremya [The Caucasian War: in 5 vols. Vol. 2: The Yermolov Period]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2006. 894 p. (In Russian).*
12. *Shainyan K.S. Ayvazovskiy: khudozhnik i flot [Aivazovsky: The Artist and the Fleet]. St. Petersburg, Morskoye naslediye Publ., 2013. 176 p. (In Russian).*
13. *Vagner L.A., Grigorovich N.S. I.K. Ayvazovskiy [I.K. Aivazovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 264 p. (In Russian).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 22.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



Н.Н. Седнин

Теория трех категорий деятелей искусства

Аннотация. Настоящее исследование посвящено междисциплинарному анализу феноменологии творческого акта и роли деятелей искусства в динамике художественной и культурной сферы, фокусируясь на разработанной концептуальной триаде: "двигатели", "хранители", "компиляторы". Анализируются исторические предпосылки возникновения каждой из категорий, изучаются их специфические функции и механизмы взаимодействия в контексте отечественного искусствоведческого и философского дискурса. Особое внимание уделяется выявлению детерминирующих факторов, определяющих формирование представителей данных категорий, их социокультурному позиционированию и влиянию на трансформационные процессы в искусстве, с привлечением компаративного анализа исторических периодов и актуальной российской художественной практики. Эксплицируется влияние каждой из дефиниций на общую траекторию развития искусства, в том числе через призму диалектики инновации и традиции. Целью исследования является разработка и философско-этическое обоснование концепции возникновения, сосуществования и развития категорий "двигатели", "хранители" и "компиляторы" как ключевых категорий в отечественном художественно-культурном пространстве. Актуальность исследования приобретает особую значимость в условиях трансформации социокультурного ландшафта современной России, когда динамика художественных процессов требует новых аналитических инструментов для осмысления ролей субъектов творчества. Научная новизна исследования заключается в определении трех категорий и их взаимосвязи, обеспечивающей постоянный баланс между инновациями и традициями в искусстве. В результате выделены и подробно охаракте-

ризованы каждая из трех групп деятелей искусства, формирующих непрерывность процессов его развития.

Ключевые слова: теории и концепции искусства, психология творчества, теоретический анализ искусства, культура в концепциях искусства, теоретические проблемы творчества, Ди-Арт, основы визуального искусства.

Введение

Современное российское искусство переживает период интенсивных трансформаций, обусловленных глобализационными процессами, технологическими инновациями и социокультурными изменениями. В этих условиях особую актуальность приобретает анализ различных типов творческих субъектов, их ролей в художественном процессе и механизмов взаимодействия. Искусство как социокультурный феномен не может существовать изолированно от своих созидателей, интерпретаторов и трансляторов, каждый из которых вносит специфический вклад в формирование художественного пространства.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью философского осмысления процессов дифференциации творческих функций в современном искусстве. В условиях информационного общества, когда границы между производством, сохранением и воспроизводством культурных смыслов становятся все более размытыми, требуется новый концептуальный аппарат для анализа художественной деятельности. Предлагаемая типология «двигателей», «хранителей» и «компиляторов» искусства представляет собой попытку систематизации различных модусов творческого существования и их взаимодополняющих функций в культурном континууме.

Степень разработанности проблемы характеризуется фрагментарностью исследований, затрагивающих отдельные аспекты творческой типологии, но не предлагающих целостной концептуальной модели. Российская философская традиция содержит богатый материал для осмысления природы художественного творчества, однако функциональная дифференциация субъектов искусства остается недостаточно исследованной областью.

Проблематика творческой деятельности и ее субъектов находит отражение в трудах отечественных и зарубежных мыслителей, однако комплексного анализа взаимодействия различных типов творческих личностей в рамках единой концептуальной модели до настоящего времени не проводилось. Существующие научные работы либо сосредоточены на индивидуальной психологии творчества, либо рассматривают социологические аспекты художественной дея-

тельности, не уделяя должного внимания философскому осмыслению функциональных ролей в искусстве.

Современное состояние российского искусства характеризуется сложным переплетением традиционных и инновационных тенденций, что требует новых методологических подходов к анализу творческих процессов. В данном контексте особое значение приобретает исследование механизмов взаимодействия между новаторами, хранителями культурного наследия и синтезаторами различных художественных направлений.

Цель настоящего исследования – разработать философскую теорию типологии субъектов искусства, включающую категории «двигателей», «хранителей» и «компиляторов», и проанализировать механизмы их взаимодействия в современном российском культурном пространстве.

Задачи данного исследования: – анализ философских оснований типологии субъектов творческой деятельности в российской мысли; – сформулировать дефиниции и сущностные характеристики категорий «двигателей», «хранителей» и «компиляторов» искусства; – проанализировать динамику взаимоотношений между различными типами творческих субъектов в социокультурных контекстах; – выявить этические дилеммы и определить ответственность деятелей искусства в формировании культурного пространства; – проблематизировать роль выделенных категорий в современном российском искусстве и культуре; – определить перспективы применения разработанной концептуальной модели для анализа процессов в художественной сфере.

Объект исследования – субъекты художественной деятельности в современном российском искусстве.

Предмет исследования – функциональные характеристики и механизмы взаимодействия трех категорий представителей искусства: «двигателей», «хранителей» и «компиляторов».

Методологическая база исследования включает комплекс философских, культурологических и социологических подходов. Теоретическую основу составляют работы отечественных философов искусства, культурологов и эстетиков. В качестве основных методов используются структурно-функциональный анализ, типологический метод, компаративистский подход и диалектический метод. Источниковая база включает философские трактаты, эстетические исследования, материалы современного российского искусства. Историографическая база представлена работами по философии искусства, культурологии и теории творчества.

Научная новизна исследования заключается в разработке оригинальной типологии субъектов художественной деятельности, систематизации их функцио-

нальных характеристик и создании концептуальной модели их взаимодействия в современном культурном пространстве.

Теоретическая значимость работы состоит в расширении понятийного аппарата философии искусства, углублении понимания механизмов функционирования художественной сферы и создании методологической основы для дальнейших исследований творческой деятельности.

Практическая значимость работы определяется возможностью применения разработанной концепции для анализа современных художественных процессов, прогнозирования тенденций развития искусства и разработки культурной политики.

Структура настоящей работы включает введение, три главы, заключение и список использованной литературы. Первая глава посвящена теоретическим предпосылкам и теоретизации исследуемых категорий. Вторая глава содержит функциональный анализ и рассмотрение этических аспектов взаимодействия различных типов творческих субъектов. Третья глава представляет прогностические модели и анализ практической применимости разработанной теории.

Глава 1. Теоретические предпосылки и теоретизация категорий

1.1.Философские основания типологии субъектов творческой деятельности в российской мысли

Отечественная философская традиция накопила обширный корпус идей о природе творчества и художественной деятельности. Этот корпус формирует фундамент для построения типологии субъектов искусства. Классические работы XIX века заложили основы такого осмысления, а современные исследования продолжают и углубляют начатое. Русская мысль на протяжении двух столетий сохраняет устойчивый интерес к фигуре творческого субъекта: к его месту в культурном процессе, к особенностям художественного сознания, к механизмам творческого акта.

Природу творческого субъекта глубоко осмыслил В.С. Соловьев (1853–1900). Искусство в его эстетической концепции выступает особой формой познания и преобразования действительности. В «Философских началах цельного знания» (1877) философ выделил различные типы художественного отношения к миру. Работа Соловьева представляет собой одну из ранних в российской философии попыток типологизировать творческих субъектов. Философ понимал искусство как воплощение красоты, и такой подход предполагает существование различных модусов этого воплощения. Каждый модус соответствует определенному типу творческой личности [1].

Труды Н.А. Бердяева (1874–1948) занимают особое место в российской традиции осмысления творчества. В работе «Смысл творчества» (1916) он разработал экзистенциальный подход к анализу художественной деятельности и разграничил творчество как акт свободы и творчество как культурную деятельность. Разграничение открывает возможность выделить принципиально разные типы творческих субъектов. Концепция «творческого акта» и «культурного творчества» предвосхитила современное понимание различий между радикальными новаторами и представителями более традиционных форм художественной практики.

П.А. Флоренский (1882–1937), развивая идеи Соловьева, выстроил более детализированную картину структуры творческой деятельности. В работах «Органопроекция» (1919), «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1922–1924) и «Иконостас» (1922) он выделял различные функции субъектов художественного процесса: создание новых форм, сохранение традиции, синтез разнородных культурных элементов [2]. Эти положения предвосхитили современное понимание дифференцированных ролей в искусстве.

Философия искусства советского периода систематизировала творческие процессы через призму материалистической диалектики. А.Н. Леонтьев (1903–1979) и М.С. Каган (1921–2006) углубили понимание социальной природы творчества, обратившись к роли различных субъектов в культурном производстве [3]. Их исследования коллективного характера художественной деятельности раскрывают механизмы взаимодействия участников творческого процесса. Каган в монографии «Морфология искусства» (1972) разграничил функции субъектов искусства, выделив создание художественных ценностей, их сохранение, трансляцию и интерпретацию. Эта дифференциация предвосхитила современные подходы к типологии творческих субъектов. Художественная культура в его концепции образует сложную систему взаимодействующих элементов, каждый из которых выполняет специфическую функцию.

Советские психологи внесли существенный вклад в изучение типологии творческих личностей. Я.А. Пономарев (1920–1997), А.В. Брушлинский (1933–2002) и их коллеги исследовали механизмы творческого мышления: описывали типы творческих субъектов [4], выявляли стратегии решения задач, анализировали сопутствующие психологические профили. После распада Советского Союза открылся путь к философскому переосмыслению творчества, начали формироваться новые подходы к анализу художественной деятельности. В.В. Бычков (род. 1942), М.Н. Эпштейн (род. 1950), В.И. Самохвалова (1944–2018) и другие современные авторы соединяют классические концепции понимания творческого субъекта с актуальными, сосредотачиваясь на про-

блемах постмодернистского искусства и новых формах художественной практики. Эпштейн в работах по теории культуры разрабатывает концепцию «протеических» субъектов [5], способных непрерывно трансформироваться и адаптироваться в меняющихся условиях. Эта идея приобретает особую значимость применительно к современному искусству, которое отличается высокой динамичностью и постоянным обновлением художественных форм и средств выражения.

Российские исследователи изучают сосуществование традиции и новаторства в художественном пространстве [6]. Анализ современного искусства обнаруживает многослойность творческих процессов, поскольку на художественную практику воздействуют разнородные факторы – от институциональных до технологических. Исследования о воздействии новых технологий на искусство и о трансформации позиции художника вызывают особый интерес у специалистов. Философско-эстетические работы последних десятилетий все отчетливее фиксируют: художественная деятельность образует сложную систему взаимодействующих субъектов, каждый из которых выполняет специфические функции. Типологии этих субъектов строятся на различных критериях, включая гендерные особенности творческой личности, социальные функции искусства, отношение к традиции и новаторству [7].

Перспективен подход, опирающийся на анализ функциональных ролей субъектов в художественном процессе. Он позволяет отойти от жесткой привязки к психологическим или социологическим характеристикам и сосредоточиться на конкретных функциях участников творческого процесса. Функциональный анализ оказывается продуктивным применительно к современному искусству, где границы между различными видами художественной деятельности постоянно размываются.

Философская традиция России всегда уделяла пристальное внимание нравственным измерениям художественного труда. Достоевский, Толстой и мыслители последующих поколений настаивали на том, что эстетическое неотделимо от этического [8]. Эта интеллектуальная преемственность формирует основу для исследования моральных противоречий, которые возникают при взаимодействии различных творческих субъектов.

Российская традиция осмысления творчества отличается тем, что видит в нем форму духовной деятельности, наделенную онтологическим измерением наряду с эстетическим. Истоки этой линии мысли восходят к славянофилам. Философы Серебряного века развили ее, превратив в основу для понимания творчества как способа бытия в мире, а не просто производства артефактов [9]. Подобная оптика открывает возможность трактовать различные типы творче-

ских субъектов как модусы творческого существования, несводимые к функциональным ролям в культурном производстве.

Глобализация и развитие технологий меняют условия творческой деятельности в России, побуждая пересмотреть устоявшиеся представления о субъектах искусства. Возникает потребность в новых типологиях, которые отражали бы специфику современного художественного процесса и учитывали вклад разных участников в создание, сохранение и трансформацию культурных смыслов [10].

Российская философская традиция располагает развитым концептуальным аппаратом для построения подобной типологии. Здесь сложились два крупных направления: религиозно-философская рефлексия о природе творчества и материалистическое исследование художественной практики. Каждое из них формирует особую методологическую оптику, позволяющую по-разному подойти к решению поставленной задачи.

1.2. Дефиниции "двигателей", "хранителей", "компиляторов": сущностные характеристики и критерии идентификации

Типология субъектов художественной деятельности строится на трех функциональных ролях: «двигатели», «хранители» и «компиляторы» искусства. Специфика творческой деятельности каждого типа позволяет систематизировать многообразие форм участия в создании и развитии художественных практик.

«Двигатели» порождают принципиально новые направления, формы и методы выражения. Они радикально переосмысливают сложившиеся парадигмы, формируют качественно иные эстетические концепции. Творческая автономия и стремление к эксперименту отличают этот тип субъектов от прочих участников художественного процесса.Устоявшиеся культурные стереотипы они преодолевают легко, задавая новые ориентиры для последующих поколений художников.

Психологический профиль «двигателей» включает развитую интуицию, склонность к риску, высокую толерантность к неопределенности и способность мыслить нестандартно. Эти художники обладают особой чувствительностью к актуальным проблемам эпохи и находят принципиально новые способы их художественного осмысления. Они предвосхищают будущие тенденции развития искусства, формируют эстетические потребности общества, которые еще не осознаны им самим.

Культурными революционерами «двигатели» становятся закономерно: они подвергают критике устоявшиеся художественные традиции и выстраивают альтернативные модели творчества. Оригинальность их работ бросается в глаза. Современники реагируют на подобное искусство противоречиво, а порой и с открытой враждебностью [11]. Искусство развивается динамично именно

благодаря этим фигурам, сохраняя при этом способность откликаться на вызовы времени.

Идентификация «двигателей» опирается на несколько взаимосвязанных параметров. Новизна предлагаемых художественных решений оценивается в первую очередь, затем учитывается масштаб влияния на последующие поколения творцов. Готовность экспериментировать с непривычными формами и средствами выражения относится к числу определяющих характеристик. Способность формировать целостные художественные языки или эстетические концепции, не ограничиваясь созданием отдельных произведений, приобретает особый вес [12]. «Двигатели» нередко синтезируют достижения разных дисциплин, вовлекая в творческий процесс знания из областей, традиционно далеких от искусства.

«Хранители» искусства сохраняют художественные традиции, развивают их и передают следующим поколениям. Глубокое понимание культурного наследия позволяет им творчески воспроизводить традиции в изменившихся исторических обстоятельствах. Формы адаптируются, но суть остается неизменной [13]. Профессиональная квалификация таких субъектов в рамках конкретных художественных направлений остается высокой. Их интерпретации отличаются тонкостью и чуткостью к оригиналу.

Психологический портрет «хранителей» складывается из нескольких взаимосвязанных черт. Они глубоко уважают традицию и ощущают себя звеньями исторической цепи, связывающей прошлое с настоящим. Культурное наследие притягивает их как объект пристального, практически исследовательского внимания. Работа с художественным материалом требует от них скрупулезности, и они охотно погружаются в детали, которые другим покажутся избыточными. Ответственность за качество результата переживается ими остро, почти физически. Культурная память воспринимается не абстрактно, а как живая субстанция, нуждающаяся в защите [14]. При этом «хранители» обладают редким даром: они улавливают внутреннюю логику художественных традиций и находят способы вписать ее в современный контекст, не разрушая сути.

«Хранители» стабилизируют культурную среду, обеспечивают преемственность художественного развития и сберегают культурную идентичность. В периоды социальных потрясений их значение возрастает особенно заметно, поскольку фрагменты культурного наследия рискуют исчезнуть без следа [15]. Такие творцы часто выступают учителями и наставниками, они передают накопленные знания и навыки новым поколениям.

Идентификация «хранителей» опирается на несколько взаимосвязанных критериев. Первый критерий охватывает глубину освоения конкретной художественной традиции, которая проявляется в точности воспроизводства и тонко-

сти интерпретации. Второй критерий затрагивает педагогическое измерение, а именно способность транслировать накопленные знания и навыки следующим поколениям. Третий критерий связан с умением развивать традицию творчески, обогащать ее новыми решениями при сохранении сущностного ядра. «Хранители» владеют высоким мастерством в избранной области, они осознают ее место в широкой панораме культурной эволюции.

«Компиляторы» искусства синтезируют разнородные художественные элементы, направления и традиции, на основе которых создают новые творческие продукты. Их сущностная характеристика заключается в способности творчески соединять культурные элементы различного происхождения и формировать из них оригинальные произведения [16]. Широкий культурный кругозор и междисциплинарное мышление позволяют таким субъектам свободно перемещаться между эстетическими системами, заимствуя и трансформируя их компоненты.

Психологический профиль «компиляторов» определяется развитыми аналитическими и синтетическими способностями, гибкостью мышления, восприимчивостью к разнородным культурным влияниям. Такие художники умеют творчески адаптировать уже существующие формы искусства, трансформируя их в нечто новое. Они обладают особой чувствительностью к межкультурным связям и взаимовлияниям, замечают скрытые закономерности в эволюции художественных направлений там, где другие видят лишь разрозненные явления [17]. Для «компиляторов» характерны энциклопедические познания в сфере культуры и умение применять их в собственной творческой практике.

Компиляторы действуют как культурные посредники, связывая разнородные художественные традиции и направления между собой. Благодаря их работе происходит культурный обмен: одни традиции перенимают приемы других, обогащаясь новыми выразительными средствами. Компиляторы нередко оказываются значимыми фигурами в процессах культурной глобализации. Они создают произведения, которые находят отклик у аудитории с самым разным культурным багажом, поскольку синтезируют узнаваемые элементы из множества источников.

Для идентификации «компиляторов» применяют несколько критериев. Анализируют их способность к творческому синтезу разнородных художественных элементов, оценивают широту культурного кругозора, изучают оригинальность порождаемых ими синтетических форм. Существенным остается и другой критерий: произведения, созданные на основе уже существующих элементов, должны обладать самостоятельной художественной ценностью [18]. «Компиляторы» отличаются особой способностью к культурной навигации, они понимают логику взаимодействия различных художественных систем.

Предлагаемая типология не разделяет творческих субъектов на изолированные категории. В реальной художественной практике один субъект способен выполнять разные функции, которые зависят от конкретной ситуации, от этапа творческого развития. Наиболее значительные достижения в искусстве нередко рождаются именно из взаимодействия представителей разных категорий.

Предложенная типология обладает динамичностью: творческие субъекты способны перемещаться между категориями по мере художественного развития. Молодой художник нередко начинает путь «хранителем», осваивая традиционные формы и методы. Позднее он переходит к «компиляторской» деятельности, синтезируя разнородные влияния. Со временем тот же автор может стать «двигателем», порождающим принципиально новые художественные формы [19].

Различные типы творческих субъектов дополняют друг друга, и эта функциональная связь определяет современный художественный процесс. «Двигатели» открывают новые пути художественного выражения. «Хранители» закрепляют найденное и развивают его дальше. «Компиляторы» распространяют различные находки, адаптируя к разным культурным контекстам. Благодаря такому взаимодействию искусство развивается динамично и вместе с тем сохраняет культурную преемственность.

Социокультурный контекст определяет, какие типы творческих субъектов преобладают в ту или иную эпоху. Времена социальных потрясений пробуждают «двигателей»: они ищут непривычные художественные формы, способные передать изменившуюся реальность. Стабильные периоды благоприятствуют «хранителям», которые углубляют и оттачивают унаследованные традиции. «Компиляторы» же расцветают там, где сосуществуют разные культурные пласты и происходит активный обмен между ними [20].

Технологические факторы существенно влияют на соотношение различных типов творческих субъектов. Новые технологии стимулируют деятельность «двигателей», которые стремятся раскрыть их художественный потенциал. Параллельно возрастает потребность в «хранителях», адаптирующих традиционные формы к изменившимся условиям. «Компиляторы» благодаря расширению доступа к культурному наследию обретают дополнительные возможности для синтеза разнородных художественных элементов.

Глава 2. Функциональный анализ и этические аспекты взаимодействия

2.1. Динамика взаимоотношений "двигателей", "хранителей", "компиляторов" в социокультурных контекстах

Анализ функционирования трех основных категорий субъектов искусства в различных социокультурных условиях выявляет сложную систему взаимодействий, характеризующуюся как конфликтными, так и кооперативными элементами [21]. Динамику этих взаимоотношений формируют культурно-исторический контекст, технологические возможности, социально-экономические условия и институциональная структура художественной сферы.

Когда культура переживает период устойчивости, три категории творческих субъектов сосуществуют относительно гармонично, занимая собственные ниши в художественном пространстве. Доминируют «хранители». Они воспроизводят и развивают сложившиеся традиции, пользуясь широкой институциональной поддержкой. Публика ценит в их произведениях качество исполнения и приверженность канону.

«Двигатели» нередко оказываются в оппозиции к господствующим тенденциям. Это ведет к их маргинализации или побуждает создавать альтернативные художественные институции. Стабильные периоды парадоксальным образом становятся временем, когда накапливается инновационный потенциал, способный впоследствии вызвать масштабные культурные сдвиги. В такие эпохи отношения между «двигателями» и «хранителями» отмечены скрытым напряжением, поскольку обе группы понимают цели и методы художественной практики по-разному.

«Компиляторы» в стабильные периоды выполняют функцию культурных посредников. Их произведения укоренены в признанных традициях, однако содержат элементы новаторского поиска. Такая деятельность позволяет художественному сообществу постепенно осваивать инновации «двигателей», а искусство благодаря этому развивается эволюционно, без радикального разрыва с предшествующим опытом.

Социокультурные трансформации резко перераспределяют влияние между категориями творческих субъектов. Роль «двигателей» возрастает, поскольку прежние художественные формы утрачивают способность отражать изменившуюся социальную реальность. Инновационные подходы, которые еще недавно считались маргинальными, стремительно обретают широкое признание и получают институциональную поддержку.

Таблица 1 – Динамика доминирования различных типов субъектов в зависимости от социокультурного контекста

Период	Доминирующий тип	Поддерживающий тип	Маргинальный тип	Основные характеристики
Стабильность	Хранители	Компиляторы	Двигатели	Воспроизводство традиций, постепенная эволюция
Трансформация	Двигатели	Компиляторы	Хранители	Радикальные инновации, разрыв с традицией
Консолидация	Компиляторы	Хранители/Двигатели	-	Синтез новаций и традиций

Источник: составлено автором

«Хранители» в периоды трансформаций нередко попадают в затруднительное положение: их верность устоявшимся формам воспринимается как консерватизм или даже реакционность. При этом они остаются необходимы для поддержания культурной преемственности и предотвращения полного разрыва с прошлым [22]. Успешнее других оказываются те из них, кто способен адаптировать традиционные формы к изменившимся социокультурным условиям. «Компиляторы» же в такие периоды выдвигаются на передний план, превращаясь в ключевых посредников между старым и новым.

Их способность к творческому соединению традиционных и инновационных элементов делает их незаменимыми участниками процесса культурной адаптации [23]. «Компиляторы» часто выступают в роли переводчиков, делающих инновации «двигателей» понятными для более широкой публики.

Институциональные факторы играют важную роль в определении характера взаимоотношений между различными категориями творческих субъектов. Система художественного образования, критики, галерей, музеев и других культурных институций может либо способствовать развитию определенных типов творческой деятельности, либо препятствовать им [24]. Анализ российской художественной сферы показывает, что традиционные институции часто отдают предпочтение «хранителям», в то время как альтернативные пространства более открыты для «двигателей» и «компиляторов».

Экономические факторы также существенно влияют на динамику взаимоотношений между различными категориями субъектов искусства. Рыночные механизмы могут как стимулировать инновации, создавая спрос на оригинальные произведения, так и консервировать существующие формы, если они пользуются устойчивым коммерческим успехом. «Компиляторы» нередко достигают наибольшего коммерческого успеха. Их работы сочетают узнаваемые элементы с

достаточной мерой новизны, и такое соотношение притягивает широкую аудиторию.

Технологические сдвиги создают возможности для всех категорий творцов, хотя распределяются они неравномерно. «Двигатели» обычно первыми осваивают новые инструменты, превращая их в фундамент принципиально иных художественных форм. «Хранители» обращаются к технологиям ради более точного воспроизводства традиционных образцов. «Компиляторы» же получают расширенный арсенал для работы с разнородным материалом, комбинируя элементы из прежде несовместимых источников.

Глобализация формирует особую среду взаимодействия между этими категориями. Доступность разнообразных культурных традиций подталкивает «компиляторов» к созданию произведений, синтезирующих элементы различных культур [25]. Параллельно возрастает роль «хранителей», берущих на себя ответственность за сохранение локальных культурных особенностей перед лицом унифицирующего давления глобальных тенденций.

На характер взаимоотношений между различными категориями субъектов искусства влияют и поколенческие различия. Молодое поколение художников часто тяготеет к инновационным подходам, в то время как более зрелые мастера могут отдавать предпочтение проверенным временем формам. Однако эта закономерность не является абсолютной, и в художественной практике можно встретить молодых «хранителей» и зрелых «двигателей».

Гендерная специфика взаимодействия между различными категориями творческих субъектов заслуживает особого внимания. Согласно исследованиям, женщины-художники тяготеют к стратегиям переосмысления традиций и созданию синтетических форм, тогда как их коллеги-мужчины чаще избирают путь радикального новаторства [26]. Социокультурные факторы, впрочем, корректируют эти тенденции.

Региональная неоднородность российского культурного пространства формирует неодинаковые условия для разных категорий творческих субъектов. Столичные центры охотнее принимают инновации и эксперименты. Периферия же нередко отдает предпочтение устоявшимся художественным формам. Цифровые технологии, получившие широкое распространение в последние годы, постепенно сглаживают этот разрыв между центром и регионами.

2.2. Этические дилеммы и ответственность представителей искусства в формировании культурного пространства

Этическая ответственность участников художественной деятельности приобретает особую остроту в связи с их влиянием на культурное пространство и общественное сознание. Участники культурного процесса делятся на три катего-

рии: «двигатели», «хранители» и «компиляторы». Каждая группа сталкивается с особыми моральными дилеммами, порожденными характером творческой деятельности и социальной функцией.

«Двигатели» искусства порождают культурные инновации и оказываются в эпицентре противоречия, где творческая свобода сталкивается с ответственностью за последствия собственных открытий. Новые художественные формы воздействуют на общественное сознание, а переосмысленные культурные стереотипы трансформируют коллективную идентичность [27]. Где пролегают границы художественной свободы? Какие моральные обязательства связывают художника с обществом?

Этическое напряжение возрастает, когда инновационная деятельность «двигателей» касается традиционных ценностей и культурных табу. Художественное новаторство порой вступает в конфликт с принципами культурного уважения и социальной ответственности. Перед «двигателями» встает сложная задача: преодолевая устаревшие ограничения, они должны сохранять чуткость к традициям, остающимся значимыми для общества, и находить точку равновесия между разрушением и созиданием.

Авторство и интеллектуальная собственность порождают серьезную этическую дилемму. Принципиально новые художественные формы нередко возникают через переосмысление культурного наследия. Где пролегает граница допустимой трансформации чужих идей? Глобализированное культурное пространство с его интенсивным обменом художественными формами и концепциями размывает эту границу, делает ее еще более спорной.

Ответственность «двигателей» распространяется на образование и культурную трансмиссию. Их произведения задают эстетические стандарты, формируют ценностные ориентиры для будущих поколений художников и зрителей [28]. Качество порождаемых культурных образцов, их направленность требуют от «двигателей» особой ответственности.

«Хранители» искусства решают этические задачи принципиально иного характера. Их миссия – сохранение и передача культурного наследия, а центральная проблема сводится к разграничению: что сберечь, что переосмыслить критически, а что отвергнуть. Современная оптика оценивает элементы наследия по-разному, художественная ценность и этическая приемлемость далеко не всегда совпадают.

Селективность в сохранении ставит «хранителей» перед серьезными дилеммами: они отвечают за культурную память и преемственность, однако вынуждены соотносить эту миссию с меняющимися социальными ценностями. Острота нарастает, когда речь заходит о произведениях, содержащих элементы, воспринимаемые сегодня как дискриминационные или оскорбительные.

Таблица 2 – Основные этические дилеммы различных категорий субъектов искусства

Категория субъектов	Основные этические дилеммы	Сферы ответственности	Потенциальные конфликты
Двигатели	Свобода vs социальная ответственность	Культурные инновации	Традиция vs новаторство
Хранители	Селективность сохранения	Культурная память	Прошлое vs современность
Компиляторы	Авторство vs заимствование	Культурный синтез	Оригинальность vs адаптация

Источник: составлено автором

Хранители культурного наследия несут этическую ответственность за то, каким образом его интерпретируют и представляют публике. Адаптация традиционных форм к современным условиям требует тонкого баланса: с одной стороны, верность оригиналу, с другой – стремление сделать наследие понятным и близким сегодняшнему зрителю. Неудачная интерпретация рискует исказить или чрезмерно упростить сложные культурные феномены, лишив их глубины и многослойности. Вопросы культурной аутентичности создают для хранителей особую этическую проблему. Она становится острее, когда речь идет о традициях различных этнических или региональных культур. Право интерпретировать чужие культурные традиции, границы допустимой адаптации, проблемы культурной апроприации – все это требует внимательного этического анализа [29].

«Компиляторы» сталкиваются с этическими дилеммами иного рода, поскольку их деятельность по синтезу различных художественных элементов неизбежно включает использование чужих идей, форм и образов. Возникают вопросы о границах допустимого заимствования, о признании источников вдохновения, о природе авторства и оригинальности.

Постмодернистская эстетика усложняет этическую оценку «компиляторской» деятельности. Заимствование и переосмысление сложившихся форм признаются правомерными художественными стратегиями, однако вопросы авторского права и культурной чувствительности остаются острыми.

«Компиляторы» берут на себя особые этические обязательства культурного посредничества. Когда смыслы переносятся между разными сообществами, их адаптация требует точности и уважения к обеим сторонам [30]. Небрежный перенос чреват культурными недоразумениями, а в худших случаях провоцирует открытые конфликты.

Коллективная ответственность за формирование культурного пространства и общественного сознания распределяется между всеми категориями субъек-

тов искусства. Художественная практика участвует в становлении ценностных ориентиров, эстетических предпочтений, социальных установок, и потому участники художественного процесса принимают на себя особые обязательства перед обществом.

Взаимодействие различных категорий субъектов порождает этические коллизии. Борьба за ресурсы, признание и влияние сталкивает интересы участников, подталкивая их к этически сомнительному поведению. Эта ситуация требует развития стандартов, которые регулировали бы взаимоотношения между участниками художественного процесса.

Институциональная ответственность создает этические рамки для деятельности различных категорий субъектов искусства. Образовательные учреждения, музеи, галереи, критические издания и другие культурные институции формируют этическое сознание у художников, создавая условия для ответственной творческой деятельности.

Глобализация культурного пространства ставит перед всеми категориями субъектов искусства новые этические вызовы. Необходимость учета различных культурных традиций и ценностных систем, уважение к культурному разнообразию и предотвращение культурного империализма требуют развития новых этических подходов и стандартов [31].

Технологические изменения также создают новые этические дилеммы. Возможности цифрового воспроизводства, искусственного интеллекта в творчестве, виртуальной реальности и других технологий поднимают новые вопросы об авторстве, аутентичности и этических границах художественной деятельности [32]. Все категории субъектов искусства должны адаптироваться к этим новым условиям и развивать соответствующие этические принципы.

Глава 3. Прогностические модели и практическая применимость концепции

3.1. Проблематизация роли категорий в современном российском искусстве и культуре

Современное российское искусство характеризуется сложным переплетением традиций и инноваций, что создает особые условия для функционирования различных категорий творческих субъектов. Анализ текущего состояния художественной сферы выявляет ряд специфических проблем и тенденций, которые требуют переосмысления традиционных подходов к пониманию роли «двигателей», «хранителей» и «компиляторов» в культурном процессе.

Постсоветская трансформация российского общества создала уникальную ситуацию в сфере искусства, характеризующуюся одновременным присутстви-

ем элементов культурного разрыва и преемственности. «Хранители» в этих условиях приобретают особый вес: на них лежит ответственность за сохранение дореволюционных традиций и одновременное переосмысление советского культурного наследия. Задача требует селективного подхода к различным пластам унаследованной культуры, что делает ее многослойной и противоречивой.

«Двигатели» в современном российском искусстве оказываются перед лицом специфических вызовов. Им предстоит выработать оригинальный художественный язык в ситуации плотного взаимодействия с глобальными культурными тенденциями. Вопрос культурной идентичности выходит на первый план для любой инновационной деятельности: механическое заимствование западных художественных форм неспособно породить подлинное новаторство [33]. Российским «двигателям» необходимо искать пути органичного соединения международного опыта с национальными культурными характеристиками.

Особую проблему представляет институциональная поддержка различных категорий творческих субъектов в современной России. Традиционные культурные институции, сформированные в советский период, часто ориентированы на поддержку «хранителей», работающих в рамках классических художественных традиций. В то же время система поддержки современного искусства остается недостаточно развитой, что создает дисбаланс в развитии различных направлений художественной деятельности.

Региональная дифференциация российского культурного пространства формирует неоднородные условия для различных категорий творческих субъектов. Москва и Санкт-Петербург открывают перед «двигателями» и «компиляторами» значительно более широкий горизонт возможностей. Региональные центры, напротив, остаются территорией «хранителей» традиционных художественных форм. Такое распределение порождает дисбаланс в развитии художественной сферы страны, ограничивая потенциал творческого роста за пространствами двух столиц.

Таблица 3 – Проблемы функционирования различных категорий субъектов в российском искусстве

Категория	Основные проблемы	Институциональная поддержка	Перспективы развития
Двигатели	Культурная идентичность, ограниченная поддержка	Низкая	Зависят от развития инфраструктуры
Хранители	Селективность наследия, адаптация к современности	Высокая (традиционная)	Стабильные при условии обновления

Категория	Основные проблемы	Институциональная поддержка	Перспективы развития
Компиляторы	Авторство, культурная навигация	Средняя	Высокие в условиях глобализации

Источник: составлено автором

Экономические условия во многом определяют траектории развития разных типов творческих субъектов. Коммерциализация искусства благоприятствует «компиляторам»: их работы сочетают узнаваемое с непривычным, что обеспечивает рыночный спрос. «Двигатели» же испытывают затруднения при монетизации инновационных проектов, и это сужает пространство для их профессионального роста.

Цифровая трансформация культуры порождает одновременно новые возможности и новые барьеры. Интернет-платформы, социальные сети открывают дополнительные каналы продвижения, однако обостряют конкуренцию и требуют от художников маркетинговых навыков, прежде необязательных. «Компиляторы» осваивают цифровую среду успешнее прочих благодаря гибкости и умению соединять разнородные элементы в целостный продукт.

Образовательная система формирует будущих творцов, но ее нынешнее устройство порождает противоречия. Традиционные художественные учебные заведения преимущественно готовят «хранителей», укорененных в классических канонах. Воспитание «двигателей» и «компиляторов» требует иной педагогической логики, иных методов, иного баланса свободы и дисциплины. Программы, учитывающие специфику различных творческих стратегий, остаются скорее исключением, чем правилом, хотя потребность в них очевидна.

Международное сотрудничество и культурный обмен открывают перед творческими субъектами разных категорий свежие перспективы, однако порождают и новые затруднения. Художники, участвующие в международных проектах, получают импульс к профессиональному росту, но рискуют утратить культурную специфику. Вхождение российских художников в глобальные культурные процессы без утраты собственной идентичности становится все более насущной проблемой.

Государственная культурная политика оказывает значительное влияние на судьбу творческих субъектов. В последние годы российская политика в этой сфере ориентирована на поддержку традиционных ценностей и классического искусства, что ставит в выгодное положение «хранителей» [34]. Сбалансированное развитие художественной сферы предполагает внимание ко всем категориям творцов, в том числе к тем, кто работает в инновационных направлениях.

Социальная функция искусства в российском обществе меняется, и это отражается на востребованности различных типов авторов. Общественные вызовы и поиск национальной идентичности усиливают роль искусства как инструмента консолидации, как средства формирования ценностных ориентиров. «Хранители» и «компиляторы» оказываются в выигрышном положении: они создают произведения, понятные широкой публике и эмоционально ей близкие.

Демографические сдвиги и смена поколений затрагивают развитие творческих субъектов. Молодые художники, выросшие в среде цифровой культуры и глобализации, нередко избирают «компиляторские» стратегии, предполагающие свободное заимствование и переработку разнородных культурных элементов [35]. Подобная практика ставит под вопрос традиционные представления об авторстве и оригинальности.

3.2. Перспективы применения концептуальной модели для анализа процессов в художественной сфере

Концептуальная модель трех категорий субъектов искусства формирует основу для анализа и регулирования художественных процессов. Модель помогает осмыслить развитие искусства, скорректировать культурную политику, повысить качество художественного образования. В сфере культурной политики она способна стать фундаментом для стратегий, сбалансированно поддерживающих различные направления художественной деятельности. Понимание специфики функций и потребностей «двигателей», «хранителей» и «компиляторов» открывает путь к дифференцированным программам помощи. Для одних категорий творческих субъектов предусмотрены специализированные гранты, для других – резидентские программы, для третьих – образовательные инициативы и институциональное содействие.

Модель позволяет перестроить художественное образование: унифицированный подход к подготовке художников уступает место специализированным траекториям, каждая из которых развивает определенный тип творческих компетенций. Программы для будущих «двигателей» делают упор на креативность и готовность экспериментировать. Подготовка «хранителей» предполагает погружение в традиции, оттачивание мастерства их воспроизводства. «Компиляторы» осваивают культурную навигацию и учатся синтезировать разнородные влияния. Такая дифференциация делает образовательные программы гибче, точнее отвечающими склонностям и потенциалу каждого студента.

Модель формирует аналитический инструментарий для осмысления современных художественных процессов. Критики и исследователи получают типологию, позволяющую точнее характеризовать творческие стратегии художников, определять их позицию в культурном контексте. Для анализа современного

искусства подобная оптика оказывается продуктивной: традиционные категории здесь нередко утрачивают объяснительную силу.

Таблица 4 – Области применения концептуальной модели и ожидаемые результаты

Область применения	Конкретные инструменты	Ожидаемые результаты	Критерии оценки
Культурная политика	Дифференцированная поддержка	Сбалансированное развитие	Разнообразие художественной сферы
Образование	Специализированные программы	Повышение качества подготовки	Успешность выпускников
Критика	Новые аналитические инструменты	Более точная оценка	Качество критического дискурса
Кураторство	Сбалансированное программирование	Разнообразие экспозиций	Отклик публики и критиков

Источник: составлено автором

Кураторы, опираясь на предлагаемую модель, смогут осознаннее выстраивать выставочные проекты. Появляется возможность целенаправленно сочетать различные типы творческих подходов, выстраивая между ними диалог. Экспозиции от этого становятся насыщеннее, многограннее; они полнее отражают современный художественный процесс во всем его разнообразии.

В арт-менеджменте предложенная модель открывает возможности для выстраивания стратегий продвижения художников и их работ с учетом специфики творческого типа. Разграничение категорий творческих субъектов помогает точнее определять каналы коммуникации, очерчивать целевую аудиторию, подбирать формат презентации. Произведения «двигателей» нередко требуют предварительной подготовки зрителя и развернутой контекстуализации, тогда как работы «компиляторов» легче воспринимаются широкой публикой без дополнительных пояснений.

Модель применима в культурном планировании и развитии территорий, поскольку позволяет формировать сбалансированные культурные экосистемы. Регионы получают инструмент для анализа собственных культурных ресурсов и обнаружения пробелов в их структуре. Типология помогает определить, какие категории творческих субъектов отсутствуют на данной территории, а затем целенаправленно привлекать их и выстраивать условия для продуктивной деятельности.

Модель создает новые возможности для сравнительного анализа культурных систем и исторических периодов. Типология позволяет изучать, как социокультурные условия формируют соотношение и взаимодействие категорий

творческих субъектов, что углубляет понимание закономерностей культурной динамики.

В медиа и культурной журналистике применение модели содействует более информированному освещению художественных событий. Журналисты, знакомые со спецификой различных категорий, создают точные и содержательные материалы, повышающие культурную грамотность аудитории.

Цифровые технологии и искусство получают от модели инструментарий для интеллектуальных рекомендательных систем. Алгоритмы машинного обучения распознают типы творческих подходов и подбирают пользователям контент, отвечающий их предпочтениям.

Международное культурное сотрудничество выигрывает от понимания типологии творческих субъектов: организаторы эффективнее выстраивают совместные проекты, обмены, резиденции. Отсюда вырастают специализированные программы для разных категорий художников, формируются международные сети взаимодействия.

Галерейный бизнес и арт-рынок применяют модель для оценки произведений и прогнозирования их рыночного потенциала. Категориальная принадлежность автора определяет стратегии ценообразования, продвижения и позиционирования работ.

Заключение

Терапевтическое и образовательное применение искусства способно извлечь пользу из предлагаемой модели. Различение типов творческих подходов открывает путь к осмысленному включению художественных практик в терапию, социальную работу, неформальное образование. Долгосрочные перспективы модели определяются ее способностью адаптироваться к меняющимся условиям художественной деятельности. Новые технологии трансформируют инструментарий творца, социокультурная среда задает иные запросы, возникают непредвиденные формы искусства. Модель в этих обстоятельствах эволюционирует: появляются дополнительные категории, существующие претерпевают модификацию.

Исследование концепции возникновения, сосуществования и развития трех категорий представителей искусства (двигателей, хранителей, компиляторов) позволило сформулировать выводы о структуре и динамике современного художественного процесса в российском культурном контексте.

Осмысление художественного творчества в российской философии опирается на богатую традицию, восходящую к классическим трудам В.С. Соловьева и П.А. Флоренского и продолженную в современных исследованиях [36]. Этическим и онтологическим измерениям творчества отечественная мысль уделяла

пристальное внимание, что создает прочную основу для построения типологии творческих субъектов. Предпосылки для понимания дифференцированных функций в художественной деятельности здесь присутствуют, хотя комплексная концептуализация такой дифференциации прежде не предпринималась.

Три категории субъектов искусства различаются по функциональным ролям и критериям идентификации. «Двигатели» радикально обновляют художественные формы, порождают принципиально новые эстетические концепции. «Хранители» сохраняют культурное наследие, развивают его и передают следующим поколениям. «Компиляторы» творчески синтезируют разнородные художественные элементы и традиции. Типология динамична: субъект в ходе творческого развития переходит из одной категории в другую.

Взаимоотношения между категориями субъектов искусства сочетают конфликтные и кооперативные элементы. Социокультурный контекст во многом определяет их динамику. Периоды стабильности благоприятствуют «хранителям», трансформации активизируют «двигателей». «Компиляторы» выходят на первый план, когда требуется соединить разнородные традиции или переосмыслить наследие в изменившихся условиях. Институциональные, экономические и технологические факторы существенно влияют на характер взаимодействия между различными категориями творческих субъектов.

Изучение этических аспектов деятельности разных категорий субъектов искусства выявило моральные дилеммы, свойственные каждому типу творцов. «Двигатели» балансируют между свободой самовыражения и ответственностью перед обществом. «Хранители» выбирают, какие элементы культурного наследия заслуживают сохранения, а какие неизбежно окажутся вне поля их внимания. «Компиляторы» задаются вопросами о границах авторства, о допустимости культурных заимствований. Подобные противоречия свидетельствуют о потребности в этических стандартах нового типа, отражающих специфику художественной практики в глобализированном культурном пространстве.

Рассмотрение ролей различных категорий субъектов в современном российском искусстве обнаружило значительные дисбалансы. Институциональная поддержка распределена неравномерно, возможности для развития существенно различаются в зависимости от типа творца. Традиционные культурные институции чаще поддерживают «хранителей», тогда как «двигатели» и «компиляторы» действуют в условиях ресурсного дефицита. Региональные различия усугубляют картину, создавая неодинаковые условия для творческих субъектов в разных частях страны и порождая неравномерность художественного развития.

Разработанная концептуальная модель перспективна для нескольких сфер культурной деятельности. В области культурной политики дифференцированные программы поддержки позволят учитывать специфику отдельных направ-

лений. Художественное образование выиграет от специализированных траекторий обучения, адаптированных к конкретным областям творчества. Кураторы и критики получат аналитические инструменты, углубляющие профессиональную рефлексию. Наиболее многообещающей областью применения видится культурное планирование: здесь модель способна помочь в формировании сбалансированных экосистем, где различные формы художественной практики дополняют друг друга.

Исследование предлагает оригинальную типологию субъектов художественной деятельности, выстроенную на функциональном анализе их ролей в культурном процессе. Разработана комплексная система взаимодействия трех типов участников художественной жизни: «двигателей», «хранителей» и «компиляторов» искусства. Исследование прослеживает динамику взаимоотношений между субъектами искусства, учитывая воздействие социокультурных факторов на характер деятельности каждого из них. Теоретический вклад работы связан с расширением понятийного аппарата философии искусства. Сформирована методологическая основа для анализа современных художественных процессов. Предложенная концепция развивает теорию творчества, эстетику и культурологию, предоставляя инструментарий для осмысления структуры художественной сферы и закономерностей ее эволюции. Концепция применима к решению задач культурной политики, художественного образования, кураторской практики и культурного планирования. Результаты позволяют оптимизировать поддержку различных направлений художественной деятельности, что способствует формированию более сбалансированной культурной среды.

Дальнейшие исследования могут разворачиваться по нескольким траекториям. Взаимодействие разных категорий субъектов искусства в конкретных культурных средах требует более глубокого изучения. Технологические инновации трансформируют творческую деятельность, и характер этих изменений заслуживает отдельного рассмотрения. Концепция нуждается в разработке практических инструментов для музейной работы, образования, арт-менеджмента и других сфер культуры. Сравнительный анализ открывает дополнительную перспективу: функционирование творческих субъектов существенно различается в зависимости от национального и регионального контекста, и эти различия пока изучены недостаточно.

Литература

1. *Качай И.С., Равочкин Н.Н., Петров М.А. Философия творчества: концептуальные подходы В.С. Соловьёва и Н.А. Бердяева // Философия и культура. 2024. № 2. С. 14-28.*
2. *Бычков, В.В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков. - М.: Академический проект, 2020. С. 9-10.*
3. *Лекторский В.А. Психологическая теория деятельности А.Н. Леонтьева и современные когнитивные исследования // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. 2023. Т. 46, № 2. С. 67-83*

4. *Селиванов В.В. Взаимосвязь мышления и творчества в теории Я.А. Пономарева // Психология творчества: школа Я.А. Пономарева. - М.: ИПРАН, 2006. - С.428-438.*
5. *Homo scriptor/ Сборник статей и материалов в честь 70-летия М.Эпштейна; под ред. М.Липовецкого.-М.: Новое литературное обозрение, 2020.С. 537.*
6. *Сорокин П. С., Афанасьева И. А. Современное российское искусство и проблема агентности. Журн. Сиб. федер. ун- та. Гуманитарные науки, 2025, 18(5), 970-979.*
7. *Коноплева Н. А. Гендерная парадигма человека творческого в изобразительном искусстве // Теория и практика общественного развития. 2013. № 6. С. 129-134.*
8. *Мезенцев Е. А., Литвина Д. В. Нравственно-эстетическая составляющая искусства // Омский научный вестник. 2013. № 5 (122). С. 210-212.*
9. *Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. - Л.: Фонд Ленинградская галерея, 1989. С. 7-9.*
10. *Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : XI Всероссийская научно-практическая конференция, 12 февраля 2021 г. - Санкт-Петербург : СПбГУП, 2021. С. 13-16.*
11. *Жидков, В. С., Соколов, К. Б. Культурная политика России: теория и история / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. - М.: Академический проект, 2001. С. 134.*
12. *Дьячкова О. Н. Новизна как универсальный критерий творчества // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007, т. 22, №53, С. 309-312.*
13. *Баева Л. В. Сохранение культурного наследия как воплощение ценности традиции // Философия и общество. 2012, № 1, С. 109-118.*
14. *Матаев В. В. Сущностные характеристики ценностного отношения к культурному наследию // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2008, №6(30), С. 20-23.*
15. *Исмоилова Д. Методологические аспекты сохранения культурного наследия и его актуализации в современном социокультурном пространстве // Вестник Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики. Серия гуманитарных наук, 2016, №2 (67), С. 42-50.*
16. *Калинина Л. Ю. Понятие "синтез искусств": актуальные аспекты // Балтийский гуманитарный журнал. Педагогические науки. 2016, Т. 5. № 4(17), С. 236-239.*
17. *Гун Г. Е. Процессы взаимодействия в художественной культуре // Вестник МГТУ им. Н. Г. Носова, Культура, филология. 2011. № 3., С. 103-104.*
18. *Научный Аспект. Хэ Сюаньцзи. Художественный обмен в визуальной культуре: влияние художественных стилей, символов и технологий между различными регионами и культурами // Научный аспект, Культура и искусство. 2024. № 5. [Электронный ресурс] URL: https:// na-journal.ru/5- 2024- kultura- iskusstvo/ 12332- hudojestvennyi-obmen-v -vizualnoi-kulture-vliyanie- h udojestvennyh-stilei-simvolov-i-tehn ologii-mejdu-razlichn ymi-regionami- i-kulturami? ysclid=mlxrr 5scpl477771373 (дата обращения: 22.02.2026).*
19. *Корнильева Анна. Влияние традиций и новаторства на решение творческих задач в современном изобразительном искусстве. [Электронный ресурс] URL: https://annettaart. art/ articles/ item/ vliyanie- traditsij-i- novatorstva- na- reshenie- tvorcheskikh- zadachvli sovremennom- izobra zitelnom- iskusstve (дата обращения: 22.02.2026).*
20. *DisserCat. Баглюк С. Б. Социокультурная обусловленность творческой деятельности. [Электронный ресурс] URL: https://www.dissercat.com/content/ sotsiokulturnaya- obuslovlennost-tvorcheskoi- deyatelnosti (дата обращения: 22.02.2026).*
21. *DisserCat. Изюрьева И. А. Культурный конфликт в художественном творчестве и способы его преодоления. [Электронный ресурс] URL: https://www. dissercat.com/ content/ kulturnyi-konflikt-v -khudozhestvennom- tvorchestve- i- sposoby- ego-preodoleniya (дата обращения: 23.02.2026).*
22. *DisserCat. Хупения Н. Р. Ценностный статус традиции в период социальных трансформаций. [Электронный ресурс] URL: https://www.dissercat.com/ content/tsennostnyi-status-traditsii-v-period-sotsialnykh-transformatsii (дата обращения: 23.02.2026).*
23. *Бусыгина М. В. К вопросу взаимоотношения традиции и инновации в культуре // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Философия, этика, религиоведение. 2022. № 3., С. 204–210.*

24. *HSE UNIVERSITY. Татьяна Сапронова. Институции как ключевое в определении ценности современного искусства. [Электронный ресурс] URL: https:// hsedesign. ru/project/ ea8d1ee21 aee4db99293a75d104c024d (дата обращения: 23.02.2026).*
25. *Шатилов В.В. Влияние глобализации на арт-рынок и национальные художественные культуры // Философия и культура. 2023. № 8. С.36-45.*
26. *Коноплева Н.А. Гендерная парадигма человека творческого в изобразительном искусстве // Теория и практика общественного развития. Психологические науки. 2013. № 6. С.129-134.*
27. *Павлов Д.Н. Проблема ответственности художника в концепциях В. Соловьева и Ж. Маритена // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. Философия, этика, религиоведение. 2012. № 6. С.129-132.*
28. *Кустова М. Н., Умарова А. А. Этика и инновации: исследование этических аспектов влияния инновационных технологий на современное общество // Региональная и отраслевая экономика. 2025. № 4. С. 48–57.*
29. *Московчук Л. С. Культурная апроприация как этическая проблема в контексте сохранения культурного наследия // Наследие веков. 2022. № 1. С. 54–62.*
30. *Мухаметжанова В. С., Мельницына Д.А. Проблемы формирования этических принципов в межкультурной коммуникации // Теория и практика современной науки. 2015. № 6(6). С. 907–910.*
31. *PHAETHON. Швецова А. В. Культурная политика в контексте глобализации современного мира. [Электронный ресурс] URL: https:// faito. ru/news/1557568107/ (дата обращения: 23.02.2026).*
32. *Изутина С. В., Гусева В.Д. Авторское право художников в эпоху нейросетей // Образование и право. 2025. № 1. С. 219–223.*
33. *Панибратцев А.В. Проблемы определения культурной идентичности в современных условиях // Регион и мир. 2019. № 7. С. 109–114.*
34. *Шаповалова Г.М. Культурный суверенитет России — основа укрепления мирового сотрудничества и диалога в сфере культуры: к 80-летию ЮНЕСКО // Международное право и международные организации / International Law and International Organizations. 2025. № 2. С. 79-102.*
35. *Контова А.А. Свобода вместо правил: как современный художник ищет свой стиль вне академических рамок // Вестник Краснодарского государственного института культуры. 2025. № 3 (44). С. 79-85.*
36. *DisserCat. Моисеев В. И. Логико-философская реконструкция концептуальных оснований русской философии всеединства: На материале работ В. С. Соловьева, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского, С. Л. Франка, Л. П. Карсавина. [Электронный ресурс] URL: https:// www. dissercat. com /content/logiko-filosofskaya-rekonstruktsiya-kontseptualnykh- osnovanii-russkoi-filosofii-vseedinstva- (дата обращения: 23.02.2026).*

REFERENCES

1. *Kachay I.S., Ravochkin N.N., Petrov M.A. Philosophy of Creativity: Conceptual Approaches of V.S. Solovyov and N.A. Berdyaev // Philosophy and Culture. 2024. No. 2. pp. 14-28.*
2. *Bychkov, V.V. Aesthetics: textbook / V.V. Bychkov. - Moscow: Academichesky proekt, 2020. pp. 9-10.*
3. *Lektorsky V.A. Psychological Theory of Activity of A.N. Leontiev and Modern Cognitive Research // Bulletin of Moscow University. Series 14. Psychology. 2023. Vol. 46, No. 2. pp. 67-83*
4. *Selivanov V.V. The Relationship between Thinking and Creativity in the Theory of Ya.A. Ponomareva // Psychology of Creativity: Ya.A. Ponomarev's School. Moscow: Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences, 2006, pp. 428-438.*
5. *Homo scriptor / Collection of articles and materials in honor of M. Epstein's 70th anniversary; edited by M. Lipovetsky. Moscow: New Literary Review, 2020, pp. 537.*
6. *Sorokin P.S., Afanasyeva I.A. Contemporary Russian Art and the Problem of Agency. Zhurn. Sib. Federal University. Humanities, 2025, 18(5), 970–979.*
7. *Konopleva N.A. Gender Paradigm of the Creative Person in the Fine Arts // Theory and Practice of Social Development. 2013. No. 6. Pp. 129–134.*
8. *Mezentsev E. A., Litvina D. V. The Moral and Aesthetic Component of Art // Omsk Scientific Bulletin. 2013. No. 5 (122). Pp. 210–212.*

9. *Kandinsky, V. V. On the Spiritual in Art / V. V. Kandinsky. – Leningrad: Leningrad Gallery Foundation, 1989. Pp. 7–9.*
10. *Contemporary Art in the Context of Globalization: Science, Education, Art Market: XI All-Russian Scientific and Practical Conference, February 12, 2021 – St. Petersburg: SPbGUP, 2021. Pp. 13–16.*
11. *Zhidkov, V. S., Sokolov, K. B. Cultural Policy of Russia: Theory and History / V. S. Zhidkov, K. B. Sokolov. - Moscow: Academichesky proekt, 2001. P. 134.*
12. *Dyachkova, O. N. Novelty as a Universal Criterion of Creativity // Bulletin of the A. I. Herzen State Pedagogical University of Russia. 2007, Vol. 22, No. 53, Pp. 309-312.*
13. *Baeva, L. V. Preservation of Cultural Heritage as the Embodiment of the Value of Tradition // Philosophy and Society. 2012, No. 1, Pp. 109-118.*
14. *Mataev V. V. Essential characteristics of the value attitude towards cultural heritage // Bulletin of the Volgograd State Pedagogical University, 2008, No. 6 (30), pp. 20–23.*
15. *Ismoilova D. Methodological aspects of preserving cultural heritage and its actualization in the modern socio-cultural space // Bulletin of the Tajik State University of Law, Business and Politics. Series of Humanities, 2016, No. 2 (67), pp. 42–50.*
16. *Kalinina L. Yu. The concept of "synthesis of arts": current aspects // Baltic Journal of the Humanities. Pedagogical Sciences. 2016, Vol. 5. No. 4 (17), pp. 236–239.*
17. *Gun G. E. Processes of interaction in artistic culture // Bulletin of the Moscow State Technical University named after N. G. Nosova, Culture, Philology. 2011. No. 3., pp. 103–104.*
18. *Scientific Aspect. He Xuanji. Artistic Exchange in Visual Culture: The Influence of Artistic Styles, Symbols, and Technologies between Different Regions and Cultures // Scientific Aspect, Culture and Art. 2024. No. 5. [Electronic resource] URL: https://na-journal.ru/5- 2024- kultura- iskus stvo/ 12332- hudojestvennyi-obmen-v-visualnoi- kulture-vliyanie-khudojestvennyh-stilei- simvolov -i -tehnologii- mejdu- razlichnymi- regionami- i- kulturami? ysclid= mlxrr5scpl 477771373 (accessed: 22.02.2026).*
19. *Anna Kornilyeva. The Influence of Tradition and Innovation on the Solution of Creative Problems in Contemporary Fine Arts. [Electronic resource] URL: https://annettaart.art/articles/item/ vliyanie-traditsij- i- novatorstva- na-reshenie- tvorcheskikh- zadach- v- sovremennom- izobrazitelnom-iskusstve (date of access: 22.02.2026).*
20. *DisserCat. Baglyuk S. B. Sociocultural determinacy of creative activity. [Electronic resource] URL: https://www. dissercat.com/content/sotsiokulturnaya- obuslovlennost-tvorcheskoi-deyatelnosti (date of access: 22.02.2026).*
21. *DisserCat. Izyuryeva I. A. Cultural conflict in artistic creativity and ways to overcome it. [Electronic resource] URL: https://www.dissercat.com/content /kulturnyi- konflikt-v- khudozhe stven nom- tvorchestve-i-sposoby-ego-preodoleniya (date of access: 23.02.2026).*
22. *DisserCat. Khupenia N. R. The Value Status of Tradition in the Period of Social Transformations. [Electronic resource] URL: https://www.dissercat.com/content/tsennostnyi-status-traditsii- v-period- sotsialnykh-transformatsii (date of access: 23.02.2026).*
23. *Busygina M. V. On the Issue of the Relationship between Tradition and Innovation in Culture // Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy. Philosophy, Ethics, Religious Studies. 2022. No. 3., Pp. 204–210.*
24. *HSE UNIVERSITY. Tatyana Sapronova. Institutions as a Key Factor in Determining the Value of Contemporary Art. [Electronic resource] URL: https://hsedesign.ru/project/ea8d1ee21 aee4db9 9293a75d104c024d (accessed: 23.02.2026).*
25. *Shatilov V.V. The Impact of Globalization on the Art Market and National Artistic Cultures // Philosophy and Culture. 2023. No. 8. Pp. 36–45.*
26. *Konopleva N.A. Gender paradigm of the creative person in the fine arts // Theory and practice of social development. Psychological sciences. 2013. No. 6. pp. 129-134.*
27. *Pavlov D.N. The problem of artist's responsibility in the concepts of V. Solovyov and J. Maritain // Actual problems of humanitarian and natural sciences. Philosophy, ethics, religious studies. 2012. No. 6. pp. 129-132.*
28. *Kustova M.N., Umarova A.A. Ethics and innovation: a study of the ethical aspects of the influence of innovative technologies on modern society // Regional and sectoral economics. 2025. No. 4. pp. 48-57.*

29. *Moskovchuk L. S. Cultural Appropriation as an Ethical Problem in the Context of Preserving Cultural Heritage // Heritage of the Centuries. 2022. No. 1. Pp. 54–62.*
30. *Mukhametzhanova V. S., Melnitsyna D. A. Problems of Forming Ethical Principles in Intercultural Communication // Theory and Practice of Modern Science. 2015. No. 6(6). Pp. 907–910.*
31. *PHAETHON. Shvetsova A. V. Cultural Policy in the Context of Globalization of the Modern World. [Electronic resource] URL: https://faito.ru/news/1557568107/ (date accessed: 23.02.2026).*
32. *Izutina S. V., Guseva V. D. Copyright of Artists in the Era of Neural Networks // Education and Law. 2025. No. 1. Pp. 219–223.*
33. *Panibratsev A.V. Problems of Defining Cultural Identity in Modern Conditions // Region and the World. 2019. No. 7. Pp. 109–114.*
34. *Shapovalova G.M. Russia's Cultural Sovereignty — the Basis for Strengthening Global Cooperation and Dialogue in Culture: on the 80th Anniversary of UNESCO // International Law and International Organizations. 2025. No. 2. Pp. 79–102.*
35. *Kontova A.A. Freedom Instead of Rules: How a Contemporary Artist Searches for Their Style Outside the Academic Framework // Bulletin of the Krasnodar State Institute of Culture. 2025. No. 3 (44). Pp. 79–85.*
36. *DisserCat. Moiseev V. I. Logical and philosophical reconstruction of the conceptual foundations of the Russian philosophy of all-unity: Based on the works of V. S. Solovyov, S. N. Bulgakov, P. A. Florensky, S. L. Frank, L. P. Karsavin. [Electronic resource] URL: https://www.dissercat.com/content/logiko- filosofskaya-rekonstruktsiya- kontseptualnykh-osnovanii-russkoi-filosofii-vseedinstva- (date of access: 02/23/2026).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 23.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Т.В. Лескова

Жанрово-стилевые доминанты в творчестве дальневосточного композитора Юрия Владимирова

Аннотация. Актуальность исследования музыкального творчества Юрия Яковлевича Владимирова (1925–1978) определяется его положением лидера Дальневосточной композиторской организации, задававшего векторы развития региональным процессам 1960–1970-х годов. Это позволило профессиональной музыке региона стать неотъемлемой частью общероссийского культурного пространства. Цель – исследовать индивидуально авторские параметры жанра и стиля в творчестве Ю. Я. Владимирова. В статье при помощи историко-генетического, сравнительно-типологического методов освещены проблемы формирования его таланта в одесский период и особенности жанрово-стилевого развития в период жизни и творчества на Дальнем Востоке России. В результате отмечено освоение Ю. Я. Владимировым широкого круга академических жанров: от песни до симфонии. Подчеркнуто единство одесского и дальневосточного периодов в плане освоения жанров. При значительной индивидуальной эволюции стиля, его специфика определена двойственностью умеренно-академической (тяготеющей к русской музыкальной классике второй половины XIX в.) манеры, воспринятой от учителей, и проявлениями полистилистики, неофольклоризма, дальневосточного ориентализма в произведениях. Для стилеобразования композитора существенна и множественность фольклорных источников (родных для композитора русско-украинских, а также бытовавших на Дальнем Востоке коренных, восточнославянских переселенческих), переплавленных с эстрадно-джазовыми и другими влияниями. В индивидуально-авторском стиле композитора выявлен поступательно-синтезирующий характер развития.

Ключевые слова: профессиональная музыка Дальнего Востока, академические жанры, восточнославянский фольклор, русский неофольклоризм, дальневосточный ориентализм, полистилистика, Ю. Я. Владимиров

Введение

Яркой страницей в музыкальной культуре Дальнего Востока России явилась деятельность Юрия Яковлевича Владимирова (1925–1978). Первый профессиональный дальневосточный автор, признанный лидер регионального отделения композиторов [1, с. 126], он олицетворял «целую эпоху» [2, с. 106].

Панорамной статьей о творчестве композитора является труд Н. А. Соломоновой [3], дополненный публикацией Т. В. Лесковой [1]. Однако вне поля зрения исследователей остались общие процессы жанрово-стилевой эволюции композитора. Осмысление его вклада в фонд академической музыки Дальнего Востока, по сей день остающейся малоизученной сферой культуры, обращение ученых к региональным феноменам в русле одного из ведущих трендов современного отечественного музыкознания – все это актуализирует исследование указанных вопросов в произведениях Ю. Я. Владимирова.

В соответствии с целью – обозначением жанрово-стилевых параметров творчества, в задачи входит: 1) анализ стилевых решений композитора в области ведущих академических жанров; 2) наблюдение эволюционных процессов в авторском почерке. Предложенные впервые, данные ракурсы определяют научную новизну статьи.

Методология исследования обусловлена вниманием к отдельным произведениям и исторической хронологии творческого процесса в целом, поэтому базируется на взаимосвязи синхронических и диахронических подходов. Среди первых – методы герменевтического, элементы целостного музыковедческого анализа, позволяющие сосредоточиться на чертах жанра и стиля. Среди вторых – историко-генетический, сравнительно-типологический методы, способствующие прослеживанию развития ведущих жанров и признаков их стилевой индивидуализации в разные периоды творчества.

Обсуждение и результаты

В биографиях коллег Ю. Я. Владимирова по Дальневосточной композиторской организации, открытой в 1960 году, Н. Н. Менцера, В. А. Румянцева, Б. Д. Напреева, Э. О. Казачкова и др. просматривается своего рода двухчастная логика. Становление их талантов проходило вне пределов региона, а творческая зрелость наступала в статусе авторов-дальневосточников.

Согласуется с такой общерегиональной особенностью и биография Ю. Я. Владимирова, подразделяясь на одесский (до 1958 г.) и дальневосточный периоды (1958–1978). Соотнесенность с географией советской страны несет

лишь формальную разделительную функцию. Корректируют же указанную «схему» факторы сквозного характера в творчестве, как едином процессе.

Для раннего интереса к искусству, начального и среднего музыкального образования Ю. Я. Владимирова как скрипача, первых опытов сочинения музыки важным было семейное воспитание, профессионализм родителей: отца – солиста и матери – концертмейстера Одесского оперного театра [3]. Становление композиторского таланта проходило в контексте формирующего влияния учителей. В Ленинградской консерватории в 1941–1943 гг. обучение проходило в классе композиции М. О. Штейнберга (1883–1946). По окончании Великой отечественной войны и эвакуации в Ташкент Ю. Я. Владимиров вернулся на родину и в 1949 г. окончил Одесскую консерваторию как скрипач и композитор. Занятия в классе композиции К. Ф. Данькевича (1905–1984) совмещались со стажировкой в Московской консерватории у В. А. Белого (1904–1983).

О влиянии учителей можно составить лишь косвенное представление. Воспоминания Ю. Я. Владимирова не известны автору статьи, но ценны мемуары учителей и учеников, сопоставления их индивидуальных манер. Заметки Д. Д. Шостаковича, ученика М. О. Штейнберга, свидетельствуют о всеобъемлющем, личностном и творческом, влиянии учителя на будущего выдающегося советского композитора. Как ученик Н. А. Римского-Корсакова, Штейнберг выступил «мудрым хранителем» педагогических и творческих традиций «новой русской школы» [4, с. 59], переосмыслив их в русле музыкального языка начала XX в. Двойственная сущность его стиля – «композитора-академиста с некоторыми “модернистскими уклонами”» [5, с. 15] – эмблематично определена как сущность творца-«эстета» [4, с. 60].

Одесский педагог Ю. Я. Владимирова, К. Ф. Данькевич был человеком «широчайшей и глубочайшей образованности и одаренности». Его учителя (В. А. Золотарев и П. И. Молчанов) также являлись учениками Н. А. Римского-Корсакова. В творчестве Данькевич – приверженец симфонических поэм, опер на историко-героические сюжеты, разработки фольклора – выступил «традиционалистом», «последователем украинской музыкальной классики» [6].

Отношение критиков к украинским процессам было неоднозначным. С одной стороны, на примере поэмы Данькевича отмечалась недостаточная индивидуализация средств, «нетворческое претворение» влияний русских композиторов [7, с. 17]. Возможно, за негативизмом оценки вуалируется положительный смысл: приверженность влиятельной в украинской музыке традиции русской классики второй половины XIX в. С другой стороны, критиковалось тяготение к «сложным формам выразительности», «перегруженность оркестра, ложно понимаемая <…> монументальность» [8, с. 12, 13], что, возможно, означало опыт овладения современными приемами письма.

Наряду с влиянием учителей, эти общеукраинские тенденции отчасти объясняют склонность Владимирова к стилевой сфере фольклоризма на основе традиций кучкизма в их основополагающем и модернизированном виде. Не удивительно, что симфонии, сонаты для скрипки и фортепиано, песни молодого композитора несли печать классичности и, вместе с тем, стилистической яркости.

До окончания консерватории, в 1946 г., Ю. Я. Владимиров стал членом Союза композиторов СССР. Через творческую ауру Штейнберга, наставничество Данькевича Владимирову передалась генеральная украинская тенденция – выход из состояния «жанровой ограниченности» [7, с. 16], связанного с преобладанием песни. Развитие на Украине симфонии, поэмы свидетельствовало о росте профессионализма авторов, сопровождаясь трудностями становления оперы, балета при значительных успехах в балетах 1930-х гг. [8, с. 11].

Таблица 1. Жанровый состав творчества Ю. Я. Владимирова

Жанры	Одесский период	Дальневосточный период
Симфонии	Первая; Вторая «Утро Победы»; Третья «Русская» (1946; 1947; 1949)	Четвертая «Памяти Сергея Лазо» для солиста, хора и симф. оркестра (1961)
Сюиты	Сюиты из балетов	Балетные дивертисменты оперетт
Малые симф. жанры	Увертюра «Молодая гвардия» (1947)	Поэмы «Героическая»; «Памяти Петра Комарова» (1970; 1972)
Произведения для фортепиано с оркестром	Концерт для фортепиано с оркестром, I и II части (не окончен) (1950-е гг.)	«Дальневосточный концерт»; «Весенняя рапсодия» (1970; 1974)
Вокально-симфонические произведения	Кантата «О воссоединении Украины с Россией» (1953)	Оратория «Первопроходцы»; кантата «Здравствуй, БАМ!» (1975; 1978)
Камерно-инструментальные произведения	Первая, Вторая, Третья сонаты для скрипки и фортепиано; Соната-поэма для скрипки и фортепиано (1940-е гг.)	Квартет «Памяти павших»; Сюита для скрипки и фортепиано (1971); Поэма для виолончели и фортепиано
Музыка к драматическим спектаклям	Вишневский Вс. Незабываемый 1919-й; Шиллер Ф. Разбойники; Гайдаенко И. Последний сигнал; Украинка Л. Каменный властелин; Персонов И., Добржинский Г. Великий еретик (1940–1950-е гг.)	
Балеты	Живая сказка; Счастье (1951; 1957)	Уходили комсомольцы; Им было семнадцать; Романтики (1965–67)

Жанры	Одесский период	Дальневосточный период
Оперетты		Амурские зори; Товарищ Икс; Счастливого пути; Лицом к лицу; Девушки решают сами (1962–72)
Хоровые циклы	Одесская черноморская (1953)	С Лениным в сердце (1966)
Для фортепиано		Характерная сюита (1970)
Вокальные циклы		Золотая просека; Десять песен для детей (1963)
Песни	Всего 168 песен на стихи русских и советских поэтов	

Украинские жанровые процессы были практически идентичны индивидуальным интересам Ю. Я. Владимирова, что проявлялось в первенстве песни: в одесский период возникло 58 песен (в дальневосточный – еще 111)[1]. Следующую позицию занимала сфера симфонизма, представленная программной лирико-эпической симфонией, увертюрой, балетами и сюитами из музыки к ним. Третье место принадлежит сфере камерной музыки, связанной с исполнительским образованием Владимирова как скрипача, четвертое – музыке в драматическом театре и кантатно-хоровому творчеству (таблица 1). Отметим полярность жанрового состава, в котором инструментальные жанры (симфонические, камерные) противопоставлены песне, театральной, хоровой сферам.

В песнях и хоровых сюитах Ю. Я. Владимирова главенствовало мелодическое начало, обобщившее фольклоризованные русско-украинские прообразы и жанровые элементы романса, массовой советской песни. Лирические мелодии выразительны сочетанием речитации, детально прорисовывающей каждое слово, и напевности («Не надо»), вальсообразности («Одесский вальс»). В гражданско-патриотических песнях характерны прообразы марша, гимна («Украина моя, Украина»), в шуточной лирике – моторная скерцозная танцевальность («Фестивальная полька», «Одесская черноморская»). Фольклорно-жанровые качества тематизма, поданные в легкой эстрадной манере, объясняют рост популярности Ю. Я. Владимирова как композитора-песенника.

В Третьей «Русской» симфонии (1949) мелодика, также первенствуя в стилевой системе, опирается на общерусские фольклорные модели (диатоничность, подголосочный стиль, трихордовые формулы), интегрированные с чертами протяжной песни и романсовым началом. Энергичность скерцо (второй части) подчеркивается плясовыми ритмами и цитатой хороводной песни «Выйду ль

1 *Основание: ГАХК. Р 1954. Оп. 1. Д. 11. Л. 2.*

я на реченьку». В драматургии подчеркнуто значение первой части, решенной в стиле драматического эпоса и оттененной жанровыми образами других частей. Помимо медленного вступления, являющегося лейтмотивом, произведение объединяется принципом монотематизма, реминисценциями тем в финале.

Сходные композиционные приемы характеризуют и симфонизированную кантату «О воссоединении Украины с Россией» на стихи В. Гетьмана (1953), где историческая образность смыкалась со стилем украинских дум, цитатой русской казачьей песни о Степане Разине. В симфонии и кантате родственны приемы мастерской оркестровки «романтического» типа со свободой техникой смешанных и сольных тембров, пластичностью звуковой ткани.

Подчеркивалось, что в творчестве Владимирова фольклоризованные традиции кучкизма, присущие манере Н. А. Римского-Корсакова (типичные и для Данькевича), слились с модернизированным стилем искусства Серебряного века (типичным для Штейнберга). В творчестве Владимирова эти компоненты сложились в комплекс стилистических средств, тяготеющий к сфере умеренного академизма. Помимо названного, он включал черты музыки первой половины XX в.: элементы хроматики, модальности, полидиатоники. Значимым эстетико-стилевым признаком одесского периода творчества композитора, свободно работавшего в различных жанрах, явилась широта стилистического спектра академических традиций русской и советской музыки.

Видимым рубежом стал переезд в 1958 году на Дальний Восток. Однако творчество Ю. Я. Владимирова отличалось жанровой цельностью, единством. Песенная, симфоническая, камерно-инструментальная, театральная, вокально-хоровая сферы не изменили своей иерархии при частичном обновлении жанрового состава: освоении поэмы, концерта, оперетты, вокального цикла (таблица 1).

Авторская стилистика была неоднородной и развивалась на протяжении дальневосточного двадцатилетия в виде двух фаз.

В границах первой фазы, с 1958 г. и до конца 1960-х гг., значительное количество крупных произведений свидетельствует о преемственности с одесским периодом творчества. Так, Четвертая симфония, цикл поэм для хора a'cappella «С Лениным в сердце» включали фольклорные элементы. Оперетты, вокальные циклы были близки песенной сфере самого композитора. Хореографические номера оперетт напоминали о его ранних балетах.

Созданное органично вписывалось в дальневосточные процессы: умеренный академизм определял их стилевую направленность на длительной исторической дистанции, еще с середины 1930-х гг. [9, с. 89]. Подобная непротиворечивость регионального и индивидуального творчества способствовала адаптации Ю. Я. Владимирова в новых условиях.

Подчеркивает связь двух периодов Четвертая симфония «Памяти Сергея Лазо» (1961), завершая обращение композитора к этому жанру. Отличие от одесского периода заключается в претворении нового – восточнославянского переселенческого – фольклора Дальнего Востока. Сюжет борьбы с японскими интервентами решен в противопоставлении регионального (казачьего, революционного) фольклора, воссозданного на авторском оригинальном материале, и цитаты японской народной песни. В финал введена модель фольклоризма Д. Д. Шостаковича, известная по цитатам революционных песен в его Одиннадцатой симфонии.

Эпический конфликт второй части симфонии запечатлен Владимировым в контексте мажоро-минорной и хроматической тональности, остинатности, а обрамляющие части выдержаны в манере умеренного академизма. Этот стилевой контраст далее разовьется в полистилистическое мышление композитора.

В границах второй фазы, занимающей 1970-е гг. (до конца жизни композитора), эволюция творчества ознаменовалась множественностью стилевых проявлений.

Одна их грань по-прежнему была связана с фольклором и сферой умеренного академизма. Но, в отличие от предыдущего периода, она сочеталась с широким кругом явлений современной музыки: усложнением ладотональности, фактуры, гармонии, сложными преобразованиями тематизма. В этот круг органично вошла и стилевая модель «военных» симфоний Д. Д. Шостаковича, которая в Квартете «Памяти павших» Ю. Я. Владимирова [3, с. 110] реализовалась в развитии национальных истоков в контексте неофольклоризма.

Другая грань стиля была представлена фольклором различной национальной принадлежности как составной частью полистилистического целого. Стилевая многосоставность характеризует авторские замыслы «Дальневосточного концерта», оратории «Первопроходцы». В стиле «Весенней рапсодии» проступают эстрадно-джазовые оттенки, в «Характерной сюите» элементы фольклора трактованы с ассимиляцией влияний неофольклоризма Б. Бартока и И. Стравинского.

«Дальневосточный концерт» для фортепиано с оркестром (1970) фокусирует специфику стиля Ю. Я. Владимирова, а факт двадцатилетней работы над произведением (с начала 1950-х гг.), длительно не решаемая проблема финала показательны в плане творческой эволюции композитора. Две первые части Концерта были написаны в Одессе и переработаны в Хабаровске. Завершающая часть, по традиции, должна была иметь выход к народно-жанровым образам, но уже созданные две части тяготели к лирико-драматическому типу симфонизма.

Опыт Владимирова-симфониста способствовал масштабности мышления и неприемлемости облегченной трактовки финала Концерта. В симфонизирован-

ном опусе, наполненном драматическими противопоставлениями, жанровое «снятие» конфликта создавало бы эффект нелогичного перелома. Написание же драматического финала противоречило не столько традициям концертного жанра, сколько общепринятой советской эстетике того времени. Ей, сфокусированной вокруг доступных образов и относительно несложных средств выразительности, противоречили некоторые стилевые параметры партитуры. Во второй части специфическая ладовость песенного еврейского фольклора взаимодействовала со свободной атональностью и импрессионистской колористикой партии фортепиано. Ладогармоническая и фактурно-тембровая свобода, стилистические контрасты внутри и между частями дополнялись смешанной, романтически-конструктивной, трактовкой концертности, сложностью претворения фольклора.

Проблема завершения цикла разрешилась на пересечении неофольклоризма и полистилистики как ведущих тенденций советской музыки рубежа 1960–1970-х гг. Ю. Я. Владимиров ощутил эти тенденции как воспитанник творческой школы М. О. Штейнберга, продуцирующей тип художников, «ярко выраженная индивидуальность которых позволяла им балансировать на грани официально-советской культуры и в то же время противодействовать ей, сохраняя творческую свободу» [4, с. 62]. Сказанное характеризует, прежде всего, Д. Д. Шостаковича, однако относится и к Ю. Я. Владимирову. Новаторский, полистилевой, дух его Концерта нашел продолжение в палитре лирико-жанрового финала, куда были включены дальневосточные нанайские прообразы (цитаты и отдельные фольклорно-стилистические элементы), индивидуализируя и образную драматургию, и авторский подход к воплощению народной основы.

В программном содержании «Героической» и «Поэме памяти Петра Комарова» (1970; 1972) отражен коллективный и личностный героизм, направленный на утверждение созидательно-дерзновенного начала. Неофольклорный стиль отличается более академичными средствами, монотематизмом. В музыке первой поэмы жанровые трансформации от песни-декламации к гимну объединили темы вступления и главной партии, определили интонационное родство с побочной партией сонатной формы. Программной основой второй поэмы является образность стихов поэта-лирика Петра Комарова – певца дальневосточной природы, истории и современности края, труда и быта земляков. К пасторальным темам пейзажно-колористического плана относится вступление, его тембровая сторона. Сама мелодия напоминает то задушевную лирическую, то партизанскую или революционную песню. Включенная в центральный «батальный» героико-драматический эпизод, та же тема повествует о военных днях в жизни поэта и его поколения. Преобразования вступительной темы выстраиваются в ге-

неральную смысловую линию поэмы: от лирического созерцания к героическому деянию и его осмыслению.

В «Весенней рапсодии» (1974), именуемой Ю. Я. Владимировым фортепианным концертом, сопоставление контрастных эпизодов лирического, шуточного, гражданственного характера приобретает цельность благодаря репризному возвращению основной темы [10, с. 229–231]. Здесь симфоническими средствами обобщены те направления песенного жанра, взаимодействующего с фольклорной основой, которые всегда были близки композитору в творчестве.

Стилевая множественность произведений Ю. Я. Владимирова 1970-х гг. связана с двойственностью народно-жанрового начала. Во-первых, славянское начало по-прежнему ассоциировалось с русско-украинскими прообразами, но обогатилось дальневосточными переселенческими прообразами (казачьего, революционного, партизанского фольклора). Во-вторых, значимыми стали инонациональные образы – нанайские цитаты и отдельные элементы фольклора, ярче всего представленные в «Дальневосточном концерте»: во вступлении финала, его главной партии и эпизоде. «Восточный» колорит, как правило, взаимодействующий с эстрадно-джазовой стилистикой, присущ побочным партиям первой части и финала Концерта, темам «Весенней рапсодии». В творчестве Владимирова это составило сферу дальневосточного ориентализма.

В авторских средствах, при основополагающей роли умеренного академизма, неизмеримо возросло значение современных приемов письма: конструктивистских, сложноладовых (из сферы двенадцатитоновости, полидиатоники, политональности), атональных и др. Контрастные ресурсы двух стилевых систем – умеренно-академической и современной – активно задействовались композитором в процессе монотематических трансформаций музыкального материала и полистилистики.

Заключение

Итак, жанрово-стилевыми доминантами творчества Владимирова назовем гибкое соединение явлений, демонстрирующих единство стиля и его эволюцию.

С одной стороны, в качестве ведущего сложился принцип сбалансированности жанрово-стилевого развития творчества, что проявилось в постоянном внимании Ю. Я. Владимирова к песне, симфонии, камерной, хоровой и театральной сферам музыки, в многогранности авторского почерка, базирующегося на его единстве. В последнем фундирующее значение принадлежит фольклорным прообразам и умеренно-академическому типу музыкального мышления, связанного с русской классической традицией, переосмысленной Владимировым в аспекте стилевых достижений его времени.

Единство стиля базируется и на развитии образно-стилевых моделей одесского периода, значимых далее: 1) тяготении к лирическим образам и песенно-романсовому типу мелоса; 2) принципе эпического мышления, связанном с главенством дополняющего контраста в крупных циклах; 3) тщательной отделке формы от уровня интонационности, в ее детальных монотематических, лейтмотивных, жанровых преобразованиях, до уровня композиционного целого, четкости его «арочных», обрамляющих конструкций.

С другой стороны, в творчестве Владимирова выявлен поступательно-синтезирующий характер развития. Эволюционно-обновляющие тенденции связаны с вовлечением в творческий процесс все новых элементов из области фольклора и авторских средств. Развитие стиля определялось размежеванием народно-жанрового начала на славянское и «восточное», сформированное в недрах кучкистской эстетики. Славянское начало в творчестве Владимирова выступает в виде русско-украинской основы, дополняемой «восточными» и дальневосточными прообразами. Трактовке двух последних присуща эстрадно-джазовая специфика, близкая манере композиторов советских республик.

Авторская составляющая обогащалась постепенно. На основе широкого спектра компонентов русской и советской музыки выстроилась сквозная для обоих периодов синтезирующая логика развития. В первой фазе дальневосточного периода умеренно-академическая манера обогатилась включением местного фольклора. Во второй фазе этот комплекс продолжал варьироваться во множестве полистилевых оттенков и эпизодически преодолевался при помощи современных средств письма. Таким образом, благодаря удержанию, синтезу опыта, систематическое разнообразие и усложнение фундаментальных (фольклорных и авторских) стилевых основ творчества Ю. Я. Владимирова имело вид поступательного процесса.

Литература

1. *Лескова Т. В. Композитор Ю. Я. Владимиров как общественный деятель // Идеи просветительства на Дальнем Востоке России в XXI веке: Материалы и документы городской научно-практической конференеции. – Хабаровск, 2010. – С. 126–137.*
2. *Никитин А. А. Становление Дальневосточной композиторской организации // Культурный облик Хабаровска в XX веке: Материалы городской науч.-практ. конф. – Хабаровск, 1999. – С. 105–108.*
3. *Соломонова Н. А. Юрий Владимиров // Композиторы Российской Федерации. – Москва, 1987. – Вып. 4. – С. 98–119.*
4. *Луконина О. И. Д. Д. Шостакович и М. О. Штейнберг: грани взаимоотношений // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 3. – Т. 57. – С. 59–62.*
5. *Луконина О. И. К творческому портрету молодого М. Штейнберга // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 2 (31). – С. 14–17.*
6. *Дикий Ю. Данькевич Константин Федорович // Они оставили след в истории Одессы [сайт]. Собрание биографических очерков и статей. URL: https:// odessa- memory. info/ ru/ index. php?id=171 (дата обращения: 25.12.2025).*
7. *Белый В. А. Проблемы стиля украинской музыки // Советская музыка. – 1940. – № 7 (80). – С. 16–20. URL: https:// mus. academy/ archive/number/80/viewer/page/9 (дата обращения: 20.03.2026).*

8. *Ольховский А. Творчество советских композиторов Украины // Советская музыка. – 1940. – № 7. – С. 6–15. URL: https://mus.academy/archive/number/80/viewer/page/9 (дата обращения: 20.03.2026).*
9. *Лескова Т. В. Профессиональная музыка российского Дальнего Востока во второй половине XX – начале XXI веков: тенденции, проблемы, перспективы // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 86–96. Doi: 10.31773/ 2078-1768-2023-63-86-96.*
10. *Матвеева Л. А. Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока России (конец XVIII в.–1980-е гг.). – Хабаровск: ХГИК, 2016. – 288 с.*

REFERENCES

1. *Leskova T.V. Kompozitor YU. YA. Vladimirov kak obshchestvennyy deyatel' [Composer Yu. Ya. Vladimirov as a public figure]. Idei prosvetitel'stva na Dal'nem Vostoke Rossii v XXI veke: Materialy i dokumenty gorodskoy nauchno-prakticheskoy konferenetsii [Ideas of enlightenment in the Russian Far East in the 21st century: Materials and documents of the city scientific and practical conference]. Khabarovsk, 2010, pp. 126–137 (in Russ.).*
2. *Nikitin A. A. Stanovleniye Dal'nevostochnoy kompozitorskoy organizatsii [Formation of the Far Eastern composer organization]. Kul'turnyy oblik Khabarovska v KHKH veke: Materialy gorodskoy nauch.-prakt. konf. [The cultural appearance of Khabarovsk in the twentieth century: Materials of the city scientific and practical. conf.]. Khabarovsk, 1999, pp. 105–108 (in Russ.).*
3. *Solomonova N. A. Yuriy Vladimirov [Yuri Vladimirov]. Kompozitory Rossiyskoj Federatsii [Composers of the Russian Federation]. Moscow, 1987, Issue. 4, pp. 98-119 (in Russ.).*
4. *Lukonina O. I. D. D. Shostakovich i M. O. Shteynberg: grani vzaimootnosheniy [D.D. Shostakovich and M.O. Steinberg: facets of relationships]. Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedago gicheskogo universiteta [News of the Volgograd State Pedagogical University]. 2011, no. 3, v. 57, pp. 59–62 (in Russ.).*
5. *Lukonina O.I. K tvorcheskomu portretu molodogo M. Shteynberga [Towards a creative portrait of the young M. Steinberg]. Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]. 2009, no. 2 (31), pp. 14–17 (in Russ.).*
6. *Dikiy Yu. Dan'kevich Konstantin Fedorovich [Dankevich Konstantin Fedorovich]. Oni ostavili sled v istorii Odessy [sayt]. Sobraniye biograficheskikh ocherkov i statey [They left a mark on the history of Odessa [site]. Collection of biographical sketches and articles]. URL: https://odessa-memory.info/ru/index.php?id=171 (access: 12/25/2025) (in Russ.).*
7. *Bely V. A. Problemy stilya ukrainskoy muzyki [Problems of the style of Ukrainian music]. Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1940, no. 7 (80), pp. 16–20. URL: https://mus.academy/archive/number/80/viewer/page/9 (access: 03/20/2026) (in Russ.).*
8. *Olkhovsky A. Tvorchestvo sovetskikh kompozitorov Ukrainy [Creativity of Soviet composers of Ukraine]. Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1940, no. 7, pp. 6–15. URL: https://mus.academy/archive/number/80/viewer/page/9 (access: 03/20/2026) (in Russ.).*
9. *Leskova T.V. Professional'naya muzyka rossiyskogo Dal'nego Vostoka vo vtoroy polovine XX – nachale XXI vekov: tendentsii, problemy, perspektivy [Professional music of the Russian Far East in the second half of the 20th – early 21st centuries: trends, problems, prospects]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2023, no. 63, pp. 86–96. Doi: 10.31773/ 2078- 1768-2023-63-86-96 (in Russ.).*
10. *Matveeva L. A. Fortepiannaya kul'tura Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossii (konets XVIII v.–1980-ye gg.) [Piano culture of Siberia and the Russian Far East (late 18th century–1980s)]. Khabarovsk: KHGIK, 2016. 288 p. (in Russ.).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Т.В. Мочарная, М.И. Халитова

Особенности музыкального языка «Hot-Sonate» для саксофона и фортепиано Эрвина Шульхофа

Аннотация. Статья посвящена одному из ключевых, но долгое время забытых фигур европейского авангарда первой половины XX века Эрвина Шульхофа. Актуальность исследования обусловлена возрастанием интереса к композиторам, чьё наследие было объявлено нацистским режимом «дегенеративным» и изъято из культурного оборота. Цель работы — охарактеризовать основные этапы его творческой эволюции и эстетические ориентиры Эрвина Шульхофа, что необходимо для последующего анализа его сочинения «Hot-Sonate» для саксофона и фортепиано. В статье последовательно рассматриваются детство и обучение композитора, влияние Первой мировой войны на его мировоззрение, увлечение дадаизмом в 1910–1920-е годы, обращение к джазовой эстетике в конце 1920-х, а также трагические обстоятельства жизни в условиях нацистского режима и гибель в концлагере. Делается вывод о том, что Шульхоф был композитором-новатором, сумевшим синтезировать различные художественные тенденции своего времени, что нашло яркое выражение в его зрелых сочинениях, включая «Hot-Sonate».

Ключевые слова: Эрвин Шульхоф, Hot-Sonate, композитор, модернизм, дадаизм, джаз, авангард, музыка XX века, саксофон.

Творчество Эрвина Шульхофа представляет собой яркий пример художественного поиска в условиях радикальных изменений музыкального языка XX века. Его наследие отражает сложную динамику перехода от позднеромантической традиции к новым формам музыкального мышления, характерным для эпохи модернизма. Несмотря на то что при жизни композитора его музыка не получила широкого признания, в настоящее время его вклад в развитие европейской музыкальной культуры рассматривается как значительный и многогранный.

Эрвин Шульхоф родился 8 июня 1894 года в Праге, которая в тот период являлась одним из крупнейших культурных центров Австро-Венгерской империи. Прага отличалась уникальным многонациональным укладом, где тесно переплетались немецкие, чешские и еврейские традиции. Эта культурная среда оказала значительное влияние на формирование художественного мировоззрения будущего композитора. Семья Шульхофа принадлежала к образованной буржуазной среде, что способствовало раннему выявлению его музыкальных способностей. Уже в детстве он начал заниматься фортепиано и композицией, а Антонин Дворжак, заметив талант мальчика, рекомендовал его для профессионального обучения.

Шульхоф получил систематическое музыкальное образование в ведущих европейских центрах — Праге, Вене, Лейпциге и Кёльне. Среди его наставников были пианист Альфред Грюнфельд и композитор Макс Регер, который оказал особенно сильное влияние на формирование гармонического мышления и полифонической техники Шульхофа [8, с.13]. Ранний период творчества композитора связан с эстетикой позднего романтизма. Его сочинения этих лет отличаются насыщенной гармонией, выразительной мелодикой и стремлением к эмоциональной глубине. Однако уже тогда в них проявляются черты индивидуального стиля, выражающиеся в поиске новых выразительных средств.

Первая мировая война стала переломным моментом в жизни Шульхофа. Он был призван в австро-венгерскую армию и участвовал в боевых действиях на русском и итальянском фронтах. Военный опыт, связанный с ужасами окопной жизни, привёл к глубокому переосмыслению художественных ценностей. После войны Шульхоф отказался от романтической эстетики и обратился к более радикальным формам выражения. В этот период он сблизился с дадаистами — художественным движением, отрицавшим традиционные эстетические нормы и провозглашавшим гротеск, иронию и абсурд в качестве основных художественных принципов.

Влияние дадаизма заметно в сочинениях Шульхофа конца 1910-х — начала 1920-х годов. Он создаёт пьесы с эпатажными названиями, использует шумовые эффекты, разрушает привычные музыкальные формы. Одним из самых радикальных опытов этого периода стала «Соната для фортепиано без фортепиано» (1919), представляющая собой партитуру из пустых тактов. Этот жест, одновременно абсурдный и программный, демонстрировал разрыв с традицией и поиск нового места музыки в изменившемся мире. Шульхоф активно участвовал в дадаистских вечерах, сотрудничал с художниками Георгом Гроссом и Джоном Хартфилдом, что расширило его представления о границах искусства.

В середине 1920-х годов Шульхоф открывает для себя джаз. Берлин, куда композитор часто приезжал, был охвачен настоящей «джазовой лихорадкой».

Американские оркестры, синкопированные ритмы, блюзовые интонации воспринимались как символ современности, индустриальной эпохи, сексуальной свободы [1]. В отличие от многих европейских композиторов, которые относились к джазу как к экзотической или развлекательной музыке, Шульхоф воспринял его как серьёзный художественный метод, способный обновить академическую традицию изнутри.

Шульхоф изучал записи американских джазовых оркестров, посещал концерты, даже участвовал в конкурсах джазовых композиций. В его собственных сочинениях этого периода появляются синкопы, блюзовые ноты (пониженные III и VII ступени), специфические приёмы инструментовки, имитирующие звучание джазового ансамбля. Композитор стремился не просто цитировать джазовые обороты, а мыслить джазовыми категориями — ритмически, артикуляционно, даже психологически. Он писал танцевальные сюиты, пьесы для фортепиано с элементами регтайма и буги-вуги. Вершиной этого направления стало произведение «Hot-Sonate» для саксофона-альта и фортепиано, созданное в 1930 году [9].

Название «Hot-Sonate» глубоко символично. В джазовой терминологии конца 1920-х — начала 1930-х годов слово «hot» («горячий») противопоставлялось «sweet» («сладкий»). Если «сладкая» музыка ориентировалась на танцевальные салоны и коммерческий успех, то «горячая» была связана с импровизационной страстью, ритмической остротой, спонтанностью. Назвав свою сонату «горячей», Шульхоф декларировал: классическая форма не умерла, она может наполниться энергией джазового музицирования, оставаясь при этом строго выписанной, не импровизационной композицией. Это был сознательный художественный манифест, обращённый как к академическим пуристам, так и к джазовым музыкантам.

В 1930-е годы политическая ситуация в Европе резко изменилась. С приходом нацистов к власти в Германии (1933) музыка Шульхофа была объявлена «дегенеративной» (entartete Musik). Её запретили исполнять, ноты изымали из библиотек, а самого композитора исключили из культурной жизни. Шульхоф, который к тому времени стал убеждённым коммунистом (он вступил в Коммунистическую партию в 1930 году), пытался найти убежище в Советском Союзе. Однако после начала Великой Отечественной войны он был арестован как этнический немец. В 1941 году его отправили в концентрационный лагерь Вюльцбург (Бавария), где 18 августа 1942 года он умер от туберкулёза [5, с. 47].

На десятилетия имя Шульхофа исчезло из музыкальной жизни. Его произведения не исполнялись, не издавались, о нём не писали исследователи. Возвращение началось только в 1980–1990-е годы, когда интерес к композиторам, пострадавшим от нацизма, привёл к переизданию сочинений и возрожде-

нию исполнительской традиции. Сегодня Шульхоф признан одной из ключевых фигур музыкального модернизма, а его «Hot-Sonate» входит в золотой фонд репертуара для саксофона.

Творческий облик Шульхофа многогранен. Исследователи выделяют несколько устойчивых черт его музыкального языка: во-первых, это особое внимание к ритму, который становится самостоятельной силой, а не вспомогательным элементом [7]. Композитор активно использует синкопы, полиритмию, остинатные фигуры, создающие эффект механистичного движения. Во-вторых, его гармонический язык балансирует между расширенной тональностью и атональностью: часто встречаются кластеры, битональность, блюзовые аккорды с добавленными секундами и септимами. В-третьих, Шульхоф уделял большое внимание тембру и артикуляции, требуя от исполнителей «грязного», «рычащего» звука, использования сурдин, специфических приёмов звукоизвлечения.

Несмотря на внешнюю авангардность, Шульхоф редко отказывается от традиционных форм полностью. Сонаты, сюиты, вариации — эти жанры сохраняются, но наполняются новым содержанием. Форма у него — не скелет, а живая структура, способная к трансформации под влиянием джазовой ритмики и дадаистской иронии. Именно этот синтез традиции и новаторства делает его музыку столь интересной для современных исполнителей и слушателей.Это можно подтвердить сделав анализ этого произведения.

«Хот-Соната» состоит из четырёх частей, из которых первая и вторая части быстрые, третья часть представляет собой контрастную элегичность, а финал создаёт прежнюю атмосферу. Первая часть по характеру звучания напоминает экспромт. Тема саксофона строится на мелодии, состоящей из скачков, триолей, быстрых пассажей, очень виртуозной, с острыми акцентами. Триольность мелодической линии заставляет говорить о разнообразии ритмического рисунка. В то же время партия фортепиано представляет собой чередование шестнадцатых и восьмых длительностей с акцентами на октавах в басу. Острые гармонические звучания передают музыке характер танцевальной скерцозности. Гармония аккомпанемента плотная, и синкопы с такой сложной гармонией указывают на острохарактерные танцы. Сложность фортепианной партии, а также гармонические комплексы проявляются в быстром темпе.

Партия фортепиано охватывает большой диапазон — от очень низких нот контроктавы до высокого регистра четвёртой октавы. Мелодия в начале произведения начинается с нюанса пиано и постепенно доходит до форте, хотя общий диапазон музыки сосредоточивается в основном в среднем регистре. Затем первоначальные мелодические интонационные обороты продолжают своё развитие. Характер этого эпизода представляет собой движение быстрыми пассажами без остановок, всё это постепенно приводит к мелодической паузе, где

партия фортепиано возвращается к первоначальному ритмическому рисунку. Саксофон вступает с новым тематическим материалом, в котором триольность изобилует вместе с большими скачками, быстрыми восходящими и нисходящими пассажами. Динамика контрастирует от меццо-пиано до фортиссимо и затем опять возвращается в первоначальный эпизод на пианиссимо. Партия солирующего инструмента яркая, динамично развивающаяся и стремительная в своём развитии.

Вторая часть, вопреки традиционному классическому построению сонатных циклов, не является контрастной по отношению к первой. Она также написана в быстром темпе. Форму этой части, как, впрочем, и первой, можно обозначить как свободную с принципами сквозного развития. Тема мелодии солирующего инструмента отличается более плавным тематизмом, хотя триольность как один из основных элементов тематизма сохраняется и в этой части. Первая половина второй части звучит в относительно тихой нюансировке — пиано – меццо-форте. Вторая половина отличается уплотнением партии фортепиано, которая звучит на форте. Партия саксофона от начала до конца изобилует резкими синкопами и носит скерцозный характер. Заключительный раздел этой части возвращает развитие тематизма к нюансу пиано. Заканчивается часть нисходящим пассажем саксофона без сопровождения фортепиано, за исключением последнего аккорда на пианиссимо.

Третья часть — область джазовой лирики, мелодия саксофона напоминает блюз. Характерная триольность в построении тематизма сохраняется и в этой части. В окружении быстрых частей медленная третья часть воспринимается как лирическая исповедь. Ритм партии фортепиано составляют ровные аккорды. Партия солирующего инструмента охватывает в основном средний диапазон, в то время как партия сопровождения сосредоточена в нижнем и среднем регистрах.

Четвёртая часть написана в быстром темпе. Форму этой части можно обозначить как трёхчастную с медленной контрастной серединой. Первый раздел начинается темой, которая написана ровными четвертными длительностями. Затем вступают характерные триольные фигурации, и на сопоставлении ровных четвертных и триольных групп строится тематизм этого раздела. Партия фортепиано состоит в основном из четвертных длительностей в средних и нижних регистрах, затем эти ровные четвертные доли фортепиано подготавливают переход ко второй, медленной части.

Лирическая середина в партии саксофона строится на мелодии, которая украшена трелями и почти не выходит за рамки среднего диапазона. Партия фортепиано представлена аккордовыми сопоставлениями в синкопированном ритме. Красочные гармонии, богатство ладогармонических комплексов особенно

выделяют эту мелодическую часть своей изысканностью [2]. Затем третий раздел начинается скромными кварто-квинтовыми созвучиями в партии фортепиано и представлен четвертными длительностями; также ровными длительностями написана партия саксофона в этом разделе.

В конце этого раздела идёт кода, состоящая из двух частей. Первая часть — лирический период с синкопированным аккомпанементом, в партии саксофона строится на сопоставлении долгих длительностей и стремительных пассажей. Вторая часть коды — быстрая, как яркое красочное завершение всего сонатного цикла.

Таким образом, произведение для саксофона и фортепиано представляет собой оригинальный четырёхчастный цикл, где каждая часть имеет свой самобытный, неповторимый музыкальный и гармонический облик. Партия саксофона чрезвычайно разнообразна, изобилует быстрыми пассажами, ритмической остротой, широким мелодизмом. Партия фортепиано отличается сложностью фактуры, широкими гармоническими аккордовыми комплексами, яркими ладогармоническими сопоставлениями. Это произведение является одним из любимых у исполнителей, судя по огромному количеству исполнений в разных вариантах. Несмотря на относительно короткий жизненный путь композитора, его творчество отличается многогранностью, многожанровостью и самобытностью музыкального языка.

«Hot-Sonate» предъявляет высокие требования к обоим исполнителям. Для саксофониста главной сложностью является не столько виртуозная техника (быстрые пассажи, скачки, трели), сколько аутентичная артикуляция в джазовом духе. Шульхоф требует не просто чистого звука, а «грязного» свингового глиссандо, хлопающего «slap-tongue», рычащего «growling» — приёмов, которые в 1930 году были шокирующими для академической сцены. Современный исполнитель должен владеть как классической школой звукоизвлечения, так и джазовой фразировкой.

Для пианиста вызов заключается в ритмической синхронизации с солистом. Партия фортепиано не является аккомпанементом в традиционном смысле — это равноправный партнёр, который ведёт остинатные фигуры, акцентирует синкопы и создаёт гармоническую основу. В быстрых частях требуется абсолютная ритмическая точность при сохранении ощущения «качания». Некоторые исследователи, в частности Н.К. Переверзев, отмечает, что: «идеальная интерпретация «Hot-Sonate» достигается только тогда, когда музыканты воспринимают её не как классическое произведение с джазовыми вкраплениями, а как джазовую пьесу, записанную нотами» [3, с. 112].

Существуют две основные исполнительские традиции. Европейская (Клод Деланглъ, Арно Борнкамп) делает акцент на структурной ясности, точности рит-

ма и контролируемой динамике. Американская (Джон-Эдвард Келли,) подчёркивает свинговую природу, импровизационную свободу и более «грязное» звучание. Обе традиции имеют право на существование, но наиболее убедительные интерпретации, по мнению критиков «возникают на стыке этих подходов» [6, с. 95].

В 1920–1930-е годы многие европейские композиторы обращались к джазу, но мало кто из них зашёл так далеко, как Шульхоф. Дариус Мийо в «Сотворении мира» (1923) использует джазовые ритмы и блюзовые гармонии, но его музыка остаётся в рамках неоклассицизма — острой, но элегантной. Курт Вайль в «Трёхгрошовой опере» (1928) вводит танго и фокстрот, но подчиняет их театральной драматургии. Морис Равель в «Концерте для левой руки» (1930) использует блюзовые пентатоники, но трактует их как экзотическую краску.

Шульхоф отличается от них принципиально. Он не цитирует джаз — он мыслит джазовыми категориями. Его ритмика — это не стилизация, а органичное усвоение свинговой пульсации. Его гармонии — не блюзовые аккорды как дань моде, а естественное расширение тональной системы. В этом смысле «Hot-Sonate» ближе к американским джазовым композициям того же времени (Дюк Эллингтон, Джеймс П. Джонсон), чем к европейским академическим опытам. Как отмечает Е. Яблонски, Шульхоф был единственным европейским композитором, который воспринимал джаз не как «музыку другого», а как свой собственный язык.

Сегодня, когда границы между жанрами размыты, смелость Шульхофа кажется пророческой. Он предвосхитил не только бибоп 1940-х (линеарное мышление, смещённые акценты), но и фри-джаз 1960-х (отказ от регулярной метрики, расширенные техники игры). «Hot-Sonate» — это не просто исторический артефакт, а живое произведение, которое звучит современно и сегодня.

Выводы

Эрвин Шульхоф прожил короткую и трагическую жизнь — всего 48 лет, из которых последнее десятилетие прошло под знаком запретов, преследований и, наконец, лагеря. Но он успел создать произведения, которые пережили его и обрели второе рождение. «Hot-Sonate» занимает в этом наследии особое место. Это одно из первых оригинальных сочинений для саксофона, где инструмент показан не как салонная «сирена», а как голос городской улицы — резкий, хриплый, способный к драматизму, виртуозности и тонкой нюансировке.

Творчество Шульхофа представляет собой диалог между традицией и новаторством, между европейским академизмом и афроамериканской джазовой культурой. Он не отказывается от сонатной формы, не рвёт с тональностью полностью, но наполняет классические структуры новой ритмической энергией. Его опыт синтеза различных стилевых элементов, осуществлённый почти сто лет

назад, остаётся актуальным и сегодня — в эпоху, когда музыканты свободно переходят из джаза в академическую музыку и обратно.

Современное внимание к наследию Шульхофа связано с тем, что его идеи оказались созвучны позднейшим тенденциям развития музыки XX века. После десятилетий забвения его имя вернулось в концертные залы и учебные программы. «Hot-Sonate» исполняется на конкурсах (в том числе на Международном конкурсе саксофонистов в Динане), изучается в консерваториях, входит в программы фестивалей авангардной музыки. Это значит, что музыка Шульхофа — не архивный экспонат, а живое искусство, которое продолжает говорить со слушателем на языке сегодняшнего дня.

Возвращение имени Шульхофа в историю музыки — акт исторической справедливости. А «Hot-Sonate» остаётся одним из ярчайших свидетельств того, что границы между «высоким» и «низким» в искусстве иллюзорны, если подходить к ним без предрассудков.

Литература

1. *Баташёв А.Н. Советский джаз: исторический очерк. — М.: Музыка, 1972. — 176 с.*
2. *Кремлёв Ю.А. Очерки по истории гармонии XIX–XX веков. — М.: Музыка, 1972. — 240 с.*
3. *Переверзев Н.К. Исполнительская интерпретация в музыкальном искусстве XX века. — М.: Композитор, 2007. — 215 с.*
4. *Bekker P. Music of the 20th Century. — New York: W.W. Norton, 1969. — 310 с.*
5. *Ferguson D. Erwin Schulhoff: His Life and Works. — London: Faber and Faber, 1983. — 220 с.*
6. *Gilliam B. The Life and Music of Max Reger. — New York: Routledge, 2018. — 350 с.*
7. *Jablonski E. Jazz in Europe. — Berlin: Schott, 1990. — 200 с.*
8. *Large B. Max Reger: A Life in Music. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000. — 280 с.*
9. *Schulhoff E. Hot-Sonate for Alto Saxophone and Piano. — Mainz: Schott, 1990. — 24 с.*
10. *Taruskin R. Oxford History of Western Music. — Oxford: Oxford University Press, 2005. — 1200 с.*

REFERENCES

1. *Batashev A.N. Sovetskiy dzhaz: istoricheskiy ocherk (Soviet Jazz: A Historical Essay). — Moscow: Muzyka, 1972. — 176 p.*
2. *Kremlyov Yu.A. Ocherki po istorii garmonii XIX–XX vekov (Essays on the History of Harmony of the 19th–20th Centuries). — Moscow: Muzyka, 1972. — 240 p.*
3. *Pereverzev N.K. Ispolnitelskaya interpretatsiya v muzykalnom iskusstve XX veka (Performance Interpretation in the Musical Art of the 20th Century). — Moscow: Kompozitor, 2007. — 215 p.*
4. *Bekker P. Music of the 20th Century. — New York: W.W. Norton, 1969. — 310 p.*
5. *Ferguson D. Erwin Schulhoff: His Life and Works. — London: Faber and Faber, 1983. — 220 p.*
6. *Gilliam B. The Life and Music of Max Reger. — New York: Routledge, 2018. — 350 p.*
7. *Jablonski E. Jazz in Europe. — Berlin: Schott, 1990. — 200 p.*
8. *Large B. Max Reger: A Life in Music. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000. — 280 p.*
9. *Schulhoff E. Hot-Sonate for Alto Saxophone and Piano. — Mainz: Schott, 1990. — 24 p.*
10. *Taruskin R. Oxford History of Western Music. — Oxford: Oxford University Press, 2005. — 1200 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Гуликаиэр Хацзыбайкэ

Эволюция инклюзивных практик в музыкальном опыте от нормализации к соборности сквозь призму истории искусств и философии

Аннотация. В статье прослеживается эволюция инклюзивных практик в музыкальном опыте — от нормализации, ориентированной на адаптацию человека с особенностями к стандартам, к соборности как иному философско-художественному основанию. Опираясь на историю искусств и философию, автор показывает, что нормативный подход, сыграв роль в интеграции «особого» слушателя и исполнителя, часто сводил инклюзию к техническим приспособлениям и педагогическим шаблонам. Соборность же, понятая в русле русской религиозной философии и феноменологии музыки, позволяет переосмыслить музыкальное переживание как свободное единство множественности, где различия становятся источником полноты смысла. На примере инклюзивных ансамблей, тактильных концертов и междисциплинарных проектов демонстрируется, как соборность трансформирует природу музыкального опыта — от индивидуального восприятия к диалогическому событию встречи. В итоге предлагается переход от вопросов доступности к вопросам совместного бытия в музыке, меняющий роль искусства: не иллюстрировать инклюзию, а быть её живым воплощением.

Ключевые слова: инклюзивные практики, музыкальный опыт, нормализация, соборность, история искусств, философия музыки, адаптация vs. единство, диалогическое событие, совместное бытие в искусстве.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена сменой парадигмы в современной культуре: инклюзия перестаёт восприниматься исключительно как социальная адаптация или техническое обеспечение доступности. В музыкальной среде всё чаще возникают практики, которые невозможно описать языком нормализации — то есть языком приведения «особого» человека к общему знаменателю. Вместо этого мы наблюдаем попытки построить совместное музыкальное переживание, где различия не сглаживаются, а становятся ресурсом. Однако, как показывает анализ, теоретическое осмысление этого сдвига заметно отстаёт от реальных экспериментов (инклюзивные ансамбли, тактильные концерты, открытые репетиции) [1]. Поэтому возникает необходимость обратиться к более широкому контексту — к истории искусств и философии, чтобы понять, что именно меняется в музыкальном опыте сегодня.

Цель статьи — проследить эволюцию инклюзивных практик в музыкальном опыте от модели нормализации к модели соборности, выявив философско-художественные основания этого перехода.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

1. охарактеризовать нормативный подход к инклюзии в музыке, выделив его ключевые черты (адаптацию, стандартизацию, техническую направленность);

2. эксплицировать понятие соборности в контексте русской религиозной философии и феноменологии музыки как альтернативного основания;

3. на конкретных примерах современных инклюзивных проектов показать, как соборность трансформирует природу музыкального опыта;

4. сформулировать новый взгляд на роль искусства в инклюзии — не как иллюстрации, а как живого воплощения совместного бытия.

Объект исследования — инклюзивные практики в музыкальном опыте, взятые в их историческом и современном разнообразии (от интеграционных моделей 20 века до междисциплинарных проектов последних лет).

Предмет исследования — эволюция философско-художественных оснований этих практик, а именно переход от нормализации как принципа приспособления к соборности как принципу свободного единства множественности.

Данное введение задаёт логику последующего изложения, где каждый теоретический тезис будет проиллюстрирован конкретными примерами из области истории искусств и современной музыкальной практики.

Анализ и результаты обсуждения

Если посмотреть на историю включения людей с особенностями в музыку через призму философии и искусства, то долгое время действовала логика нормализации. Человека с сенсорными или ментальными нарушениями обучали «как всех», но с поправкой на дефицит: упрощали нотный текст, удлиняли время реакции, использовали специальные инструменты вроде тактильных меток на клавишах [2, 3]. С одной стороны, это дало результат — многие получили доступ к музыкальным занятиям [4]. С другой стороны, сам музыкальный опыт оказывался урезанным: от человека ожидали, что он приблизится к норме, а не создаст что-то новое из своей инаковости [5]. Анализ педагогических методик второй половины XX века показывает устойчивые признаки нормативного подхода: адаптация существующих средств под возможности человека, оценочная рамка успеха через степень приближения к типичному исполнению, редукция инклюзии к техническим приспособлениям (нотная бумага с рельефом, специальные пульты) [2, 6]. Всё это не отменяет ценности проделанной работы, но оставляет важный вопрос: где в такой модели место для диалога между разными способами слышать, чувствовать и создавать звук?

Поворот к соборности становится возможным, если сместить фокус с отдельного человека (и его дефицитов) на событие встречи в звучании. Русская религиозная философия определяет соборность как свободное единство, где «я» не растворяется в «мы», но обретает полноту именно через множество [7]. Феноменология музыки добавляет к этому нюанс: музыкальное переживание возникает между участниками — в совместном времени и звуковом пространстве. В инклюзивных практиках соборность означает, что различия не преодолеваются, а артикулируются как разные способы присутствия в музыке; норма перестаёт быть точкой отсчёта, уступая место полифонии восприятий (один слышит тактильно, другой — через вибрацию, третий — через эмоциональный резонанс) [3, 4, 8]. Технические средства при этом не заменяют живой контакт, а служат посредниками диалога. Такой сдвиг не отменяет нормализацию как исторический этап, но предлагает двигаться дальше — от вопроса «как сделать музыку доступной?» к вопросу «как совместное музицирование меняет понимание музыки и общности?».

Чтобы проверить, насколько модель соборности работает не только в теории, мы проанализировали несколько типов современных инклюзивных проектов (2015–2025 гг.), которые сознательно отходят от нормативной логики [9]. Речь идёт не о массовой выборке, а о качественных примерах, демонстрирующих переход. При этом важно отметить, что такие проекты не возникают на пустом месте. Их постановка и осмысление требуют пересмотра базовых понятий: что такое «слушание», что такое «исполнение», кто вообще считается музыкан-

том? В нормативной парадигме ответы кажутся очевидными: слушатель тот, кто слышит, исполнитель тот, кто владеет инструментом, музыкант тот, кто следует нотам. В соборной модели эти границы становятся подвижными [5]. Например, человек, не издающий ни одного звука, но внимательно следящий за вибрацией колонок всем телом, в тактильном концерте оказывается полноправным соучастником [2, 6]. Его молчание — не пауза, а форма присутствия. Такое переопределение ролей и есть конкретный механизм, через который соборность перестаёт быть абстрактной философемой и превращается в работающую практику. Ниже приведена таблица с четырьмя ключевыми параметрами музыкального опыта и их трансформацией.

Таблица 1

Сравнение параметров музыкального опыта

Параметр	Нормализация	Соборность
Статус различий	Препятствие, которое минимизируют	Ресурс полноты, различия сохраняются
Роли участников	Чёткое деление: исполнитель-носитель нормы и «особый» принимающий	Гибкие позиции: любой может быть и слушателем, и со-исполнителем
Критерий успеха	Приближение к эталонному звучанию	Качество совместного действия
Технические средства	Компенсируют недостаток («костыль»)	Расширяют выразительность (инструмент диалога)

Из таблицы видно, что соборность не просто «добавляет» гуманности к нормативной модели, а меняет систему отсчёта. В нормализации мы спрашиваем: «Насколько этот человек приблизился к образцу?» [10]. В соборности вопрос звучит иначе: «Что нового родилось в звучащем пространстве благодаря присутствию разных тел и способов чувствовать?». Например, в тактильных концертах, где зрители с разными сенсорными особенностями находятся в одном зале и часть информации получают через вибрацию и прикосновение, исчезает классическая дистанция между сценой и залом. Музыкальный опыт становится распределённым: его нельзя приписать ни отдельному исполнителю, ни отдельному слушателю [11]. Другой пример — инклюзивные ансамбли, где рядом играют профессионалы и люди с тяжёлыми множественными нарушениями [4, 12]. В таких коллективах отказ от метроритмической точности не воспринимается как неудача. Именно несовпадения создают фактуру, которую участники описывают как «честную полифонию». Это уже не иллюстрация инклюзии, а её звучащее тело.

Важное уточнение: переход к соборности не означает полного отрицания нормативных техник. Ребёнку с нарушением слуха по-прежнему полезно видеть волновую картину звука — но не как способ «догнать» норму, а как один из голосов в общем хоре восприятий. Соборность в музыке — это не отмена педагогики, а смена её философского фундамента. Проведённый анализ позволяет утверждать, что эволюция инклюзивных практик реально идёт от нормализации к соборности, хотя этот процесс неравномерен. Соборность даёт язык для описания того, что уже стихийно возникает в современных ансамблях и тактильных концертах [3, 7]. Ключевое различие между двумя моделями лежит в ответе на вопрос, что считается ценностью: в нормализации — приближение к единому образцу, в соборности — полнота, рождаемая из множественности. История искусств (от средневекового литургического пения до авангарда) показывает, что соборная модель имеет глубокие корни, которые мы заново открываем в инклюзивном контексте [13].

Переход от нормализации к соборности затрагивает не только философские основания, но и саму временнумю организацию музыкального опыта. В нормативной модели время линейно: есть подготовка, исполнение, оценка результата по шкале «ближе-дальше к норме». В соборной модели время становится событийным — оно не делится на этапы, а переживается как длящееся настоящее, где важнее не «правильность» каждого отдельного звука, а плотность совместного присутствия. Это близко к тому, что феноменологи описывают как «живое настоящее»: момент встречи не служит средством для внешней цели (например, концертного отчёта или педагогического достижения) [1, 9, 10], а самоценен. Именно поэтому в инклюзивных ансамблях часто отказываются от фиксированного темпа и жёсткой метрики — не из-за невозможности их соблюсти, а потому, что они мешают слышать другого. Такой отказ не регресс, а обретение иной временной логики, более созвучной соборному принципу.

Выводы

Подводя итог проведённому анализу, можно с уверенностью сказать, что эволюция инклюзивных практик в музыкальном опыте действительно движется от нормализации к соборности — но этот путь не следует понимать как прямую линию или полную замену одной модели другой. Скорее, речь идёт о постепенном наслоении смыслов, где нормативный подход остаётся важным историческим фундаментом, а соборность предлагает иную философско-художественную оптику.

Главный вывод касается природы музыкального опыта в инклюзивном контексте. Нормализация, при всех её заслугах (реальный доступ к инструментам, развитие специальных методик, появление адаптированных нот), невольно за-

крепляла представление о музыке как о нормативном продукте, к которому человек с особенностями должен подтянуться [14]. Соборность же, опираясь на русскую религиозную философию и феноменологию музыки, позволяет переосмыслить музыкальное переживание как свободное единство множественности. Различия между участниками — будь то особенности слуха, моторики или способа чувствовать — перестают быть препятствием и становятся источником полноты звучащего смысла.

В нормативной модели существовало достаточно жёсткое разделение: исполнитель (носитель нормы) и «особый» слушатель или ученик, который принимает адаптированный продукт. В логике соборности это разделение размывается [15]. Современные инклюзивные ансамбли и тактильные концерты показывают, что любой участник может быть одновременно и слушателем, и со-исполнителем. Музыкальный результат здесь оценивается не по степени приближения к эталону, а по качеству совместного действия — по тому, насколько полно прожит момент встречи в звуке.

Технические средства и педагогические приёмы при переходе к соборности не исчезают, но меняют свой статус. Нормализация часто сводила инклюзию к набору приспособлений: рельефная нотация, специальные пульты, визуализаторы звука. В соборной модели те же самые средства перестают быть «костылями», компенсирующими дефицит, и становятся инструментами диалога — посредниками, которые расширяют поле выразительности, а не загоняют человека в прокрустово ложе нормы.

Соборная модель не изобретена сегодняшними инклюзивными практиками с нуля. У неё есть глубокие корни в истории искусств: от средневекового литургического пения, где голоса не сливались в унисон, но создавали многослойную ткань, до авангардных экспериментов XX века, сознательно разрушавших нормативную диктатуру ритма и тональности. Современная инклюзия, по сути, заново открывает эту логику, но уже на новом — социально и этически рефлексивном — уровне.

Наконец, эволюция инклюзивных практик приводит к смене главного вопроса. Нормализация спрашивала: «Как сделать музыку доступной для человека с особенностями?». Соборность, не отменяя вопроса о доступности, ставит вопрос иначе: «Как совместное музицирование меняет наше понимание музыки, человеческой общности и того, что вообще считается художественной ценностью?». В этом сдвиге — не просто смена терминов, а реальное изменение роли искусства в обществе. Искусство перестаёт быть иллюстрацией инклюзивных ценностей (примером того, как «хорошо, что всех приняли»). Оно становится живым воплощением соборности — местом, где множественность звучит в полную силу, без редукции к единому образцу.

Таким образом, эволюция инклюзивных практик в музыкальном опыте, рассмотренная сквозь призму истории искусств и философии, предстаёт не как смена технологий, а как смена мировоззренческих оснований. Соборность в этом движении — не утопический идеал, а работающая модель, подтверждённая реальными проектами последних лет. Дальнейшие исследования могли бы углубить это сравнение на материале неевропейских музыкальных традиций или изучить, как соборность проявляется в цифровых и иммерсивных средах, например в виртуальных концертных залах с тактильной обратной связью.

Литература

1. *Тун Д. Дуализм «культура — цивилизация» Бердяева как противостояние между духовной свободой и материальной утилитарностью // Философия и культура. 2026. № 2. С. 89-103.*
2. *Латыпов Ф.Р. Древний булгарский пласт в языках и культуре цивилизаций Британских островов — от каменного века до раннего средневековья // Язык: история и современность. 2017. № 2. С. 57-78.*
3. *Ракитов А.И. Культура, цивилизация и современные технологии в перспективе глобальных трансформаций // Век глобализации. 2018. № 3 (27). С. 47-57.*
4. *Кара-Мурза А.А. Культура, цивилизация и «новое варварство»: историософские прозрения Николая Бердяева // Философский журнал. 2024. Т. 17. № 2. С. 5-20.*
5. *Де Фреде З. Культура, цивилизация и идентичность // Полис. Политические исследования. 2012. № 5. С. 17-23.*
6. *Матвеева А.И. Проблема «вытеснения» духовных ценностей культуры цивилизацией: социально-философский анализ // Наука и современность. 2011. № 12-3. С. 97-102.*
7. *Каткова М.В. Культура, цивилизация, религия в современном мире // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2019. Т. 19. № 1. С. 12-15.*
8. *Гольдшмидт Е.С. Метафизический подход к концепции ноосферы и ее роли в развитии современной науки, культуры, цивилизации // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 4. С. 61-66.*
9. *Гибадуллин А.А. Влияние науки на культуру цивилизаций // European Research. 2016. № 9 (20). С. 87-88.*
10. *Телепина Ю.В., Николаева Л.С. Типы и функции символов в культуре цивилизаций // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 2-1 (16). С. 190-192.*
11. *Евлоева Ф.Р. Содержание, связи и различия понятий «общество», «культура», «цивилизация» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 1 (63). С. 60-62.*
12. *Волкова О.Е. Дихотомия правовой культуры цивилизаций Запада и Востока // Известия Алтайского государственного университета. 2014. № 2-2 (82). С. 112-115.*
13. *Нуруллин Р.А. Образование как центр гармонизации отношений культуры, цивилизации и личности // Мир образования — образование в мире. 2016. № 3 (63). С. 35-46.*
14. *Киселев Г.С. Человек, культура, цивилизация на пороге III тысячелетия // Культурология. 2001. № 3 (19). С. 71-75.*
15. *Семенов В.С. Диалектика взаиморазвития общества, культуры, цивилизации // Философия и общество. 2006. № 2 (43). С. 68-93.*

REFERENCES

1. *Tun D. Berdyaev's "culture-civilization" dualism as a confrontation between spiritual freedom and material utilitarianism // Philosophy and Culture. 2026. No. 2. pp. 89-103.*

2. *Latypov F.R. The ancient Bulgar layer in the languages and culture of the civilizations of the British Isles - from the Stone Age to the early Middle Ages // Language: History and Modernity. 2017. No. 2. pp. 57-78.*
3. *Rakitov A.I. Culture, civilization and modern technologies in the perspective of global transformations // The Age of Globalization. 2018. No. 3 (27). pp. 47-57.*
4. *Kara-Murza A.A. Culture, Civilization, and the "New Barbarism": Nikolai Berdyaev's Histori osophical Insights // Philosophical Journal. 2024. Vol. 17. No. 2. pp. 5-20.*
5. *De Vrede E. Culture, Civilization, and Identity // Polis. Political Studies. 2012. No. 5. pp. 17-23.*
6. *Matveeva A.I. The Problem of "Displacing" the Spiritual Values ??of Culture by Civilization: A Social and Philosophical Analysis // Science and Modernity. 2011. No. 12-3. pp. 97-102.*
7. *Katkova M.V. Culture, Civilization, and Religion in the Modern World // Bulletin of the Saratov University. New Series. Series: Philosophy. Psychology. Pedagogy. 2019. Vol. 19. No. 1. Pp. 12-15.*
8. *Goldshmidt E.S. Metaphysical approach to the concept of the noosphere and its role in the development of modern science, culture, civilization // Bulletin of Kemerovo State University. Series: Humanities and social sciences. 2017. No. 4. Pp. 61-66.*
9. *Gibadullin A.A. The influence of science on the culture of civilizations // European Research. 2016. No. 9 (20). Pp. 87-88.*
10. *Telepina Yu.V., Nikolaeva L.S. Types and functions of symbols in the culture of civilizations // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Issues of theory and practice. 2012. No. 2-1 (16). P. 190-192.*
11. *Evloeva F.R. Content, connections and differences between the concepts of "society", "culture", "civilization" // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Issues of theory and practice. 2016. No. 1 (63). P. 60-62.*
12. *Volkova O.E. Dichotomy of legal culture of civilizations of the West and the East // Bulletin of the Altai State University. 2014. No. 2-2 (82). P. 112-115.*
13. *Nurullin R.A. Education as a center for harmonization of relations between culture, civilization and personality // The world of education - education in the world. 2016. No. 3 (63). P. 35-46.*
14. *Kiselev G.S. Man, Culture, and Civilization on the Threshold of the Third Millennium // Cultural Studies. 2001. No. 3 (19). Pp. 71-75.*
15. *Semenov V.S. Dialectics of Mutual Development of Society, Culture, and Civilization // Philosophy and Society. 2006. No. 2 (43). Pp. 68-93.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 18.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

А.М. Муратов

Традиции и новаторство: современные мастера живописи и графики Санкт-Петербурга на Императорском фарфоровом заводе

Аннотация. Статья посвящена творчеству состоявшихся в различных видах изобразительного искусства художников, обратившихся к росписи по фарфору. Рассматривается связь тематики и стилистики в их живописных и графических произведениях с опытами в работе над фарфором. На ряде примеров обосновывается плодотворность арт-проекта привлечения сложившихся художников – станковистов и монументалистов, мастеров живописи и графики к творческой деятельности в сфере декоративно-прикладного искусства на Императорском фарфоровом заводе.

Ключевые слова: станковая живопись, монументальная живопись, печатная графика, книжная иллюстрация, супрематизм, ретроспективизм, роспись по фарфору, альбарелло, стилизация.

Статья посвящена не творчеству штатных работников завода, а опыту привлечения состоявшихся художников различных специализаций к росписи фарфора, арт-проекту «Современные художники на Императорском фарфоровом заводе». Творческий путь одаренного художника представляет собой процесс постоянного поиска оригинальных решений, преодоления шаблонов, освоения новых приемов работы, расширения профессионального диапазона, изучения новых техник и технологий, смежных видов искусства.

Обращение живописцев-станковистов и монументалистов к работе с фарфором происходило и в прошлом. Так, в 1875 году проживавший во Франции по состоянию здоровья в последние годы жизни и курировавший академических пенсионеров А.П. Боголюбов организовал Парижскую керамическую мастер-

скую русских художников, где занимались росписью фарфора русские живописцы, находившиеся тогда в Париже. Среди них были А.К. Беггров, М.Я. Виллие, Н.Д. Дмитриев-Оренбургский, В.Е. Маковский, В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова, И.П. Похитонов, И.Е. Репин, К.А. Савицкий, а также сам А.П. Боголюбов. По словам историка искусства Э.В. Пастон, мастерская успешно проработала до 1880-х годов. Она "пользовалась в Париже большой популярностью. Вещи раскупались нарасхват прямо из печи. Вероятно, из-за этой популярности в настоящее время в российских музеях и частных собраниях представлено всего лишь несколько таких изделий" [I].

В Петрограде 1920-х годов на Государственном фарфоровом заводе трудились такие художники, как В.В. Кандинский, Б.М. Кустодиев, К.С. Малевич, К.С. Петров-Водкин, А.Н. Самохвалов, С.В. Чехонин.

После С.В. Чехонина наиболее значительным был вклад К.С. Малевича и его учеников. Сменивший Чехонина в качестве художественного руководителя завода Н.Н. Пунин, покровительствовавший новейшим течениям, в 1923 году пригласил на завод супрематистов. Малевич разработал новые формы предметов чайного сервиза, напоминающие его архитектоны. Искусствовед Е.А. Иванова писала: «Фарфор К. Малевича принадлежит к числу произведений, где реализовывалась его концепция “объемного супрематизма”. Пластически напряженный объем чайника построен на сочетании противоположностей – цилиндра и прямоугольника, округлых и плоских форм» [II, 30]. Ученики Малевича – И.Г. Чашник, Н.М. Суетин и другие занимались росписями в супрематической стилистике. В 1924 году художественная лаборатория супрематистов была расформирована, однако на заводе продолжали работать ее участники. Так, Н.М. Суетин впоследствии даже стал главным художником завода, а в послевоенные годы штатными сотрудниками Ломоносовского завода стали такие ученики Малевича, как А.А. Лепорская и Э.М. Криммер. Следует отметить, что авангардисты 1910-20-х успешно работали в неоклассическом стиле в последующие десятилетия.

Супрематисты, занимавшиеся фарфором в 1920-е годы, оказали большое влияние на отечественную и зарубежную художественную промышленность. Европейскую известность новаторские изделия ленинградского завода получили благодаря участию в международной выставке в Париже в 1925 году, давшей имя важнейшему стилю XX века – ар-деко. На протяжении столетия вплоть до наших дней художники декоративно-прикладного искусства продолжают плодотворно работать с открытиями группы Малевича в области формы и росписи.

Опыт столетней давности руководство фарфорового завода повторило в наши дни. С 2011 года на Императорский фарфоровый завод привлекаются ху-

дожники, ранее фарфором не занимавшиеся. Куратором этой творческой группы стал Иван Иванович Тарасюк.

Тарасюк по образованию художник-график, но он ярко проявил себя в различных видах искусства – кроме графики, в живописи, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве. Много работал в керамике, сотрудничал с Императорским фарфоровым заводом. Его произведения отличаются искрящимся юмором и гротеском (Тарелки «Танец», «Лестница»). Некоторые из них находятся в музеях Петербурга, ряда городов России и других стран.

Всесторонне зная художественную жизнь Петербурга, Тарасюк приглашал на завод в творческую группу видных мастеров живописи и графики. Среди приглашенных можно назвать живописцев А.С. Заславского и А.И. Зинштейна, графика Л.К. Казбекова, художника кино А.А. Загоскина и ряд других. Однако далеко не все они стали постоянно работать на заводе, не все освоили тонкости росписи по фарфору, не все проявили устойчивый интерес к этому виду искусства.

Те участники творческой группы, кто наиболее успешно и постоянно работал, были представлены на выставке «Фарфор» 3 августа – 27 октября 2025 года в Центральном парке культуры и отдыха им. С.М. Кирова, приуроченной к 280-летию Императорского фарфорового завода.

Это живописцы-монументалисты Антонина Володченко и Ольга Шведерская, художники-графики Игорь Ганзенко и Иван Тарасюк – выпускники Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Академии художеств СССР (современное название – Академия художеств имени И.Е. Репина), а также художник по тканям, выпускница Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной (современное название – Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица) Ксения Лаврова.

На этой юбилейной выставке, на мой взгляд, особенно хорошо прозвучал фарфор И.Г. Ганзенко и О.А. Шведерской, ранее известных как значительные мастера живописи и графики. На их творчестве хотелось бы остановиться подробнее.

Ольга Анатольевна Шведерская окончила мастерскую монументальной живописи под руководством А.А. Мыльникова Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, работает в области монументальной и станковой живописи. Ее монументальные произведения украшают интерьеры различных зданий. Так, ею были реконструированы и воссозданы плафоны Меншиковского дворца. Некоторые ее произведения хранятся в собрании Государственного Эрмитажа [III]. В станковой живописи Ольга Шведерская обращается к наследию итальянского Возрождения, создавая поэтические образы прекрасной дамы («Попутная песня», 2017; «Пятое время года», 2011; «Кража», 2012). Од-

нако наряду с утонченным ретроспективизмом привлекает и другая сторона ее творчества – декоративные построения пространства на плоскости в пейзаже и натюрморте («Дорога к морю», 2025; «Букет с голубым маком», 2019), или же пламенеющие краски композиций, возникших на почве музыкальных ассоциаций («Любовь к трем апельсинам», 2021).

С 2020 года по приглашению Ивана Тарасюка Ольга Шведерская работает на Императорском фарфоровом заводе. В ее росписях звучат те же мотивы, что и в ее станковой и монументальной живописи. С увлечением художник погрузился в тонкости новой для него живописной техники. Интерес к итальянскому искусству повлиял на выбор сюжетов. Персонажи росписей зачастую восходят к маскам Комедии дель Арте, будь то арлекин на тарелке «Первый день с волшебной палочкой» (2024) или костюмированные герои серии ваз «Антре» (2023). Утонченность манеры письма, характерная для живописи Шведерской, заметна в росписях сервизов «Circus» (2023), «Линеарность формы» (2025) и «Ласточки» (2024). Яркая декоративность отличает вазу «Шутиха» (2024), а также вызывающие музыкальные реминисценции росписи ваз «Сарабанда» (2025) и «Фанданго» (2024).

В направлении своих творческих поисков признанный художник-график Игорь Ганзенко близок живописцу и монументалисту Ольге Шведерской. Игорь Геннадиевич Ганзенко окончил факультет графики академического Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина по мастерской В.А. Ветрогонского в 1989 году, плодотворно работает в области станковой уникальной и печатной графики, книжной иллюстрации а также живописи. Он выполнил множество листов в техниках цветной линогравюры и цветной литографии, посвященных Петербургу. Город у него прекрасен, таинственен и поэтичен с разных точек зрения, будь то дворы и мансарды, лестницы и арки, мосты и набережные рек и каналов («Синий вечер на Петроградской стороне», 1989; «Фонтанка. Краны», 1989; «На лестницах», 2020). В живописи художник также нередко обращается к Петербургу («Калинкин мост», 2016), на охотно пишет и композиции на темы хорошо знакомой ему Италии («Венецианское стекло», 2018).

Большое место в его творчестве занимает работа над книжной графикой. Ганзенко сотрудничал с рядом крупнейших издательств, таких как «Детская литература», «Искусство», «Азбука» и другие. Наиболее значительные циклы иллюстраций им выполнены для издательства «Vita Nova», уделяющего особое внимание оформлению книги. В числе лучших из проиллюстрированных им в этом издательстве книг – англосаксонский эпос «Беовульф» (2011) и «Итальянские народные сказки» (2025).

Произведения Игоря Ганзенко хранятся в собрании Государственного Эрмитажа, Русского музея, других музеев Петербурга, а также Вологды, Новгорода, Махачкалы и т.д. [III].

Игорь Ганзенко с 2017 года участвует в проекте «Художники Санкт-Петербурга на Императорском фарфоровом заводе». Ряд его авторских росписей был принят к тиражированию на Императорском фарфоровом заводе (чайный сервиз «Чудо-град» и др.) «Чудо-град» (2021) – пример удачной стилизации русских народных и древнерусских декоративных мотивов. Не менее искусно художник использует западноевропейские мотивы плетенки и «звериного стиля» как в оформлении книги «Беовульф», так и в серии тарелок на темы раннесредневекового англосаксонского эпоса (2018). Древняя форма сосуда «Альбарелло» послужила основой для ориентальных мотивов декорирования вазы «Восток» (2024). Художник охотно использует в росписях флореальные сюжеты (чайник «Одуванчики», 2021), создает таинственные пейзажи в белую ночь (блюдо «Куоккала», 2019) и полные юмора анималистические образы на фоне строгой петербургской архитектуры (блюдо «Ваксик на прогулке», 2021).

Художник обращается и к авангардной стилистике, расписав заварочный чайник формы «Баланс» С.К. Русакова (2018) в духе супрематизма и, как опытный художник книги, обыграв декоративные качества шрифтов и найдя убедительное решение росписи сервиза Малевича с оригинальным чайником и получашками (2025).

Творчество Ольги Шведерской и Игоря Ганзенко отмечено высоким профессиональным уровнем. Каждый из них успешно работает не только в различных видах искусства, но и в самом обширном стилистическом диапазоне от авангарда до неоклассики, от утонченного ретроспективизма до смелой декоративности, воссоздавая как образы современной жизни, так и персонажей разных времен и народов. Поэтические и музыкальные реминисценции, язык символов и метафор, удачные стилизации, выразительные композиционные и колористические решения отличают их живопись и графику.

Свой богатый творческий опыт, свои неповторимые индивидуальности художники привнесли в роспись по фарфору, успешно овладев традиционной техникой и создав значительные произведения в этом новом для них виде искусства, в которых органично соединились авангардные и ретроспективные тенденции, декоративная стилизация и композиционная оригинальность. Результат привлечения к работе на Императорском фарфоровом заводе состоявшихся и перспективных художников разных специализаций как сто лет тому назад, когда фарфором занялась группа Малевича, так и в наши дни убедительно доказывает продуктивность этих плодотворных инициатив.

Литература

1. *Элеонора Пастон. Парижская керамическая мастерская русских художников//Третьяковская галерея. Специальный выпуск. И.П. ПОХИТОНОВ. ЧАРОДЕЙ-ХУДОЖНИК - https:// www.tg-m.ru/ articles/spetsialnyi- vypusk-ip- pokhitonov- charodei- khudozhnik/p arizhskaya- kerami chesk aya- masterskaya - последнее обращение 29.04.2026*
2. *Е.А. Иванова. Фарфор. - Казимир Малевич. Каталог выставки. Сост. Н.А. Барабанова, Е.В. Баснер, И.А. Вакар и др. –Амстердам: Городской музей, 1989. С.30*
3. *Государственный музейный каталог Российской Федерации. - https:// goskatalog. ru/portal/ ?ysclid=moltnsocu3249492748#/ – последнее обращение 29.04.2026*

REFERENCES

1. *Eleanor Paston. Paris ceramic workshop of Russian artists//Tretyakov Gallery. Special issue. I.P. POKHITONOV. THE MAGICIAN-ARTIST - https://www.tg-m.ru/articles/ spetsialnyi- vypusk- ip- pokhitonov- charodei- khudozhnik/ parizhskaya- keramicheskaya- masterskaya- last address 04/29/2026*
2. *E.A. Ivanov. Porcelain. - Kazimir Malevich. Exhibition catalog. Comp. N.A. Barabanova, E.V. Basner, I.A. Vakar, and others –Amsterdam: City Museum, 1989. p. 30*
3. *The State Museum catalog of the Russian Federation. - https://goskatalog.ru/portal/? ysclid=moltnsocu3249492748#/ – last accessed 04/29/2026*

Дата поступления рукописи в редакцию: 06.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Т.О. Беляева, А.Д. Полетаева, В.В. Ярных, В.И. Бочковская

Уймонская мастерица А.С. Атаманова (Агашевна)

Аннотация. В статье рассматривается феномен творческой личности Агафьи Семеновны Атамановой, уймонской мастерицы известной под прозвищем Агашевна (ок. 1860 – 1942). На основе анализа экспедиционных материалов, музейных коллекций, дневников и отчетов экспедиций в Усть-Коксинский район Л.И. Снитко, реконструируется биография Атамановой. Выявляются особенности художественного метода Агафьи Семеновны, анализируются сохранившиеся памятники её творчества. Особое внимание уделяется значению фигуры Агашевны для сохранения и трансляции традиций домовой росписи на Алтае, а также её роли в возрождении народной художественной культуры региона. В музейных собраниях — прежде всего в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК) и Алтайском государственном краеведческом музее (АГКМ) — хранятся также опечья, фрагменты дверных полотен и другие предметы, атрибутируемые Агашевной. Кроме того, в качестве визуального свидетельства, подтверждающего историческую достоверность фигуры А. С. Атамановой, рассматривается живописное произведение «Уймонская мастерица бабушка Агашевна», созданное И. Р. Рудзите в 1974 году.

Ключевые слова: уймонская мастерица, Атаманова, Агашевна, домовая роспись, Алтай, культурное наследие, живопись.

В собраниях Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК) содержится более 700 единиц образцов домовой и прялочной росписи. Значительный научный интерес представляют образцы алтайской домовой росписи. Первые сведения о росписи на Алтае относятся к XVIII – XIX вв. Формирование научного интереса было тесно связано с активизацией этнографической и краеведческой деятельности. Сведения о первых экспедициях на Алтай содержатся

в работах таких авторов как В.А. Барадулин [2], Н.И. Каплан [3], М.В. Швецова [8], Н.М. Ядринцев [9] и др.

Как указывают источники в XVIII – XIX вв., почти в каждой деревне были свои «красильщики». Традиция украшать дома росписью пришла на Алтай вместе с переселенческими группами поляков-староверов. Этнографические образцы алтайской домовой росписи имеют схожие черты с урало-сибирской росписью. В экспедиции Научно-исследовательского института художественной промышленности под руководством Н.И. Каплан были изучены образцы домовой росписи Заринского, Солонешенского и др. районов Алтайского края. В 1956г. вышла книга «Очерки по народному искусству Алтая» [3], из 56 фотографий этнографических образцов, вошли только18 фотографий интерьера, украшенного домовой росписью. В ней содержатся снимки этнографических образцов из сел Черемшанка, Сибирячиха, Топольное и Туманово.

Данная художественная традиция сохранялась на территории Усть-Коксинского района. В местной культурной памяти до настоящего времени сохранились сведения о талантливой русской художнице Агафье Семеновне Атамановой, известной под прозвищем «Агашевна». Известно, что в Верхнем Уймоне жила мастерица, местные жители называли её Агашевной. Так как отца у неё не было, её величали по матери – Агафьей. Некоторые жители утверждали, что ее настоящее имя Елена, есть и другие сведения, например в дневниках экспедиции она записана как Агафья Семеновна Атаманова (ок.1860 – 1942г).

Цель — на основе комплексного анализа доступных источников рассмотреть творческий путь А.С. Атамановой, определить её место и значение в формировании наследия алтайской домовой росписи.

Сведения о жизни и творчестве Агашевны сохранились в нескольких категориях источников, каждая из которых имеет свою специфику и ценность. Теоретико-металогическую базу составили труды таких авторов как Н.П. Гончарик [4], Г.М. Батюк [6], Л.В. Живовой, И.В. Шлейхер [7]. Научная новизна исследования определяется тем, что впервые предпринимается систематическое комплексное изучение творческого наследия А.С. Атамановой. До настоящего времени о ней практически не упоминалось в литературе. Отсутствуют специальные искусствоведческие работы, посвящённые анализу её художественного метода. Настоящее исследование проведено с использованием таких методов, как наблюдение и анализ этнографических образцов. Источниковая база исследования включает сохранившиеся фрагменты росписи, хранящиеся в ГХМАК приписываемые А.С. Атамановой. Дневники и отчёты экспедиций Л.И. Снитко, содержащие материалы экспедиций Научно-исследовательского института художественной промышленности 1950-х годов, включающие зарисовки и фотографии росписей из Усть-Коксинского района. Также мы рассмотрим

произведение И.Р. Рудзите «Уймонская мастерица бабушка Агашевна», которое находится в собрании ГХМАК.

Важнейшим источником являются материалы экспедиций, проводившихся на Алтае в середине XX века. Особое значение имеют дневниковые записи Л.И. Снитко, сотрудницы Алтайского музея изобразительных и прикладных искусств, руководившей экспедициями в 1960-е годы. В этих записях зафиксированы воспоминания местных жителей о мастерице, воспроизведены её рассказы о собственной жизни, указаны годы жизни (ок. 1860–1942). Именно из этих источников исследователи черпают наиболее достоверные биографические данные.

Следующей категорией источников являются сами произведения Агашевны. Как отмечается в исследовательской литературе, в 1970 году у семьи Ленских из Верхнего Уймона были приобретены фрагменты стеновой росписи. В музейных собраниях — прежде всего в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК) и Алтайском государственном краеведческом музее — хранятся также опечья, фрагменты дверных полотен и другие предметы, атрибутируемые Атамановой.

В 1968г. состоялась экспедиция в Усть-Коксинский район, участниками экспедиции были Л.И. Снитко и И.Р. Рудзите. В дневнике экспедиции Л.И. Снитко содержится указание на то, что в ряде жилых домов имеются росписи, выполненные некой художницей Агашевной. Хронологические рамки жизни мастера также реконструируются на основе дневниковых записей Л.И. Снитко. В дневнике экспедиций, зафиксированы воспоминания местных жителей об А.С. Атамановой, характеризующие её как «художника, доктора, поэтессу». Информанты отмечали: «Агашевну хоть куда поверни. Была интересна, ходила с одной косой. Замуж не выходила» [1, с. 22-23].

Документально зафиксировано, что в 1970 году у семьи Ленских из Верхнего Уймона были приобретены фрагменты стеновой росписи, среди которых простенок с характерным мотивом «цветущего куста в вазоне» с двумя птицами. Один из наиболее значимых памятников — опечье из села Усть-Кокса, датированное 1903 годом. Среди этих предметов особого внимания заслуживает простенок, декоративная программа которого включает иконографический мотив цветущего куста, произрастающего из вазона. Растительная композиция дополнена цветами-кругами и розетками, которые репрезентируют знаки цветущей жизни, а также изображением двух «птушек», традиционно интерпретируемых в народной семиотике как символ счастливой супружеской четы. В контексте архаичной символики правой и левой сторон, устойчиво воспроизводящейся в народной росписи, парные птицы традиционно репрезентируют супружескую пару, тогда как одиночная птица может выступать олицетворением отдельного

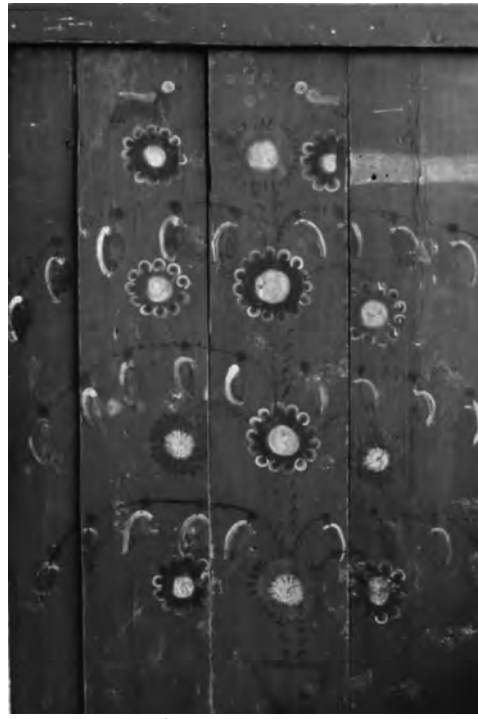


Рисунок 1. Агафья Семеновна Атаманова. Фрагмент росписи простенка. Усть-Коксинский район, с. Верхний Уймон. Экспедиция ГХМАК, фото Л.В. Живова, 2012г.

человека [2, с. 162-163]. Данное семантическое различие приобретает особую значимость при анализе рассматриваемой композиции.

Как утверждает Н.П. Гончарик, можно предположить, что опечье из села Усть-Кокса также расписывала Агашевна. Композиционное решение данного предмета интерьера отличается следующими иконографическими особенностями. На насыщенном кирпично-красном фоне в центральной части размещён крупный зелёный круг, окаймлённый венком из ультрамариновых (синих) бутонов. По сторонам от центрального элемента располагаются стелющиеся побеги с цветами, к которым прикреплены фигуративные изображения: слева — синий конь и парящая над ним жёлтая птица; справа — жёлтый полосатый зверь на цепи, идентифицируемый в народной традиции как «се лев, се кот» [5, с.38].

Со слов владелицы данного предмета в дневнике экспедиции зафиксирована дата создания росписи — 1903 год [1, с. 25]. Опечье было зарисовано в селе



Рисунок 2. Агафья Семеновна Атаманова. Роспись потолка.
Усть-Коксинский район, с. Верхний Уймон.
Экспедиция ГХМАК, фото Л.В. Живова, 2012г.

Усть-Кокса экспедицией Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) в 1956 году [3, цв. табл. III], а в 1971 году приобретено в музейное собрание.

Также 2012 году Государственным художественным музеем Алтайского края (ГХМАК) была организована экспедиция в с. Верхний Уймон. В собраниях музея находится привезённый из Усть-Коксинского района простенок с изображением древа жизни. Роспись выполнена в традиционных для алтайской домовой росписи цветах. На фоне ярко-кирпичного цвета из вазона растет древо с синими и зелеными цветами и листьями, на верхушке древа сидят птицы. Все элементы росписи выполнены в технике двойного-мазка с разбелом (рис.1).

В данной экспедиции, народным мастером Алтайского края Л.В. Живовой были зафиксированы снимки дома (рис.2). Фотографический источник демонстрирует потолочную плоскость белого цвета. По всему периметру потолка,



Рисунок 3. Дом с росписью Агашевны. Усть-Коксинский район, с. Верхний Уймон. Экспедиция ГХМАК, фото Л.В. Живова, 2012г.

словно горошины, рассыпались зеленые кружочки с красной серединой — это солярные знаки, как ратифицирует Л.В. Живова «солнышки» [7, с. 13].

На следующем снимке зафиксирован фасад дома А.С. Атамановой (рис.3). Согласно сведениям, содержащимся в ряде источников, именно жилище Агафьи Семеновны Атамановой (Агашевны) служило местом остановки выдающегося художника и путешественника Н.К. Рериха.

Есть и другие упоминания, Е.И. Полякова утверждает, что Н.К. Рерих в своих дневниках описывал Агашевну: «Она и целитель, и живописец зеленой листвы, и искусный писатель. Также она знает травы и цветы. Она может разукрасить любые оконные ставни охрой и краплаком, и свинцовым суриком. На дверях и оконных рамах она может написать какие угодно травяные узоры. Или же она украсит их яркими птичками и свирепым львом на страже. Без нее никакое важное письмо в деревне не может быть написано» [10, с.68].

Таким образом, совокупность иконографических, биографических и документальных данных позволяет с высокой долей уверенности идентифицировать данные объекты как часть творческого наследия А.С. Атамановой. Творчество Агашевны характеризуется узнаваемым художественным почерком: центрические композиции; доминирование мотива «древа жизни»; насыщенная колористическая гамма: красный и ультрамарин; включение орнитоморфных и зооморфных образов.



Рисунок 4. И.Р. Рудзите «Уймонская мастерица бабушка Агашевна»
холст, темпера, 129 х 122

Дополнительным аргументом, подтверждающим историческую достоверность фигуры А. С. Атамановой, является произведение «Уймонская мастерица бабушка Агашевна», написанное в 1974 году И.Р. Рудзите (рис.4).

Илзе Рихардовна Рудзите — латвийская и российская художница, чье творчество тесно связано с этнографическими экспедициями и фиксацией духовного наследия. На рубеже 1960–1970-х годов она много путешествовала по Алтаю, по следам Н.К. Рериха. Также учувствовала в экспедиции 1968 году в Усть-Коксинский район. Именно в этот период был создан портрет легендарной уймонской мастерицы — бабушки Агашевны.

Эта работа находится в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Произведение «Уймонская мастерица бабушка Агашевна» представляет собой станковую композицию, выполненную темперой на

холсте, и имеет размеры 129 х 122 см. Формат холста, близкий к квадрату, характерен для камерного портрета, но крупный размер придает работе монументальность. Вероятно, И.Р. Рудзите строит фронтальную композицию, где фигура бабушки Агашевны доминирует в пространстве холста, подчеркивая значимость и масштаб ее личности. Темперная живопись («по-сухому» или пастозно) позволяет создавать плотные, матовые слои краски, отлично подходящие для передачи фактуры деревенской одежды и одухотворенного, фактурного лица старого человека.

Название определяет не просто портрет человека, а портрет мастера – «мастерица». На красном фоне изображены фрагменты домовой росписи. В центре композиции – образ потомственной старообрядческой мастерицы Агафьи Семеновны Атамановой. Ильзе Рудзите, обртившись к фигуре бабушки Агашевны, не просто изображает портрет человека, она создает метафорический образ хранительницы традиций. В 1970-е годы интерес к «наивному» искусству и крестьянскому быту был очень силен в среде художников, и И.Р. Рудзите, работавшая в этом направлении, акцентирует внимание на связи человека и ремесла.

В работе прослеживаются типичные для северной палитры тона. Колористическое решение основано на контрасте теплых охристых тонов, символизирующих деревенский быт, теплоту печи, и холодных сине-голубых акцентов, отсылающих к горному алтайскому пейзажу или к иконописной «голубце». При этом особое внимание художница уделяет свету. Скорее всего, использован прием контрового (встречного) света, очерчивающего фигуру — прием, характерный для стиля «сурового реализма» 1960-70-х годов, где свет создает образный контраст между будничностью быта и значимостью человеческой души.

Название «мастерица» и дополнение прозвищем «бабушка Агашевна» указывает на обращение к народному, фольклорному архетипу. Работа является примером взаимодействия профессионального «городского» искусства (станковая живопись) и деревенского «наивного» (народный промысел). И.Р. Рудзите не просто копирует эстетику, а создает метаобраз творчества, что роднит этот портрет с картинами других «шестидесятников», побывавших в экспедиции за «живым искусством».

Для 1974 года обращение к личности «уймонской мастерицы» было актуальной попыткой сохранить через живопись уникальное явление—старообрядческую культуру Уймонской долины (уймонцев). Эти поселения (Верх-Уймон, Гагарка и др.) сохраняли архаичные черты быта и религиозные традиции. Несмотря на то, что А.С. Атаманова умерла задолго до написания картины (в 1942 году), И.Р. Рудзите опиралась на дневники экспедиций, воспоминания старожи-

лов и сохранившиеся фрагменты подлинных росписей, что позволяет говорить о реконструктивной природе образа.

Портрет бабушки Агашевной кисти И. Р. Рудзите является ценнейшим памятником в фондах ГХМАК. Он стоит в ряду произведений, запечатлевших этнографический портрет Горного Алтая второй половины XX века. Эта работа важна не только как портрет загадочной мастерицы, но и как документ эпохи, отражающий процесс открытия и сохранения «корневой» народной культуры профессиональными художниками-исследователями.

Творчество А.С. Атамановой представляет собой уникальное явление в истории домовой росписи Алтая. Её фигура соединяет в себе черты традиционного народного мастера, хранителя архаичных символов и технологий, и яркой творческой индивидуальности, чьё дарование получило признание и у современников, и в последующей культурной памяти. Комплексное научное изучение её наследия необходимо не только для реконструкции истории регионального народного искусства, но и для понимания механизмов культурной преемственности, роли личности в традиционных художественных практиках.

Литература

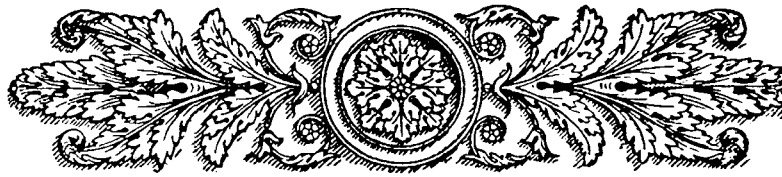
1. *Архив ГХМАК. Ф. IV, Д. 9, 72 л.*
2. *Барадулин В.А. Народная роспись Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. Л.: Художник РСФСР, 1988. 200 с.*
3. *Каплан Н.И. Очерки по народному искусству Алтая / Науч.-исслед. Ин-т худож. пром-сти. М.: Госместпромиздат, 1961. 96 с.*
4. *Гончарик Н.П. Народное искусство Алтая в Государственном художественном музее Алтайского края // Искусство Евразии. - 2019. - № 2 (13). - С. 250-264.*
5. *Гончарик Н.П. Создание коллекции народного искусства Алтая // Искусство Евразии. - 2016. - № 1 (2). - С. 37-51.*
6. *Батюк Г.М. О некоторых вариантах композиций алтайских домовых росписей // Искусство Евразии. - 2019. - № 2 (13). - С. 97-110.*
7. *Живова Л.В. Шлейхер И.В. Домовая и прялочная роспись Алтая. Барнаул ООО «ТЛ «Красный угол», 2012. 100 с.*
8. *Швецова М. Н. «Поляки» Змеиногорского округа // Записки Западно- Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. - 1899. - Кн. 26. - С. 1-92.*
9. *Ядринцев Н.М. Поездки по Западной Сибири и в горный Алтайский округ // Записки Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. - 1880. - Кн. 2. - С. 1-147.*
10. *Полякова Е.И. Николай Рерих / Серия жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1985. 304 с.*

REFERENCES

1. *GKhMAK Archive. F. IV, D. 9, 72 l.*
2. *Baradulin V.A. Folk Painting of the Urals and the Cis-Urals. Peasant Painted House. L.: Khudozhnik RSFSR, 1988. 200 p.*
3. *Kaplan N.I. Essays on the Folk Art of the Altai / Research Institute of Art. Industry. Moscow: Gosmetspromizdat, 1961. 96 p.*
4. *Goncharik N.P. Folk Art of Altai in the State Art Museum of the Altai Territory // Art of Eurasia. - 2019. - No. 2 (13). - Pp. 250-264.*

5. *Goncharik N.P. Creation of the Collection of Folk Art of Altai // Art of Eurasia. - 2016. - No. 1 (2). - Pp. 37-51.*
6. *Batyuk G.M. On some variants of compositions of Altai house paintings // Art of Eurasia. - 2019. - No. 2 (13). - Pp. 97-110.*
7. *Zhivova L.V. Shleikher I.V. House and spinning-wheel paintings of Altai. Barnaul LLC "TL "Krasny Ugol", 2012. 100 p.*
8. *Shvetsova M. N. "Poles" Zmeinogorsk District // Notes of the West Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society. - 1899. - Book 26. - Pp. 1-92.*
9. *Yadrintsev N.M. Travels in Western Siberia and the Altai Mountains // Notes of the West Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society. - 1880. - Book 2. - Pp. 1-147.*
10. *Polyakova E.I. Nikolai Roerich / Series: Life in Art. Moscow: Iskusstvo, 1985. 304 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 12.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



И.Г. Ермакова

Модель компетентно-ориентированной системы оценочных средств в вузе направления подготовки «Художественно-эстетическое образование. Анимация»

Аннотация. В статье представлена разработанная модель компетентностно-ориентированной системы оценочных средств в вузе. Обоснована необходимость перехода от традиционного контроля к комплексной оценке образовательных результатов, включающих профессиональные, творческие и цифровые компетенции. Описана структура модели: целевой, содержательный, технологический и результативный компоненты. Представлены критерии оценивания творческой деятельности и матрица компетенций. Ранее модель имела описательный характер, без визуального и графического представления, по этой причине автором предпринята попытка смоделировать ее с сохранением всей структуры и подготовить основу для проведения методического эксперимента для подтверждения ее эффективности, на примере основной профессиональной образовательной программы «Художественно-эстетическое образование. Анимация». В первой и второй стадии эксперимента участвовали студенты Федерального государственного образовательного учреждения высшего образования «Тихоокеанский государственный университет» в количестве 46 человек 2 и 3 курса бакалавриата данного направления. Все они положительно отнеслись к экспериментальной разработке материалов исследования и принимали активное участие в его реализации. Помимо этого, автором предложена более подробная система с уточнением индикаторов дескрипторами и критериями их оценки.

Ключевые слова: компетентностный подход, оценочные средства, анимация, профессиональные компетенции, художественное образование, проектное

обучение, педагогическое моделирование, индикаторы, дескрипторы, критерии оценивания.

Введение

Современная система образования в условиях трансформации общественных и культурных устоев ориентирована на реализацию компетентностной парадигмы, предполагающей формирование у выпускников готовности к эффективной профессиональной деятельности, самостоятельному принятию решений и самовыражению. В трудах В.И. Байденко, В.И. Блинова, И.А. Зимней подчеркивается, что результат образования должен рассматриваться не только как совокупность знаний, умений и навыков, но и как интегративная характеристика личности, включающая способность применять полученные знания в реальных профессиональных ситуациях.

Особую значимость этот подход приобретает в художественно-эстетическом образовании, где обучение студентов направлено на развитие творческого потенциала, художественного мышления и способности к созданию оригинального произведения. Стоит отметить труды А.В. Хуторского, он утверждал, что ключевые компетенции проявляются именно в деятельности, особенно это важно для творческих направлений подготовки. Вместе с тем традиционные формы контроля, например, экзамены и зачёты, которые ориентированы преимущественно на проверку знаний, оказываются недостаточными для объективной оценки сформированности профессиональных творческих умений обучающихся. Они не позволяют в полной мере учитывать индивидуальные особенности учащихся, динамику их развития, а также специфику творческой деятельности, характеризующейся вариативностью и субъективностью результатов. На данную проблему указывает Ю.Г. Татур, подчеркивая необходимость разработки новых оценочных механизмов, адекватных современным требованиям к результатам обучения. Таким образом, возникает объективная необходимость в разработке системы оценки, интегрированной в образовательный процесс и обеспечивающей комплексную, непрерывную и объективную оценку результатов обучения. Разработка такой системы представляется особенно значимой для направлений на стыке двух профилей художественно-эстетического и педагогического, что и обусловливает актуальность настоящего исследования.

Цели, задачи, методы исследования

Целевой ориентир настоящего исследования связан с необходимостью совершенствования системы оценки образовательных результатов в условиях реализации компетентностного подхода в высшем образовании. В рамках ис-

следования поставлена задача — разработать модель компетентностно-ориентированной системы оценочных средств (КОС ОС) для вуза на примере подготовки обучающихся по направлению «Художественно-эстетическое образование. Анимация». Данная цель предполагает создание целостной педагогической модели, обеспечивающей объективную, системную и непрерывную оценку сформированности профессиональных, творческих и цифровых навыков обучающихся. Для достижения поставленной задачи были определены следующие задачи исследования: провести анализ теоретико-методологических подходов к проектированию систем оценочных средств в условиях компетентностной парадигмы образования, выявить их возможности и ограничения применительно к художественно-эстетическому профилю подготовки. Определить структурные компоненты компетентностно-ориентированной системы и разработать её, состоящую из целевого, содержательного, технологического и результативного блоков. Сформировать систему критериев и показателей оценивания, обеспечивающих диагностику уровня сформированности компетенций обучающихся, с учетом специфики творческой и проектной деятельности в области анимации. Обосновать выбор форм, методов и инструментов, которые обеспечат валидность, надежность и объективность результатов оценки. Методологическую основу исследования составляют положения компетентностного подхода, идеи деятельностного и системного подходов, рассматривающих оценивание как неотъемлемый элемент образовательного процесса. В соответствии с поставленными задачами в исследовании использован комплекс взаимодополняющих методов: анализ литературных источников, синтез и педагогическое моделирование как основа. Метод синтеза, позволяет объединить различные подходы к оцениванию и сформировать целостную модель КОС ОС. Системный подход выступает ключевым при разработке содержания компетентностно-ориентированной системы оценочных средств [2; 8]. Сравнительный анализ позволяет сопоставить традиционный и компетентностно-ориентированный подходы к оценке образовательных результатов [1; 3]. Выбор указанных методов обусловлен необходимостью комплексного рассмотрения исследуемой проблемы и обеспечения научной обоснованности разрабатываемой модели. Их использование позволило не только выявить теоретические основания проектирования КОС ОС, но и разработать практико-ориентированную модель, учитывающую специфику подготовки аниматоров.

Анализ традиционных и компетентностно-ориентированных подходов к оцениванию показывает, что в классической системе оценка носит преимущественно итоговый и фрагментарный характер, что не позволяет отслеживать динамику развития обучающихся. Предложенная же модель приобретает непрерывный характер и интегрируется в образовательный процесс, выполняя не только кон-



Рисунок 1. Модель КОС ОС.

тролирующую, но и развивающую функцию [2]. Это соответствует современным представлениям о формирующем оценивании, которое помогает учителю в его работе с учеником. Особое значение имеет внедрение критериально-уровневой системы оценивания творческих проектов, которая позволяет снизить субъективность при их оценке.

Результаты исследования

Традиционно оценка художественной работы носит экспертный и во многом интуитивный характер, что может приводить к разночтениям и снижению объективности. В предложенной модели использование четко сформулированных параметров (оригинальность, выразительность, техническое исполнение, целостность работы) и дескрипторов уровней обеспечивает прозрачность процесса оценки и делает её понятной для учеников. Важным аспектом является использование портфолио как инструмента накопительной оценки.

Следует отметить, что предложенная модель обладает высокой степенью универсальности и может быть адаптирована к другим направлениям подготовки творческой направленности. Модель представлена на Рис 1.

Ограничением исследования является его преимущественно теоретико-моделирующий характер, что открывает перспективы для дальнейших эмпириче-



Компетенция	Индикаторы компетенций	Знания, умения, навыки	Оценочные средства	Инновационный продукт	Формы оценивания	Критерии оценки
ПК-1: Способен организовать индивидуальную и совместную учебно-проектную деятельность обучающихся в соответствующей предметной области	ПК.1.2. Планирует и руководит действиями обучающихся в индивидуальной и совместной учебно-проектной деятельности	Способы планирования учебного процесса; знать основные технологии, используемые в компьютерной графике; методы формирования индивидуальной и совместной учебно-проектной деятельности.	Индивидуальный проект.	Разработка анимационного ролика с использованием современных инструментов и технологий	Защита проекта.	Креативность, оригинальность задумки, применение современных подходов к созданию
			Групповая работа.	Создание анимационного продукта в команде с распределением ролей по специальностям (например, оператор, аниматор, звукорежиссер)	Презентация.	Взаимодействие в команде, качество представления, защита идеи и процесса создания.
		Планировать учебный процесс, управлять действиями обучающихся в индивидуальной и совместной учебно-проектной.	Практическое задание.	Создание анимационного видео, используя современные технологии, такие как дополненная реальность (AR) или виртуальная	Анимационный ролик.	Наличие оригинального сюжета, персонажей или анимационного стиля Оценка технического

Рисунок 2. Фрагмент разработанной таблицы КОС ОС

ских исследований, направленных на апробацию модели в образовательной практике и оценку её эффективности на основе количественных и качественных показателей. Предлагаемая модель носит системный характер и включает совокупность взаимосвязанных компонентов, обеспечивающих непрерывность, объективность и практико-ориентированность оценивания. Структурно модель основывается на взаимодействии внешних факторов, содержательных элементов образовательной программы, технологий оценки и уровня подготовки обучающихся. При разработке модели были определены внешние факторы, которые влияют на содержание и организацию оценочной деятельности. К ним мы отнесли требования к специалистам творческой направленности, нормативные документы и требования Федеральных государственных образовательных стандартов, профессиональные стандарты, цифровизацию среды обучения, изменения в области анимации и медиакоммуникаций [10]. Учет факторов позволил сформировать систему, которая соответствует современным стандартам подготовки специалистов художественно-педагогического профиля. Центральным элементом разработанной модели является четыре взаимосвязанных компонента: целевой, содержательный, технологический и результативный. Целевой компонент определяет стратегические ориентиры и направлен на определение уровня сформированности профессиональных компетенций студентов. Содержательный компонент модели включает совокупность критериев оценки обучающихся. На Рис.2 представлен фрагмент разработанной таблицы, которая отражает требования к выпускникам направления подготовки «Художественно-эстетическое направление. Анимация».

В структуру содержательного элемента входят: художественно-творческие навыки, проектные навыки, цифровые навыки, коммуникативные навыки, методические навыки. Для каждого из них разработаны индикаторы оценки, которые

позволяют понять, насколько он сформирован. Пример критериев оценивания анимационного ролика на практическом уроке приведен в Таблице 1 и 2.

Таблица 1. Общий оценочный лист

№	Критерий оценки	Показатели (на что смотреть)	Баллы (0-10)	Комментарий эксперта
1	Техническое исполнение	Чистота линий/сетки, отсутствие «мусора» в кадре, стабильность света (для стоп-моушн), качество рендера.		
2	Анимационное мастерство	Соблюдение тайминга, передача веса и инерции, плавность или обоснованная прерывистость движения.		
3	Работа с инструментом (Софт)	Сложность использованных приемов в программе (сложные риги, эффекты, симуляции, освещение).		
4	Визуальный дизайн	Единство стиля персонажей и фонов, работа с цветом, композиция кадра, выразительность.		
5	Режиссура и монтаж	Понятность истории, темпо-ритм (не скучно ли смотреть), логика смены планов (дальний/сред./крупный).		
6	Звуковое решение	Качество озвучки, синхронность звука с движением (липсинг), уместность музык. фона.		
7	Оригинальность идеи	Авторский проект: новизна идеи. Адаптация: глубина переработки, уникальность прочтения классики.		
8	Сложность проекта	Учет трудозатрат (покадровая рисовка сложнее перекладки; авторская лепка лего-фигурок).		
	Общий балл (макс. 80)			

Таблица 2 — Градация оценивания

Критерий	Описание (высокий балл - 5)	Описание (низкий балл - 1)
Рисованная анимация		
Удержание объема	Персонаж сохраняет массу и пропорции при поворотах и сложных движениях.	Персонаж «плывет», детали меняют размер от кадра к кадру.
Чистота фазовки	Движение плавное, выдержан верный расчет промежуточных кадров (инбитвинов).	Движение дерганое, пропуски в ключевых фазах, нарушен тайминг.
Линейная графика	Уверенная, живая линия. Отсутствие «мусора» и случайного дрожания контура.	Линия неуверенная («волосатая»), контур разрывается или хаотично меняет толщину.
Принципы сжатия и растяжения	Грамотное использование сжатия и растяжения для передачи живой плоти.	Движение механистичное, «деревянное», отсутствие деформации при ударе/прыжке.
Тайминг и Спейсинг	Точное распределение кадров для передачи скорости и веса объекта.	Равномерное (скучное) движение без акцентов и ускорений.
3D анимация* и 2D перекадка *исключительно 3D		

Критерий	Описание (высокий балл - 5)	Описание (низкий балл - 1)
Качество Рига (Сборки)	Грамотная иерархия костей, отсутствие изломов в суставах при экстремальных позах.	При сгибе конечностей графика «ломается», видны дыры в марионетке.
Анимация кривых	Плавные переходы между ключами, отсутствие «роботизированности».	Линейное движение «от точки к точке», резкие неестественные остановки.
Слои и перекрытия	Корректная работа с Z-depth (части тела не накладываются друг на друга ошибочно).	Руки персонажа проходят сквозь тело или исчезают за слоями других деталей.
Шейдинг и Текстуры*	Материалы выглядят убедительно (металл блестит, ткань матовая).	Все объекты имеют одинаковый «пластиковый» вид, текстуры растянуты.
Инерция и «захлест»	Наличие вторичного движения (волосы, одежда движутся с опозданием).	Весь персонаж движется как единый монолитный кусок картона.
Постановка веса	Персонаж чувствует гравитацию, есть опора на стопы, работа с центром тяжести.	Персонаж кажется невесомым, «парит» над полом или скользит по нему.
Липсинг и Мимика	Точное попадание артикуляции в звук, выразительная смена фаз рта/глаз.	Рот открывается невпопад, мимика застывшая или хаотичная.
Скиннинг	Отсутствие артефактов при деформации сетки (колени/локти сгибаются мягко).	Сетка персонажа взрывается или неестественно сминается при движении.
Общие критерии		
Авторство / Плагиат	Авторский проект: Полностью уникальная идея, дизайн и мир. Адаптация: Новое визуальное прочтение сказки.	Прямое копирование чужих персонажей (Disney, Смешарики) или перерисовка кадров.
Драматургия	Четкая структура (Экспозиция -> Завязка -> Кульминация -> Развязка).	Хаотичный набор действий без начала и конца.
Композиция кадра	Работа с правилом третей, направляющими линиями, глубиной кадра.	Случайное расположение объектов, «дыры» в композиции.
Звуковой монтаж	Саунд-дизайн дополняет действие, музыка подчеркивает эмоцию.	Звук отсутствует, обрывается или заглушает смысл ролика.
Хронометраж и Темпоритм	Короткий ролик: Емкость и динамика. Длинный: Выдержанная логика повествования.	Сцены неоправданно затянуты или слишком обрезаны, зритель не успевает понять суть.

Так, для оценки художественно-творческих компетенций используются показатели оригинальности идеи, композиционной целостности, художественной выразительности и авторского стиля. Для технологических компетенций – владение программным обеспечением, качество анимации и уровень технического

исполнения проекта. Содержательный компонент также включает систему оценочных средств: практические задания, творческие работы, анимационные этюды, портфолио, презентации и курсовые и выпускные квалификационные работы. Технологический компонент определяет, как именно будет оцениваться успеваемость учащихся и какие инструменты для этого будут использоваться.

В исследовании установлено, что для подготовки специалистов в области анимации наиболее эффективными являются практико-ориентированные формы оценки, моделирующие реальные ситуации, возникающие в процессе работы. Наибольшее значение приобретают технологии проектного оценивания и портфолио, позволяющие фиксировать динамику профессионального роста студентов [4; 6]. Важным элементом технологического компонента является наличие обратной связи, которая позволяет корректировать процесс обучения и совершенствовать оценочные средства. Технология реализации КОС ОС включает последовательные этапы: анализ результатов обучения, разработка оценочных материалов, апробация, оценивание, корректировка системы. Цикличность данных этапов обеспечивает непрерывное совершенствование модели и её адаптацию к новым условиям образовательного процесса. Результативный компонент отражает эффективность функционирования системы и характеризует степень владения выпускниками профессиональными навыками. В ходе работы выделены три уровня освоения компетенций: базовый, продвинутый, профессионально-творческий. Критериями результативности модели являются: улучшение качества обучения, развитие творческих способностей, повышение мотивации учащихся, возможность самостоятельно проектировать, готовность выпускников к профессиональной деятельности в сфере анимации и художественного образования. Все материалы для разработки модели и схем более подробно рассмотрены в научном исследовании, а именно диссертации «Моделирование компетентностно-ориентированной системы оценочных средств в вузе (на примере основной профессиональной образовательной программы «Художественно-эстетическое образование. Анимация») и подкреплены результатами проведенного эксперимента.

Обсуждение результатов

Полученные данные показывают, что внедрение компетентностно-ориентированной системы оценочных средств обеспечивает эффективность образовательного процесса, объективность оценки и позволяет интегрировать контроль результатов обучения в систему профессионального и творческого развития обучающихся. Таким образом, обсуждение результатов подтверждает, что разработанная система КОС ОС отвечает современным требованиям высшего образования, обеспечивает объективность и системность оценки, а также способ-

ствует повышению качества подготовки специалистов в области художественно-эстетического образования и анимации. Подтверждаются тезисы, которые выдвинули в своих работах Елена Анатольевна Байкина и Юрий Георгиевич Татур, рассматривающие оценивание как важнейший инструмент формирования профессиональных компетенций обучающихся.

Заключение

Модель содержит элементы, которые обеспечивают объективность, непрерывность и практическую направленность оценивания. Предложенные критерии и оценочные средства позволяют учитывать специфику художественно-творческой деятельности студентов и уровень сформированности их профессиональных компетенций. Внедрение КОС ОС обеспечивает соответствие образовательного процесса современным требованиям высшего образования и креативной индустрии. Образовательный процесс с применением четкой структуры модели становится более направленным, уточняет образ будущего специалиста, делая результат обучения более предсказуемым. Разработанные материалы расширяют методический фонд педагога и дают понимания ведения образовательной деятельности преподавателя актуализируя все предыдущие наработки. Помогают более полно раскрыть требования к профессиональным компетенциям специалиста за счет уточнения дескрипторов для индикаторов.

Перспективы дальнейших исследований связаны с развитием цифровых инструментов мониторинга образовательных результатов, расширением диагностического аппарата компетентностного оценивания и адаптацией разработанной модели к другим направлениям профессионального образования.

Литература

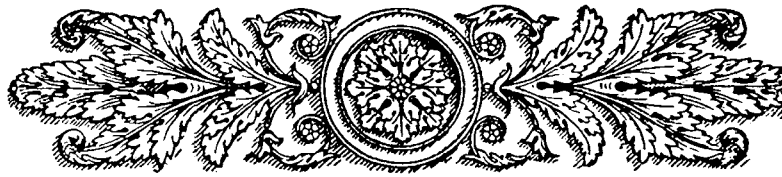
1. *Байденко В. И. Компетентностный подход к проектированию государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования. — М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2005. — 114 с.*
2. *Байкина Е. А. Роль фонда оценочных средств в образовательном процессе вуза // Современные тенденции развития науки и технологий, 2016. № 3-12. С. 13-18.*
3. *Блинов В. И., Сергеев И.С. Модернизация профессионального образования: компетентностный подход. — М.: Академия, 2010. — 256 с.*
4. *Вербицкий А.А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход. — М.: Высшая школа, 1991. — 207 с.*
5. *Зимняя И. А. Ключевые компетенции — новая парадигма результата образования // Высшее образование сегодня. — 2003. — № 5. — С. 34–42.*
6. *Полат Е. С. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования. — М.: Академия, 2009. — 272 с.*
7. *Сластенин В. А. Исаев И.Ф., Шиянов Е.Н. Педагогика. — М.: Академия, 2013. — 576 с.*
8. *Татур Ю.Г. Компетентностный подход в описании результатов и проектировании стандартов высшего профессионального образования. — М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. — 18 с.*

9. *Хуторской А. В., Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы образования // Народное образование. — 2003. — № 2. — С. 58–64.*

REFERENCES

1. *Baikina, E. A. Rol' fonda otsenochnykh sredstv v obrazovatel'nom protsesse vuza. E. A. Baikina. Sovremennye tendentsii razvitiya nauki i tekhnologii. 2016. № 3-12. pp. 13-18. EDN VTPXNX.*
2. *Blinov V. I., Sergeev I.S. Modernizatsiya professional'nogo obrazovaniya: kompetentnostnyi pod khod. Moskva. Akademiya, 2010. 256 p.*
3. *Verbitskii A. A., Ermakova O. B. Shkola kontekstnogo obucheniya kak model' realizatsii kompeten tnostnogo podkhoda. Pedagogika. 2009. № 2. pp. 12-18. EDN: KPYKZP*
4. *Zimnyaya I.A. Klyuchevye kompetentsii. novaya paradigma rezul'tata obrazovaniya. Vysshee obrazo vanie segodnya. 2003. № 5. pp. 34-44. Psikhologiya obucheniya. 2003. № 12. p. 9. EDN HTKIYL.*
5. *Polat E. S. Novye pedagogicheskie i informatsionnye tekhnologii v sisteme obrazovaniya. 4-e izd., ster.. Moskva. Akademiya, 2009. (Vysshee professional'noe obrazovanie. Pedagogicheskie spetsial'nosti). EDN QXCHFL.*
6. *Slastenin, V. A. Pedagogika. Uchebnik dlya studentov obrazovatel'nykh uchrezhdenii srednego professional'nogo obrazovaniya, obuchayushchikhsya po pedagogicheskim spetsial'nostyam. V. A. Slastenin, I. F. Isaev, E. N. Shiyanov ; V. A. Slastenin, I. F. Isaev, E. N. Shiyanov. 2-e izd., pererab. Moskva. Akademiya, 2011. (Srednee professional'noe obrazovanie. Pedagogicheskoe obrazo vanie). ISBN 978-5-7695-8047-5. EDN QYMFLL.*
7. *Seryakova, S. B. Kompetentnostnyi podkhod v obrazovanii:ot teorii k praktike. S. B. Seryakova. Sovet rektorov. 2012. № 4. pp. 34-40. EDN QCWFXB.*
8. *Tatur Yu.G. Kompetentnostnyi podkhod v opisanii rezul'tatov i proektirovanii standartov vysshego professional'nogo obrazovaniya. Moskva. Issledovatel'skii tsentr problem kachestva podgotovki spetsialistov, 2004. 18 p.*
9. *Khutorskoi A. V., Klyuchevye kompetentsii kak komponent lichnostno-orientirovannoi paradigmy obrazovaniya. Narodnoe obrazovanie. 2003. № 2. pp. 58-64.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 16.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



Ван Сяоцин

Сравнительное кросс-культурное исследование орнаментов одежды в Китае эпохи Мин и в период западноевропейского Возрождения

Аннотация. Эпоха Мин (1368–1644) в Китае и период европейского Возрождения (приблизительно XIV–XVII века) хронологически в значительной степени совпадают, однако развивались они в двух совершенно разных культурных контекстах. Сравнительное изучение орнаментов одежды этих двух периодов обычно включается в дискуссию о «восточно-западных различиях», и именно эти различия дают более прочную основу для обнаружения потенциальных связей между ними. В данной работе проводится систематическое сравнение орнаментов одежды эпохи Мин и Возрождения по четырём измерениям: темы узоров, логика композиции, материалы и технологии, а также культурное значение. Анализ помещён в исторический контекст глобального обращения текстиля, выявляя как глубинные различия между ними, так и косвенное, сложное эстетическое взаимодействие, происходившее благодаря Шёлковому пути и морской торговле. Исследование утверждает, что орнамент одежды эпохи Мин, ядром которого была ритуально-иерархическая система, развил высокосимволический, геральдический визуальный язык. В то время как орнамент Возрождения находился под сильным влиянием классического натурализма, ценя объём и перспективу. Их «взаимопроникновение» было не прямым подражанием или смешением, а встречей форм и смысловым переводом, происходившим в ходе кросс-культурного путешествия узоров. Данная работа стремится выйти за рамки простой модели «влияние–восприятие», предлагая более осторожный нарративный подход к кросс-культурной истории искусства и предоставляя новые ме-

тодологические перспективы для понимания взаимодействия восточного и западного визуального искусства.

Ключевые слова:одежда эпохи Мин, одежда Возрождения, орнаментальные мотивы, кросс-культурный обмен, история материальной культуры.

1. Две орнаментальные системы: обзор орнаментов одежды эпохи Мин и Возрождения

1.1 Орнамент одежды эпохи Мин: ритуал, иерархия и схематизм

Формирование системы орнаментов одежды в эпоху Мин имеет важный исторический фон: всеобщий отказ от «варварских обычаев» в начале династии и восстановление китайской системы одежды. Чжу Юаньчжан, основатель династии, вскоре после провозглашения империи издал указ «восстановить одежду и головные уборы по образцу Тан», стремясь через восстановление одежной системы утвердить культурную легитимность нового режима [1]. Эта политическая воля глубоко сформировала фундаментальный характер орнамента одежды эпохи Мин — в первую очередь он был вопросом порядка, а не эстетики.

Минская орнаментальная система функционировала в соответствии с иерархической логикой. Дракон был символом верховной власти, использовать его могли только император и определённые члены императорской семьи; узоры, «подобные дракону», такие как ман, фэйюй, доу-ню (несмотря на то, что они не были истинными драконами, из-за их морфологического сходства им придавался очень высокий статус), могли использоваться только по особому императорскому разрешению. На нашивках-бу (буцзы) гражданских чиновников изображались птицы, военных — дикие звери; ранг чиновника напрямую определялся по узору нашивки. Такой ритуальный дизайн, использующий орнамент для обозначения иерархии, является уникальным в истории мирового костюма.

Что касается типов орнаментальных мотивов, одежда эпохи Мин включала в себя чрезвычайно богатую родословную. К категории благоприятных животных относились дракон, феникс, ман, лев, цилинь, журавль, мандаринские утки и другие, каждый из которых нёс особое символическое значение. В растительной категории наиболее распространёнными были лотос, пион, линчжи, хризантема, вьющиеся цветы. Геометрические фоновые узоры также широко использовались: ромбовидный узор, узор «вань» (свастика), облачный узор, узор «хуэй» (меандр) и другие в качестве заполняющих фоновых узоров на больших участках одежды [13].

Примечательно, что после середины XV века минский орнаментальный дизайн демонстрировал тенденцию к растущей сложности и схематизации. Анали-

зируя такие артефакты, как тканая золотом и украшенная цветными шелками с узором «заяц, бегущий среди тыкв» из гробницы Динлин, некоторые учёные указывают, что орнаменты среднего и позднего Мин стремились к «полноте» и «плотности» в композиции, зазоры между орнаментальными элементами были сжаты до минимума, создавая чрезвычайно визуально насыщенный декоративный эффект [3]. Эта эстетическая тенденция «стремления к полноте» тесно связана с историческим контекстом накопления социального богатства и распространения роскоши после середины эпохи Мин.

Минские орнаменты особенно ценили композиционный принцип «круглого единства» (туаньюань). Большое количество «круглых цветов» — круглый дракон, круглый феникс, круглый журавль — образовывали замкнутую визуальную единицу. Такая композиция глубоко связана с символическим значением «круга» в философии «И Цзин» как принципа движения вселенной. «Круг» был символом Небесного Пути (Дао) и метафорой гармонии, полноты и бесконечного обновления. Использование круглых орнаментов на одежде не только выполняло декоративную функцию, но и было микрокосмическим представлением космического порядка — носитель одежды «воплощал Дао» через свой наряд.

1.2 Орнамент одежды Возрождения: природа, форма и объёмность

В резком контрасте с ритуальной логикой минского орнамента, центральной движущей силой орнамента одежды Возрождения было принципиально иное направление — воспроизведение человеческой природной формы и переосмысление классического идеала.

Сам термин «Возрождение» означает «перерождение» — повторное открытие и почитание древнегреческой и римской цивилизаций. В архитектуре, скульптуре и живописи это возвращение проявилось в систематическом исследовании анатомии, перспективы и пропорций; в области одежды и текстильных узоров это выразилось в эстетическом повороте к натурализму [4]. Цветы больше не были абстрактными символами, а изображались как узнаваемые природные объекты с объёмом и светотенью. Вьющиеся стебли и листья больше не были чисто геометрическими расположениями, а имитировали органичное течение реального роста растений.

Этот натуралистический поворот наиболее полно проявился в итальянских бархатных узорах. Учёные отмечают, что с технологическими инновациями в итальянской текстильной промышленности XV века шёлковый бархат стал самой популярной тканью, а исчезновение популярных в конце XIV века анималистических узоров сопровождалось доминированием нового типа узора — гранатового [12]. Дизайн этого узора был сосредоточен не столько на «сходстве» изо-

бражения, сколько на формировании ощущения объёмности через многослойную светотеневую моделировку.

Популярность гранатового узора отражала не только изменение эстетических вкусов, но и была тесно связана с инновациями в текстильных технологиях. Самый распространённый тип итальянского бархата назывался «alto e basso», то есть с ворсом разной высоты на поверхности бархата, где разрезанный и неразрезанный ворс создавал переливающийся эффект. При эстетическом стремлении к общей фактуре поверхности ткани «узоры больше не подчёркивались сильными цветовыми контрастами, а выделяли мерцающий блеск ткани и изменения ворса» [12]. Это наблюдение чрезвычайно важно: оно показывает, что эстетический центр тяжести текстильных узоров Возрождения смещался от «цвета» к «фактуре» и «объёмности», которые как раз и были центральными заботами ренессансного искусства.

Помимо цветочных узоров, одежда Возрождения также широко использовала исторические или мифологические нарративные сцены в качестве особого вида «орнамента» — перенося классические мифы на одежду через парчу или вышивку. Этот подход был наиболее характерен для высококачественных парчовых изделий Милана, Флоренции и Венеции [4]. Использование нарративного орнамента поднимало одежду от простого предмета ношения до «носимого произведения искусства» — что принципиально отличалось от символической логики минского орнамента, который больше заботился о референциальной функции культурных знаков.

На уровне материалов и технологий Италия эпохи Возрождения утвердилась как центр европейского шёлкового производства. Примерно к середине XV века Италия стала центром европейского шёлкопроизводства и первой европейской страной с развитой шёлковой промышленностью [8]. Ведущие шёлковые города — Венеция, Флоренция, Генуя — развили свои отличительные ткацкие технологии: Венеция славилась бархатом, Флоренция — парчой, Генуя — бархатом и золотными тканями [2]. Техника золотной нити достигла в этот период своего расцвета, но она принципиально отличалась от минской техники «тканого золота»: в Европе чаще использовалась металлическая спираль, обёрнутая вокруг шёлкового сердечника, для формирования золотой или серебряной нити для жаккардового ткачества, что было более непосредственно связано с металлообработкой; в то время как минская техника «цзинь» или «чжуанхуа» (узорное ткачество с золотом) чаще включала плоскую или скрученную золотую нить в шёлковую структуру, подчёркивая общий роскошный золотистый визуальный эффект [13].

1.3 Предпосылки сопоставимости: совпадение темпоральности и социального контекста

Если рассматривать только внешний вид самих орнаментов, различия между эпохой Мин и Возрождением явно больше, чем сходства. Но это не означает, что они несравнимы; напротив, это различие делает сравнение необходимым и ценным. Прежде чем приступить к детальному сравнению, необходимо прояснить две важные предпосылки сопоставимости.

Первая предпосылка — темпоральное совпадение. Эпоха Мин (1368–1644) и период Возрождения (ок. 1350–1650) почти полностью совпадают на временной шкале. При обсуждении распространения орнаментов это темпоральное совпадение придаёт особое методологическое значение «синхронности»: когда мы видим сходство орнаментальных форм между Мин и Италией, мы не можем просто сказать, что одна сторона «повлияла» на другую; мы должны одновременно учитывать, не является ли данная форма общим продуктом эстетических тенденций эпохи.

Вторая предпосылка — контраст контекстуальных систем и созвучие эстетических форм. Минский орнамент одежды был глубоко ограничен конфуцианской ритуальной системой. Напротив, Италия и центрально-западноевропейское общество эпохи Возрождения находились в переходный период: разложение феодальной системы, подъём городских республик, рост раннего капиталистического купеческого сословия [4]. Социальная функция одежды постепенно смещалась от маркера идентичности в феодальной иерархии к выражению богатства и личного вкуса. Что касается роскоши в одежде, то в среднем и позднем Мин наблюдалась тенденция «нарушения ритуала и превышения статуса», когда купцы начинали подражать одежде учёных-чиновников и даже императорского дома [3], в то время как в эпоху Возрождения новые богатые горожане также стремились подражать аристократической одежде. Это «антиинституциональное» сходство и является схожим культурным следствием, порождённым разными социальными структурами на схожих исторических этапах.

Эти две предпосылки обеспечивают прочную отправную точку для сравнения, а также временную ось и контекстуальное сопоставление для горизонтального анализа. Отсюда мы можем перейти к детальному сопоставлению двух орнаментальных систем.

2. Кросс-культурное ткачество: сеть Шёлкового пути и обращение текстиля

2.1 Шёлк на Западе: от Чжан Цяня до Чжэн Хэ

Распространение китайского шёлка на запад началось задолго до эпохи Мин. Ещё в IV–V веках до нашей эры китайский шёлк через древние торговые пути попадал в Центральную и Западную Азию. После того как Чжан Цянь в эпоху Западной Хань дважды совершил миссии в Западный край и проложил «Шёлковый путь», шёлк начал массово поступать на Запад. Изящество и лёгкость китайского шёлка заставили западных людей «восхищаться как божественным» и начать пытаться подражать этой великолепной ткани, что также способствовало прогрессу западной текстильной техники [8].

С тех пор распространение шёлка на запад никогда не прекращалось. Начиная с I века до нашей эры китайский шёлк проник в Италию, и распространение древней китайской культуры шёлка оказало глубокое влияние на европейскую цивилизацию [9]. Во времена, когда китайский шёлк попал в Римскую империю, ношение шёлка считалось символом статуса и богатства. В средние века сеть распространения шёлка ещё больше расширилась.

Эпоха Мин открыла новый этап. Путешествия Чжэн Хэ (1405–1433) распространили влияние империи Мин далеко в Индийский океан, Персидский залив и на восточное побережье Африки, заложив основы для ещё более масштабной торговли между Востоком и Западом в будущем. Флот Чжэн Хэ обменивал китайские товары, такие как шёлк и фарфор, на западные специи, драгоценные камни и экзотических животных; товарообмен текстилем и обмен узорами в этот период беспрецедентно расширились [10]. Исследования указывают, что «в XV веке обмен между Китаем и Римом был частым. Китайский шёлк стал популярным среди королевских семей и богатых людей в Риме» [7].

В XVI веке, с приходом португальцев на Восток и открытием испанцами тихоокеанского маршрута, постепенно формировалась глобальная торговая система, использующая серебро в качестве посредника. Большое количество китайского шёлка перевозилось через манильские галеоны на испанские и американские рынки, глубоко влияя на европейское потребление текстиля и культурные ландшафты. Китайский шёлк стимулировал воображение европейцев о восточной роскоши [11]. В то же время западные купцы начали заказывать в Китае текстиль, ориентированный специально на зарубежные рынки — так называемый «экспортный текстиль». Ярким примером является хранящаяся в Метрополитен-музее подушка для кровати, в центре которой выткана китайская круглая нашивка с драконом, а по краям — четыре фигуры в европейской одежде,

которая наглядно запечатлела кросс-культурное взаимодействие в торговле текстилем между Китаем и Западом в XVI–XVII веках.

2.2 От Персии до Европы: трансформация и посредничество орнаментальных мотивов

В процессе распространения шёлка из Китая в Европу регионы Центральной и Западной Азии, особенно Персия, сыграли роль ключевых транзитных узлов. Обмен орнаментами на Шёлковом пути не был простым «прямым переносом из Китая в Европу», он претерпел долгую локализацию и гибридизацию [5]. Узор мог сначала появиться на китайском шёлке, затем в течение нескольких столетий распространиться в Персию, быть поглощён исламской художественной системой и пройти формальную эволюцию, и, наконец, когда его вновь восприняли европейцы в итальянское Возрождение, он уже был «гибридом», прошедшим множественные культурные адаптации.

Распространение мотива лотоса на запад является лучшим примером изучения формальных изменений в этом процессе. Лотос имеет чрезвычайно высокий символический статус в традиционной китайской культуре: он является символом буддийского «произрастания из грязи, но оставаясь незапятнанным» и благодаря омофонии с «лянь» (связывать) получил благоприятное значение «изобилия из года в год» [1]. Из-за абстрагирования и преемственности орнаментов китайский лотос на пути распространения по Шёлковому пути постепенно слился с персидскими декоративными мотивами, особенно с мотивом сасанидского «Древа жизни». Когда орнамент распространился в исламский мир, его значение «чистоты» проявилось во взаимодействии с геометризующей тенденцией исламского искусства, и узор лотоса проявил склонность к «геометризации и абстрагированию» [5].

Эта эволюционная тенденция продолжилась в итальянском текстильном дизайне. В итальянских узорах лотоса конца XIV века также прослеживается «тенденция заполнения геометрическими узорами», что демонстрирует закономерность формальной эволюции от китайского прототипа через персидское посредничество к итальянскому восприятию. Если рассмотреть итальянские узоры лотоса XIV–XV веков, можно увидеть, что лепестки лотоса больше не были круглыми, как в китайском варианте, а были вытянутыми и острыми, располагались геометрически, а центр лотоса был заполнен геометрическими узорами. Всё это показывает важную особенность кросс-культурного путешествия орнаментов: базовая композиционная структура узора могла сохраняться, но детали обработки и смысловое содержание претерпевали глубокие отклонения в результате многократных изменений среды [5].

Возникновение гранатового узора представляло собой наиболее значительное изменение в итальянском текстильном дизайне XV века. Ранее популярные анималистические узоры постепенно вытеснялись новым типом узора — гранатовым, который занял доминирующее положение [12]. Это изменение было вызвано как технологическими причинами (бархат, как самая популярная ткань того времени, с его ворсовой поверхностью лучше подходил для крупных, не-нарративных узоров; сложные нарративные контуры анималистических узоров конфликтовали с технологией бархатоткачества), так и эстетическими причинами (переход от абстракции «холодного средневековья» к ренессансной перспективе и объёмности; гранатовый узор благодаря своей полной форме, естественному росту и богатой светотеневой моделировке идеально соответствовал натуралистической тенденции Возрождения) [12]. Исследования далее указывают, что организующим ядром гранатового узора является именно форма китайского лотоса, трансформированная через исламское воздействие: центральная часть цветоложа лотоса заменена завязью и семенами граната [5]. Можно сказать, что это гибридный кросс-культурный узор: в композиции присутствуют скелет китайского лотоса, персидская геометрическая орнаментация и итальянская ренессансная светотеневая объёмность.

2.3 Технологический трансфер и локализованное производство: подъём итальянской шёлковой промышленности

Кросс-культурное распространение орнаментов связано не только с самими узорами, но и зависит от трансфера технологий и локализованного производства. Утверждение итальянской шёлковой индустрии является примером сочетания технологического трансфера и локальных инноваций.

Китай был первой страной в мире, изобретшей шелководство и ткачество шёлка, и долгое время монополизировал производство сырца и готового шёлка. Только к середине VI века технология шелководства через Византийскую империю попала в Европу. Распространение шёлковой технологии в Европе прошло долгий процесс: примерно к XI веку Сицилия уже экспортировала значительное количество шёлка, а к середине XII века сицилийская шёлковая промышленность могла конкурировать с византийской. В XIV–XV веках Италия полностью заменила Византию в монополии на производство и экспорт шёлка. Северные итальянские города — с центром в Венеции, Флоренции, Генуе и Лукке — начали массовое производство шёлковых тканей, создав огромную шёлковую промышленность и развив свои уникальные стили.

Наследуя византийские и исламские технологии шелкоткачества, эти города в сочетании с европейскими традициями металлообработки и золотарного дела развили уникальные техники золочения и жаккардового ткачества. При эс-

тетическом стремлении к общей фактуре поверхности ткани «узоры больше не подчёркивались сильными цветовыми контрастами, а выделяли мерцающий блеск ткани и изменения ворса». Итальянские мастера не удовлетворялись простым копированием восточных узоров, а активно их синтезировали, сочетая восточные мотивы с европейской эстетикой, создавая неповторимый «итальянский стиль» [11].

Это объясняет, почему на данном этапе на текстиле Китая, Персии и Италии можно наблюдать «семейное сходство» — глобальное распространение орнаментальной композиции, претерпевающее множественные корректировки формы, технологии и смысла на каждом узле. «Шинуазри»-текстиль возник именно в этом контексте: «начиная с конца XVI века произведения искусства восточных стран, таких как Китай, Индия и Япония, в больших количествах ввозились в Европу, и текстиль занимал большую долю среди экспортных товаров» [10]. Значение этого восточного экспортного текстиля намного превосходило просто товар: с одной стороны, он напрямую стимулировал бурное развитие местной шёлковой промышленности в восточных странах; с другой стороны, как носитель материальной культуры, он оказал огромное влияние и столкновение на нематериальные культурные аспекты, такие как политика, экономика и идеология западного общества [10].

Шинуазри как стиль по сути является имитацией китайского искусства. Это художественный стиль, возникший в Европе под влиянием китайского (а также индийского, японского и других восточных стран) экспортного искусства и восточного искусства. Следовательно, можно сказать, что западная «шинуазри» по сути является присвоением, переосмыслением и вторичным творчеством китайской и даже азиатской культуры, относясь к высокостепенной художественной изобретательности и в большей степени отражая суть кросс-культурного обмена [11]. Это понимание имеет фундаментальное значение для характера «взаимопроникновения», обсуждаемого в данной работе — связь между китайскими и западными орнаментами — это не однонаправленное влияние, а кросс-культурный диалог, прошедший через творческую адаптацию.

3. Детальное сравнение орнаментальных мотивов

3.1 Тенденция к симметрии: глубинная согласованность восточной и западной композиции

В композиционном плане наиболее заметным и удивительным общим моментом между орнаментами одежды эпохи Мин и Возрождения является «симметрия». Это, вероятно, не совпадение — симметрия является общей эстетической целью обеих цивилизаций, но её культурная логика совершенно различна.

В одежде эпохи Мин симметрия была общим принципом почти для всех орнаментов официального костюма. Наиболее типичным примером является «буцзы» — квадратные или круглые нашивки на груди и спине чиновничьей одежды, на которых вышивались изысканные узоры для обозначения ранга чиновника. Композиция буцзы — это строгая осевая симметрия: главный узор помещается в центр, боковые узоры равномерно распределяются зеркально, а верхняя и нижняя границы оформляются симметричными облачными или водными узорами [13]. В минских круглых орнаментах, будь то круглый дракон, круглый феникс или круглый журавль, все элементы располагаются радиально относительно центра симметрии. Этот приём «круг внутри квадрата, квадрат внутри круга» отражает космологическое понятие «небо круглое, земля квадратная» в традиционной китайской культуре и стремление к гармонии — симметрия означает стабильность порядка и проявление добродетели.

В Италии эпохи Возрождения симметричная структура также широко применялась в орнаментах одежды. Например, в гранатовом узоре почти все гранатовые узоры следуют строгой осевой или центральной радиальной симметрии: полный плод граната в центре, с боков — изогнутые и закрученные ветви и листья, зеркально отражающие друг друга. Такой симметричный композиционный подход идеально соответствовал ренессансному идеалу «пропорции» и «равновесия». Стремление к симметрии в классической архитектуре и скульптуре было добросовестно перенесено мастерами-текстильщиками в дизайн тканевых узоров [4].

3.2 Вьющиеся стебли (Чаньчжи / рокайль): линия жизни

Вьющиеся стебли (Чаньчжи, или завитки аканта) — ещё один важный композиционный элемент, общий для одежды эпохи Мин и Возрождения. В одежде эпохи Мин узор вьющихся стеблей встречается почти на всех крупноузорчатых тканях — на краях халатов, отделке рукавов, нижней кромке юбок — выполняя функцию заполнения и соединения изолированных орнаментальных элементов. Но в китайской символической системе вьющиеся стебли — это не просто декоративное заполнение. Эти мягко изогнутые линии метафоризируют непрерывную, бесконечную жизненную силу, процветание и удачу [1]. На найденных при раскопках минских тканых золотом и узорных тканях часто можно увидеть сложное переплетение драконов, фениксов, облачных узоров и вьющихся цветов, образующих целостный дизайн, одновременно полный жизни и гармоничный [13].

В одежде Возрождения значение и способ использования вьющихся стеблей аканта весьма схожи. Вокруг гранатового узора всегда много завитков ветвей и листьев; во флорентийской нарративной парче сцены с фигурами также

всегда окружены изысканными растительными завитками, образующими отношения фигуры и фона. В этих европейских узорах завитки аканта также рассматриваются как символ растительной жизни и знак жизненной силы.

При сравнении минского вьющегося стебля и европейского завитка аканта: первый больше ценит ритмичность и плоскостную декоративность линий, которые преимущественно плавные и округлые; второй больше подчёркивает светотеневую объёмность и анатомическую точность роста растений, каждый изгиб завитка намекает на ориентацию и тень в трёхмерном пространстве. Но в более широкой рамке — в каждой культуре изогнутые растительные линии являются неотъемлемой органической частью общего дизайна — «глубокая структура» этой концепции едина.

3.3 Лотос и гранат: метаморфозы мотивов

Лотос и гранат являются двумя наиболее показательными примерами, демонстрирующими сложность кросс-культурного путешествия орнаментов. В одежде эпохи Мин и традиционном китайском костюме лотос изображается в виде сверху, лепестки имеют персикообразную или эллиптическую форму, многослойно обёрнуты, выражая духовное стремление к чистоте и буддийской земле блаженства [1]. В китайском культурном контексте дзенский смысл лотоса и культурный подтекст омофонии «лянь» (связывать) — «изобилие из года в год», «непрерывное рождение детей» — также часто выражается в образе ребёнка с лотосом.

Когда мы обращаем взгляд на «лотос» на персидском текстиле XIV века и итальянском XVI века, его форма претерпевает глубокие изменения. Конкретное изображение лотоса начинает превращаться в абстрактный геометрический узор: лепестки лотоса становятся вытянутыми и острыми, располагаются радиально, а промежутки между лепестками заполняются плотными геометрическими фигурами [5]. Попав в Италию, эти локализованные исламские узоры лотоса вновь наделяются «более жизненным» обликом, интегрируясь в итальянское ренессансное стремление к объёмности и естественным формам, придавая китайскому «китайскому лотосу» новую жизненную силу.

Появление гранатового узора ещё лучше иллюстрирует этот «гибридный механизм». Итальянский «гранатовый узор» включает в себя следующие орнаментальные элементы: центральный плод граната, симметрично изогнутые ветви и листья по бокам, отдельные цветки или бутоны. Этот узор принципиально объединяет особенности трёх цивилизаций: китайский композиционный скелет — центром гранатового узора часто является цветоложе лотоса, заменённое плодом граната; персидское геометрическое заполнение — тенденция к геометрической плотности между ветвями, листьями и бутонами; и итальянское ренес-

сансное светотеневое выражение объёмности — трёхмерная передача плода граната и светотеневые изменения на листьях [5].

Следовательно, «гранатовый узор» фактически является кросс-культурным гибридом, «метисом», возникшим в результате соединения китайского лотоса, прошедшего персидскую исламскую геометрическую трансформацию, с итальянским местным «завитком аканта» [5]. Этот пример ясно показывает, что суть связи орнаментов — не «одна сторона повлияла на другую», а на длинной линии кросс-культурной передачи орнаменты фрагментарно смешивались друг с другом, и окончательная форма узора была продуктом «совместного творчества» всех звеньев.

3.4 Геометрические фоновые узоры и иерархия паттернов

В дизайне орнаментов одежды эпохи Мин и Возрождения также существует близость с точки зрения иерархии. В обоих периодах дизайн высококлассной одежды обычно использовал двойную иерархическую структуру «основной узор + фоновый узор». Основной узор был визуальным фокусом и самой чёткой в смысловом плане частью, располагаясь в центре или на главном месте композиции; фоновый узор служил вспомогательным геометрическим узором, заполняющим пространство между основными узорами и на фоне, создавая более богатую декоративную слоистость [6].

В эпоху Мин узоры «вань» (свастика), «хуэй» (меандр), ромбовидные и «жуи» (облачные) узоры в большом количестве использовались в качестве фона в парче и вышивке. На халате императора Ваньли из гробницы Динлин, например, промежутки между драконьими узорами и облачными орнаментами плотно заполнены мелкими узорами из тысяч, маленькими облачками или геометрической сеткой [13]. Та же дизайнерская логика существует и на роскошных западных тканях Возрождения, например, на итальянском бархате и парче основной узор обычно окружён геометрической текстурой, создающей мерцающие световые эффекты.

Основной мотив двух этих иерархических структур общий: использование дорогих золотых и серебряных нитей и изысканных технологий ткачества для повышения визуальной плотности и ценности ткани. В обеих культурах чем более плотным и мерцающим был фоновый узор, тем выше была ценность ткани и, соответственно, социальный престиж владельца после пошива одежды. Это было «видимое богатство», закодированное эстетически в структуру одежды в обеих системах. Разница в том, что в минских фоновых узорах присутствовала ритуальная и символическая нагрузка [13], в то время как в ренессансных фоновых узорах больше подчёркивался блеск материальности и демонстрация самого технологического мастерства.

3.5 Цветочный нарратив: восточная символика vs западная репрезентация

Различия в способах функционирования значений между минским и ренессансным орнаментом одежды можно ясно увидеть на двух типичных примерах: минский «пион» и ренессансный «цветок».

В китайской культуре пион известен как «король цветов», символизируя богатство, благородство, процветание и успех. В женской придворной одежде и официальных костюмах знатных дам среднего и позднего Мин орнамент пиона встречается очень часто — он часто выступает основным элементом буцзы или комбинируется с другими узорами, образуя устойчивые схемы, такие как «феникс среди пионов» или «бабочка, любующаяся цветком». В этих комбинациях значение пиона полностью происходит из культурной символической системы: «феникс среди пионов» символизирует непреходящее богатство и гармонию в браке; «бабочка, любующаяся цветком» — прекрасные чувства между талантливым юношей и прекрасной девушкой [15]. Иными словами, основная функция цветочного орнамента в минской одежде — не репрезентация самого растения, а кодирование иерархического культурного порядка. Иначе говоря, цветок здесь в первую очередь «знак» и лишь затем — «растение».

В итальянской одежде и тканях эпохи Возрождения цветы также были чрезвычайно распространённым узором. Но логика функционирования ренессансного цветка иная. Изображая розу или гвоздику, итальянские мастера-текстильщики и художники задавались вопросом: как этот цветок растёт, распускается и отбрасывает тень? Соответствует ли структура стебля ботаническим закономерностям? Могут ли слои и блеск лепестков передать реальность природы? В этой оптике цветок — прежде всего «объект» или «природное существо» и лишь затем (и если) может быть наделён значением — и даже когда есть символика, она часто бывает классической мифологической или христианской.

Эту разницу можно обобщить как «символизация» против «репрезентации». Первая выводит значение из культурной системы кодирования, подчёркивая культурную конвенциональность орнамента; вторая же черпает смысл из материальной природы, подчёркивая чувственную реальность орнамента [4]. Сравнение мотива «цветка» в двух орнаментальных системах фундаментально схватывает различные направленности двух эстетических миров. Однако интересно, что, несмотря на разные мотивы, чрезвычайная любовь к цветочному мотиву и высокая частота его использования являются общей чертой обеих систем — восточная и западная эстетика независимо друг от друга достигли своего пика в украшении одежды цветами.

3.6 Золототкачество (Чжицзинь/орнато): общий язык, разная грамматика

Золочение — общий язык роскошной одежды во всём мире. В истории китайского и западного костюма стремление к мерцающему золотому эффекту является почти универсальным человеческим эстетическим побуждением. Однако между минским «чжицзинь» (тканым золотом) и итальянским «орнато» (золотным ткачеством), несмотря на схожесть материалов, существуют различия в технике и «грамматике».

В китайской минской парче «чжуанхуа» (узорное ткачество) широко применялась технология золотных нитей, что называлось «чжуанхуа цзиньдуань» (золотая парча с узорами). Её особенностью является «ткачество скрученной или плоской золотой нитью по основе узорной парчи», «золотыми нитями ткали основные узоры или благоприятные надписи», что создавало «величественный, роскошный, блестящий эффект» [13]. В определённые исторические периоды плотность золотых нитей была беспрецедентно высокой: «минская парча чжуанхуа цзиньдуань имела крупные яркие узоры, с сильной градацией тонов». В этой технике золотые нити использовались не только для обводки контуров, но и целыми плоскостями для формирования крупных узоров. Высшим достижением использования золотых нитей в минском текстиле было то, что весь основной узор ткался золотыми нитями, а оттенки создавались только цветными уточными шелками, формируя чрезвычайно эффектный визуальный эффект [13].

В Европе использование золотых нитей также имело долгую историю. В Италии XV века в бархат иногда вплетали металлическую петлю "allucciolato", обычно из золота и серебра. Европейская технология золотных нитей имела свою техническую систему: чаще использовали тонкую золотую фольгу, обёрнутую вокруг шёлкового или кишечного сердечника, нарезанную на очень тонкую металлическую спираль, которую затем вплетали в парчу или бархат, создавая мелкий мерцающий металлический эффект. В отличие от смелого сплошного золочения в минском Китае, итальянское «орнато» склонялось к использованию золотых нитей в качестве акцента, добавляя тонкие нюансы текстуры и светоотражения основному узору и фону.

Это различие в технологиях золочения можно в конечном счёте свести к культурному различию: золочение в минском Китае было экспансивным, щедрым, стремящимся к «блеску и великолепию», прямым провозглашением имперского величия [13]; золочение в Италии эпохи Возрождения было более сдержанным, изысканным, направленным на технологическую оптимизацию ради создания текстурной многослойности. Это перекликается с пониманием природы одежды в каждой системе: в Мин через роскошь утверждалась легитимность иерархического порядка; в Возрождении роскошь выражала утончён-

ность статуса и эстетического восприятия. Но в контексте эпохи глобализации серебра обе системы достигли пика в золотном ткачестве, и обе зависели от общей материальной предпосылки — доступного благодаря глобальной торговле американского серебра и восточного золота, что поддерживало роскошное потребление.

4. Слияние и зеркальность: двойная структура кросс-культурного взаимодействия

4.1 «Путешествие» орнамента: фактические пути из эпохи Мин в Европу

Исходя из представленных свидетельств, китайские орнаменты действительно прошли долгий путь из Китая в Европу. Археологические и искусствоведческие данные вырисовывают примерно ясную траекторию: Китай > Западный край/Центральная Азия > Персия > Восточная Римская империя/Византия > Италия > европейские страны.

Каждый поворот на этом пути был не простым процессом копирования орнамента, а включал сложные механизмы трансформации: ассимиляцию формы предыдущей культуры, сочетание с местными технологическими традициями, порождение новых вариаций. В этом отношении исламский мир сыграл ключевую роль посредника: он геометризовал, орнаментировал и уплотнял китайский лотос; эта изменённая персидская форма лотоса в массовом порядке появлялась на персидском шёлке, керамике и изделиях из металла в XIII–XIV веках и проникала в Италию через средиземноморские торговые сети. Сами восточные шёлковые ткани также служили важным средством передачи. Одним из ядер древней Шёлкового пути была торговля шёлком. Поскольку роскошные шёлковые текстильные изделия были очень ценны, легки и удобны для транспортировки, распространение орнаментов происходило не только через альбомы узоров или эскизы, но и через сами текстильные артефакты, которые перемещались. Западные мастера, видя эти изысканные китайские шёлковые ткани, могли наблюдать их композицию, структуру, цветовые предпочтения и плотность ткачества и начинали пытаться воспроизводить художественные стили восточного происхождения [14].

Сила этого «материального посредничества» к XV–XVI векам усилилась до глобального масштаба. С конца XVI века «произведения искусства восточных стран, таких как Китай, Индия и Япония, в больших количествах ввозились в Европу, и текстиль занимал большую долю среди экспортных товаров» [10], что значительно стимулировало развитие самой экспортной текстильной промышленности Востока. В то же время европейский энтузиазм по поводу «восточного художественного стиля» продолжал расти; западные люди даже начали заказы-

вать на Востоке экспортный текстиль. Этот заказной текстиль «был специально изготовленным продуктом, предназначенным для удовлетворения западного искажённого понимания Востока» [10], тем самым инициируя обратное движение орнаментов с Запада на Восток, что ещё больше ускорило перекрёстное проникновение восточных и западных визуальных языков.

Очень поучительным примером является присвоение «драконьего» узора. В Европе дракон был символом зла, в то время как в Китае дракон был благоприятным кодом императора, означал верховную власть и добродетель [15]. Западные люди изначально неверно истолковали китайский драконий узор, но это «непонимание» не помешало их любви к китайским товарам с драконьими узорами, привозимым Ост-Индской компанией [10. В итальянских ренессансных парчах можно увидеть крылатые драконоподобные образы, которые в определённом смысле являются художественным продуктом смешения китайского драконьего узора и европейской средневековой драконьей традиции — но его смысл был полностью оторван от китайской драконьей символической системы.

Отсюда видно, что так называемое «влияние орнамента» никогда не является беспрепятственной передачей значения. Каждый раз, когда орнамент пересекает границы цивилизации, происходит отделение означающего от означаемого. Он способен привлечь внимание принимающей культуры именно потому, что он одновременно «чужой» — визуальное потрясение от далёких земель — и «знакомый» — может быть вписан в рамки визуальной грамматики принимающей культуры.

4.2 Неопосредованное эстетическое созвучие

Однако если приписывать все сходства между минскими и ренессансными орнаментами исключительно каналу «распространение–влияние», то легко упустить из виду другой не менее важный факт: минский костюм и текстильные узоры в значительной степени были порождены своей собственной внутренней логикой и эстетическими предпочтениями [15]. Это означает, что сходство между двумя системами орнаментов нельзя полностью объяснить внешними путями кросс-культурного распространения; часть его скорее следует приписать «эстетической конвергенции», которую две независимо развившиеся высокие цивилизации демонстрируют на сходных исторических этапах [14].

Например, предпочтение крупных узоров, покрывающих всю одежду, у высших социальных слоёв было одинаково широко распространено как в эпоху Мин, так и в Возрождении. В более ранние периоды — в Средневековье и в Китае до эпох Тан и Сун — дизайн с крупными цветами по всей поверхности не был распространён. Когда роскошные текстильные изделия сами начали широко обра-

щаться, когда городская экономика начала узаконивать стремление к чувственным удовольствиям, и при минском дворе, и в Италии знать и новый буржуазный класс хотели носить яркие ткани с ощущением роскоши. В обоих случаях тело начало высвобождаться от аскетического отношения христианской «греховности» и неоконфуцианского «сохранения небесного принципа и искоренения человеческих желаний»; одежда всё больше стремилась подчеркнуть тело и привлечь взгляды — результатом совместного действия этих социально-исторических импульсов стала в значительной степени «параллельная эволюция» двух независимо развивавшихся систем орнаментов одежды.

Одержимость вьющимися стеблями — ещё один пример. Будь то китайские вьющиеся стебли или западные завитки аканта, они были созданы мастерами в ходе длительной цивилизационной эволюции осторожно и как бы естественно-бессознательно: изогнутые ветви и листья могут бесконечно заполнять пустоты, создавая непрерывный узор; эта визуальная непрерывность является универсальным явлением в декоративном искусстве, и обе цивилизации достигли в этой технике своего пика [1]. Любовь к этому текучему, полному жизни изогнутому орнаменту имеет глубокие корни в истории человеческих цивилизаций.

Таким образом, любое описание «взаимопроникновения» должно принимать во внимание точку зрения «двойной логики»: для одних сходств орнаментов можно найти следы распространения и обмена, для других — сходства являются продуктом функциональной и эстетической конвергенции, независимо сложившейся на собственных исторических путях.

4.3 Асимметричная встреча

Начиная с XVI века, во всё более частой торговле и культурном обмене между Востоком и Западом способы восприятия друг друга не были симметричными. Для европейцев Китай был далёкой, богатой и таинственной страной. Начиная с записок Марко Поло, западное сознание конструировало «мифический Китай» — богатый, мудрый, искусный в изощрённых техниках; этот символический Восток был поглощён европейским художественным воображением, что заложило основу для более поздней «шинуазри». Для китайцев эпохи Мин, после того как торговые сети, открытые путешествиями Чжэн Хэ в XV веке, дали им богатое и относительно свободное от культурных барьеров знание о «Западном океане» [10], закрытие окна политикой морского запрета привело к быстрому сужению каналов непосредственного знакомства с западным стилем одежды для широких кругов учёного сословия. В многочисленных минских нормативных документах об одежде чиновников и простолюдинов почти нет прямых упоминаний «варварской одежды» или «западноевропейской одежды». То есть китайская культурная элита того времени почти не проявляла активного интереса и не

имела систематических знаний о западной одежде, а возможности увидеть европейский костюм через внешние изображения были близки к нулю.

Следовательно, обмен орнаментами одежды между Востоком и Западом в XVI–XVII веках был крайне «асимметричным»: европейская сторона проявляла сильный интерес и творческую переработку орнаментов из Китая и более широкого Востока; интеллектуальная элита и правящие классы имели реальное знание о китайских материалах для одежды, шёлковых узорах и технологиях. Но в минском Китае, за исключением морских торговцев и путешественников,общество и элита практически не давали положительной оценки и не занимались заимствованием европейской одежды и особенно текстильных узоров. По сути, эта асимметричная модель передачи была следующей: китайские узоры > творческая адаптация в Европе, но обратный поток влияния практически отсутствовал.

В качестве вывода, этот феномен как раз иллюстрирует, что механизм «взаимопроникновения» в исторической реальности часто функционирует не как «равное смешение», а как долговременный процесс, в котором доминируют однонаправленное поглощение и локализованное переосмысление. Суть связи китайских и западных орнаментов — это Китай эпохи Мин как поставщик узоров, а Италия Возрождения как творческий реципиент и трансформатор.

Литература

1. *Шэнь Цунвэнь. Исследование древнего китайского костюма [M]. Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 2005, с. 310–325.*
2. *Хуан Шилун, Цю Цзяхуа. История костюма Китая и Запада [M]. Пекин: Издательство текстильной промышленности Китая, 2005J¬ с. 189–210.*
3. *Юань Цзэ. История китайского костюма [M]. Пекин: Издательство текстильной промышленности Китая, 2015J¬ с. 178–192.*
4. *(Франция) Жорж Вигарелло. История одежды [M]. Перевод Сюй Тебина. Пекин: Издательство Китайского народного университета, 2010J¬с. 156–178.*
5. *Ли Цзюнь. Ежегодник кросс-культурной истории искусства 1 [M]. Цзинань: Шаньдунское художественное издательство, 2019J¬ с. 88–112.*
6. *Редакция журнала «Лёгкая промышленность и технологии». Исследование интеграции облачных узоров одежды эпохи Мин в дизайн одежды Возрождения [J]. Лёгкая промышленность и технологии, 2023(03)J¬ с. 56–59.*
7. *Jie Feng. Exploring Archaeological Discoveries Through Ming Dynasty's Clothing: Impact on Realistic Style, Colour Matching, and Space Construction In Late Renaissance Painting [J]. Mediterranean Archaeology and Archaeometry, 2024, 24(1)J¬с. 112–126.*
8. *Чжао Фэн. Шёлковый путь: китайский шёлк и Шёлковый путь [M]. Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2016J¬ с. 45–67.*
9. *Редакция журнала «Вестник Чжэцзянского университета (гуманитарные и социальные науки)». Взаимное обогащение цивилизаций: китайский шёлк и интермедиальность поэзии и живописи Микеланджело [J]. Вестник Чжэцзянского университета (гуманитарные и социальные науки), 2022(10)J¬с. 18–33.*
10. *Сун Ян. Изучение прошлого для вдохновения настоящего — шинуазри-текстиль и кросс-культурный обмен Востока и Запада (часть 1) [R]. Пленарный доклад на академическом симпозиуме 2025 года Исследовательского центра шёлковой и модной культуры провинции Чжэцзян, 2025J¬с. 2–18.*

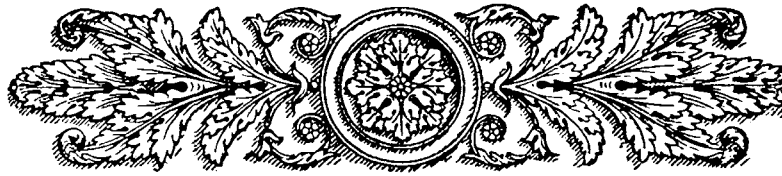
11. *(Англия) Хью Онор. Шинуазри: утраченный на Западе эстетический элемент 800 лет [M]. Перевод Лю Айин. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2017J¬c. 156–170.*
12. *(Италия) Лиза Монца. Итальянский шёлк и бархат: 1200–1600 [M]. Перевод Ван Цзин. Шанхай: Шанхайское народное художественное издательство, 2013J¬c. 78–95.*
13. *Ван Юньли. Исследование шёлковых тканей из гробницы Динлин [M]. Пекин: Издательство культурных реликвий, 2018J¬c. 134–156.*
14. *Amelia Peck (ed.). Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500–1800 [M]. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013J¬c. 230–245.*
15. *Хуа Мэй. История китайского костюма [M]. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное художественное издательство, 2004J¬c. 189–205 (ритуал и символика орнаментов эпохи Мин), стр. 210–218 (круглые орнаменты и космическая символика).*

REFERENCES

1. *Shen Congwen. A study of ancient Chinese costume [M]. Shanghai: Shanghai Book Publishing House, 2005, pp. 310-325.*
2. *Huang Shilong, Qiu Jiahua. The costume history of China and the West [M]. Beijing: Publishing House of the Textile Industry of China, 2005, pp. 189-210.*
3. *Yuan Tse. The history of the Chinese costume [M]. Beijing: Publishing House of the Textile Industry of China, 2015, pp. 178-192.*
4. *(France) Georges Vigarello. The history of clothing [M]. Translated by Xu Tebin. Beijing: Chinese People's University Press, 2010, pp. 156-178.*
5. *Li Jun. Yearbook of the cross-cultural history of art 1 [M]. Jinan: Shandong Art Publishing House, 2019, pp. 88-112.*
6. *Editorial board of the journal "Light Industry and Technology". A study of the integration of Ming-era cloud patterns into Renaissance clothing design [J]. Light Industry and Technology, 2023(03), pp. 56-59.*
7. *Jie Feng. Exploring Archaeological Discoveries Through Ming Dynasty's Clothing: Impact on Realistic Style, Colour Matching, and Space Construction In Late Renaissance Painting [J]. Mediterranean Archaeology and Archaeometry, 2024, 24(1),pp. 112-126.*
8. *Zhao Feng. Silk Road: Chinese silk and the Silk Road [M]. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2016, pp. 45-67.*
9. *Editorial board of the journal "Bulletin of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)". The mutual enrichment of civilizations: Chinese silk and the intermediality of Michelangelo's poetry and Painting [J]. Bulletin of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences), 2022(10),pp. 18-33.*
10. *Song Yang. Exploring the past to inspire the present — Chinoiserie textiles and the cross-cultural Exchange of East and West (Part 1) [R]. Plenary report at the Academic Symposium of 2025 of the Research Center of Silk and Fashion Culture of Zhejiang Province, 2025, pp. 2-18.*
11. *(England) Hugh Honor. Chinoiserie: an aesthetic element lost in the West for 800 years [M]. Translated by Liu Aiying. Beijing: Peking University Press, 2017, pp. 156-170.*
12. *(Italy) Lisa Monza. Italian silk and velvet: 1200-1600 [M]. Translated by Wang Jing. Shanghai: Shanghai Folk Art Publishing House, 2013,pp. 78-95.*
13. *Wang Yunli. The study of silk fabrics from the tomb of Dingling [M]. Beijing: Cultural Relics Publishing House, 2018, pp. 134-156.*
14. *Amelia Peck (ed.). Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500–1800 [M]. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013,pp. 230-245.*
15. *Hua Mei. The history of the Chinese costume [M]. Tianjin: Tianjin National Art Publishing House, 2004,pp. 189-205 (ritual and symbolism of Ming ornaments), pp. 210-218 (circular ornaments and cosmic symbols).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 18.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА



Тянь Вэйнань

Синтез европейских и китайских музыкальных традиций в аккордеонном искусстве Китая

Аннотация. В статье рассматривается синтез европейских и китайских музыкальных традиций в аккордеонном искусстве Китая. Актуальность исследования определяется необходимостью осмысления китайского аккордеонного искусства не только как результата освоения европейского инструмента, но и как самостоятельного явления национальной музыкальной культуры. Особое внимание уделяется влиянию европейской академической школы, советской музыкально-педагогической системы, а также роли китайской народной музыки, пентатонической ладовости, региональных традиций и элементов традиционной оперы. На основе историко-культурного, музыкально-аналитического и сравнительного подходов выявляются механизмы взаимодействия европейских принципов гармонического и полифонического развития с китайским модальным и интонационно-тембровым мышлением. Делается вывод о том, что китайское аккордеонное искусство прошло путь от заимствования и адаптации к формированию национально-академической художественной системы. Аккордеон в данном контексте выступает средством выражения китайской национальной музыкальной идентичности в условиях межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: аккордеонное искусство, музыкальная культура Китая, европейская академическая традиция, национальный стиль, межкультурный синтез.

Введение

В условиях интенсивного межкультурного взаимодействия XX–XXI веков проблема распространения европейских музыкальных инструментов в неевропейских культурных пространствах приобретает особую значимость для современного музыковедения. Аккордеон, сформировавшийся в контексте европейской профессиональной музыкальной традиции, в процессе своего распространения в Китае оказался включённым в иную художественную систему, основанную на национальных интонационных, ладовых и тембровых представлениях. В результате его развитие в китайской музыкальной культуре стало не только примером освоения заимствованного инструмента, но и важным проявлением межкультурного художественного синтеза.

Китайское аккордеонное искусство не может быть рассмотрено как простое продолжение европейской академической модели. На раннем этапе его становление было тесно связано с усвоением европейских исполнительских принципов, гармонического и полифонического мышления, концертной формы, а также с влиянием советской музыкально-педагогической системы. Однако дальнейшее развитие показало, что китайская аккордеонная школа постепенно вышла за рамки подражания европейским образцам. В процессе взаимодействия с китайской народной музыкой, пентатонической ладовостью, региональными традициями, танцевальной ритмикой и элементами традиционной оперы аккордеон приобрёл способность выражать национальное музыкальное содержание.

Актуальность данной темы определяется тем, что в существующих исследованиях китайское аккордеонное искусство нередко рассматривается преимущественно с точки зрения истории развития, исполнительской техники, педагогической практики или формирования репертуара. Между тем проблема синтеза европейских и китайских музыкальных традиций как основы художественной самостоятельности китайского аккордеонного искусства требует более целостного теоретического осмысления. Особенно важным является выявление того, каким образом европейская академическая традиция и китайское национальное музыкальное мышление взаимодействуют на уровне музыкального языка, фактуры, тембра, исполнительской эстетики и культурной идентичности.

Целью статьи является выявление особенностей синтеза европейских и китайских музыкальных традиций в аккордеонном искусстве Китая и определение его значения для формирования национально ориентированной художественной модели. Для достижения данной цели используется историко-культурный метод, позволяющий рассмотреть процесс становления аккордеона в Китае в контексте межкультурного взаимодействия; музыкально-аналитический метод, направленный на выявление ладовых, интонационных, фактурных и тем-

бровых особенностей китайского аккордеонного репертуара; а также сравнительный метод, позволяющий сопоставить принципы европейского академического музыкального мышления и китайской национальной музыкальной традиции.

Научная значимость исследования заключается в том, что китайское аккордеонное искусство рассматривается не только как результат заимствования европейского инструмента, но и как самостоятельное художественное явление, сформировавшееся в процессе глубокого взаимодействия различных музыкальных систем. Такой подход позволяет уточнить механизмы национализации аккордеонного искусства Китая и расширить представления о формах межкультурного синтеза в современной музыкальной культуре.

Европейские традиции в становлении китайского аккордеонного искусства

Становление китайского аккордеонного искусства представляет собой сложный процесс межкультурного художественного взаимодействия, в котором европейская академическая традиция выступила не внешним дополнением, а системообразующим основанием профессионального развития. Аккордеон вошёл в китайское музыкальное пространство как инструмент европейского происхождения, связанный с иной, по сравнению с традиционной китайской музыкальной культурой, логикой звукоорганизации и исполнительского мышления. Если для многих форм китайской традиционной музыки характерны мелодическая линейность, модальная организация и особая роль темброво-интонационной выразительности, то европейская академическая традиция принесла с собой принципы гармонического развития, полифонического мышления, нотной фиксации музыкального текста и концертной формы существования музыкального искусства. Поэтому ранний этап развития аккордеона в Китае следует рассматривать не только как распространение нового инструмента, но и как процесс освоения целостной профессиональной музыкальной системы [1].

Особое значение в этом процессе имело формирование институциональной базы музыкального образования. В XX веке китайская музыкальная культура активно воспринимала европейские формы профессиональной подготовки музыкантов, а после образования Китайской Народной Республики значительное влияние получила советская музыкально-педагогическая модель. Для аккордеонного искусства это имело принципиальное значение: инструмент постепенно переходил из сферы массового и любительского музицирования в область профессионального академического исполнительства. В образовательной практике закреплялись представления о систематической технической подготовке, последовательном освоении репертуара, дисциплине работы с музыкальным тек-

стом и необходимости формирования концертного исполнителя как художественно зрелой личности. Именно этот переход от прикладного использования инструмента к его академическому осмыслению стал одним из важнейших условий становления китайской аккордеонной школы [2].

Европейская традиция оказала влияние прежде всего на исполнительскую культуру. В китайской аккордеонной педагогике постепенно утверждались принципы, характерные для европейской профессиональной школы: точность артикуляции, устойчивость метроритмической организации, контроль динамического развития, культура звукоизвлечения, владение штриховой системой и умение раскрывать драматургию музыкального произведения. Существенным стало также освоение полифонического мышления, поскольку аккордеон, в отличие от многих традиционных китайских инструментов, обладает возможностью одновременного ведения нескольких голосов и создания гармонически насыщенной фактуры. Это требовало от исполнителя не только технической координации, но и нового типа слухового восприятия, ориентированного на вертикаль, фактурную многослойность и структурную целостность музыкальной формы [3].

Не менее важным было влияние европейской академической эстетики на понимание природы музыкального произведения и роли исполнителя. В европейской традиции исполнитель выступает не только как носитель техники, но и как интерпретатор авторского замысла, способный раскрыть внутреннюю логику формы, тематическое развитие и эмоционально-драматургическую направленность произведения. Данная установка постепенно входит и в китайскую аккордеонную практику. В результате меняется само представление о художественной функции аккордеона: он начинает восприниматься не как инструмент сопровождения или массового музицирования, а как самостоятельный концертный инструмент, обладающий широкими выразительными возможностями. Подобное переосмысление способствовало укреплению профессионального статуса аккордеона в системе китайского музыкального образования и концертной культуры [4].

Существенным компонентом европейского влияния стало освоение гармонического и полифонического принципов организации музыкального материала. Китайская традиционная музыка исторически развивалась преимущественно в русле монодического и модального мышления, тогда как европейская академическая система предполагала развитую гармоническую вертикаль, функциональные связи, контрапунктическое взаимодействие голосов и крупные формы композиционного развертывания. Включение этих принципов в китайскую аккордеонную практику расширило выразительные возможности инструмента и оказало заметное влияние на формирование нового композиторского
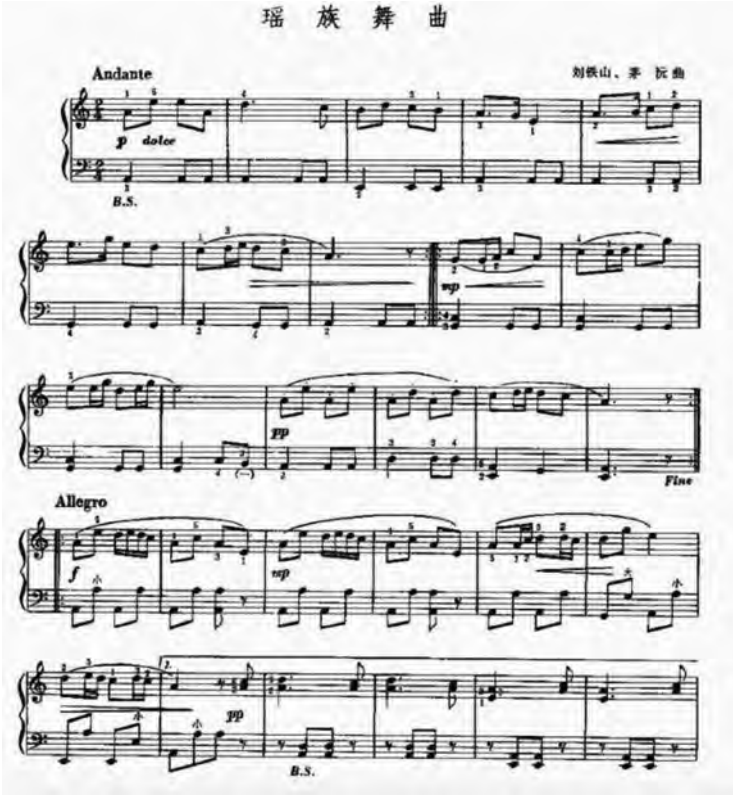
мышления. Китайские музыканты осваивали не только европейский репертуар, но и способы работы с музыкальной формой, фактурой, тематическим материалом и драматургией произведения. Это позволило создать основу для дальнейшего развития оригинального китайского аккордеонного репертуара [5].

При этом европейское влияние не следует понимать как одностороннее и механическое заимствование. Китайская аккордеонная школа развивалась в условиях постоянного взаимодействия внешней академической модели и внутренней национально-культурной потребности. На ранних этапах европейская традиция обеспечила профессиональный фундамент: техническую систему, исполнительскую дисциплину, концертные критерии и образовательную методику. Однако по мере развития китайского музыкального искусства всё более заметным становилось стремление к художественной самостоятельности. Европейские формы и методы постепенно адаптировались к китайской культурной среде, а академические принципы начали сочетаться с национальными интонациями, ладовыми особенностями и эстетикой китайского музыкального мышления [6].

Таким образом, европейская академическая традиция сыграла определяющую роль в становлении китайского аккордеонного искусства. Она сформировала профессиональные основы исполнительства, педагогики, концертной практики и композиторского мышления, благодаря чему аккордеон получил в Китае статус полноценного академического инструмента. Вместе с тем именно освоение европейской модели создало предпосылки для последующего этапа поиска национально ориентированного художественного стиля. Китайское аккордеонное искусство постепенно вышло за рамки прямого следования европейским образцам и стало развиваться как самостоятельное явление, в котором академическая профессиональность соединяется с задачей выражения национальной музыкальной идентичности.

Национальные музыкальные элементы в китайском аккордеонном искусстве

По мере развития китайской композиторской школы аккордеонное искусство Китая постепенно выходит за пределы первоначальной ориентации на европейскую академическую модель и приобретает ярко выраженную национально-культурную направленность. Данный процесс был связан не только с расширением репертуара, но и с более глубоким преобразованием музыкального языка инструмента. Аккордеон, обладающий широкими тембровыми, фактурными и динамическими возможностями, оказался способен не только воспроизводить европейские формы концертного исполнительства, но и передавать осо-



Пример 1. Фрагмент аккордеонной обработки пьесы «Танец народа яо»

бенности китайского национального музыкального мышления. В этом смысле национализация китайского аккордеонного искусства проявилась не как внешнее включение фольклорного материала, а как качественное изменение интонационной, ладовой, ритмической и тембровой организации музыкального произведения [7].

Одним из важнейших источников формирования национального своеобразия китайского аккордеонного репертуара стала народная музыка. Её воздействие проявляется прежде всего в обращении к пентатоническим ладовым структурам, народно-песенной мелодике, танцевальной ритмике, региональным интонационным формулам и тембровым представлениям, характерным для традиционной музыкальной культуры Китая. В отличие от европейской академиче-

ской традиции, ориентированной на функционально-гармоническое развитие, полифоническую организацию фактуры и драматургию тональных напряжений, китайская музыкальная культура в значительной степени основывается на линейности мелодического движения, модальной устойчивости и выразительности отдельной интонации. Поэтому включение национальных элементов в аккордеонное искусство требует не простого переложения фольклорной темы, а переосмысления самого способа музыкального высказывания [8].

Показательным примером такого взаимодействия может служить представленный фрагмент пьесы «Танец народа яо». Уже начальный раздел, обозначенный как Andante, демонстрирует преобладание песенно-танцевального типа тематизма. Мелодическая линия развивается плавно, с опорой на небольшие интервальные обороты и поступенное движение, что сближает её с интонационной природой китайской народной песни. Динамическая сдержанность и указание dolce направляют исполнителя не к внешней эффектности, а к мягкому, гибкому и внутренне сосредоточенному звучанию. Такая трактовка особенно важна для передачи национального образного строя: аккордеон здесь выступает не как инструмент виртуозного блеска, а как средство певучего, интонационно тонкого музыкального высказывания.

Ладовая организация фрагмента обнаруживает связь с пентатоническим типом мышления. Мелодическое развитие не строится на интенсивном функционально-гармоническом тяготении, характерном для европейской тональной системы, а раскрывается через постепенное развертывание модального пространства. Благодаря этому музыкальная ткань приобретает особую устойчивость и внутреннюю цельность. Гармоническое сопровождение при этом выполняет не столько функцию драматического напряжения, сколько функцию темброво-фактурной поддержки мелодии. В результате европейская аккордеонная фактура оказывается подчинена китайской интонационной логике.

В разделе Allegro усиливается танцевальное начало. Более активное ритмическое движение, повторность коротких мотивных звеньев и ясная метрическая организация создают образ коллективного народного праздника. Однако танцевальность данного эпизода не сводится к внешней моторике. Она основана на чередовании мелодических формул, вариантном развитии и устойчивом ритмическом импульсе, что характерно для многих форм китайской народной танцевальной музыки. Левая рука в этом фрагменте выполняет не только аккомпанирующую функцию: она формирует ритмический каркас, поддерживает движение и усиливает ощущение пространственной объёмности звучания.

Особую роль в национализации аккордеонного искусства играет тембровое мышление. Благодаря регистровым возможностям, различным приёмам артикуляции и динамической пластичности аккордеон способен приближаться к зву-

чанию китайских народных инструментов, не имитируя их буквально, а передавая их характерную звуковую образность. В анализируемом фрагменте тембр становится важным выразительным фактором: он помогает раскрыть мягкость лирического начала, подвижность танцевального движения и контраст между созерцательностью и праздничной энергией. Таким образом, национальный стиль проявляется не только в тематизме, но и в самой звуковой организации произведения.

Наряду с народно-песенной и танцевальной основой значительную роль в китайском аккордеонном искусстве играют элементы традиционной оперы. Они проявляются в речитативной гибкости мелодии, свободе ритмического дыхания, контрастности эмоциональных состояний и выразительности интонационного жеста. Обращение к оперной интонационности расширяет художественные возможности аккордеона: инструмент получает способность передавать не только песенно-танцевальные образы, но и театрализованную драматургию, основанную на смене тембра, регистра, артикуляции и эмоционального напряжения [9].

Таким образом, национальные музыкальные элементы в китайском аккордеонном искусстве выполняют конструктивную, а не декоративную функцию. Они определяют ладовую природу тематизма, характер фактуры, ритмическую организацию, тембровую драматургию и принципы исполнительской интерпретации. Именно благодаря активному включению пентатоники, народно-песенной мелодики, танцевальных ритмов, региональных музыкальных стилей и элементов традиционной оперы аккордеон в Китае постепенно приобрёл способность выражать национальную художественную идентичность. В этом процессе китайское аккордеонное искусство вышло за пределы простого воспроизведения европейской модели и сформировало собственную эстетическую систему, в которой европейский инструмент становится носителем китайского музыкального содержания.

Синтез музыкальных традиций как основа развития китайского аккордеонного искусства

Синтез европейских и китайских музыкальных традиций в аккордеонном искусстве Китая следует рассматривать не как внешнее соединение разнородных художественных элементов, а как процесс глубокого преобразования музыкального мышления. На раннем этапе европейская академическая традиция обеспечила китайскому аккордеонному искусству профессиональную основу: систему исполнительской техники, принципы гармонического и полифонического развития, концертную форму и педагогическую методику. Однако дальнейшее развитие показало, что китайская аккордеонная школа не ограничилась усвоением

европейской модели. Напротив, именно на основе европейского профессионального инструментария начался поиск национально своеобразного художественного языка, способного выразить особенности китайской музыкальной культуры [10].

Сущность данного процесса заключается в постепенном переходе от заимствования к творческой адаптации, а затем к формированию самостоятельной национально-академической системы. Европейская традиция внесла в китайское аккордеонное искусство развитую фактурную организацию, гармоническую вертикаль, полифоническое мышление и драматургию крупной формы. Китайская музыкальная традиция, в свою очередь, определила интонационное содержание, ладовую природу, тембровую образность и особую пластичность мелодического развития. В результате возникает не простая сумма двух традиций, а новая художественная целостность, в которой европейские композиционные средства подчиняются задаче выражения китайского национального музыкального содержания [11].

Особенно важным является взаимодействие двух типов музыкального мышления. Европейская академическая система ориентирована на функционально-гармоническое развитие, структурную завершённость формы и логику тематического преобразования. Китайская музыкальная культура в большей степени связана с модальностью, пентатонической ладовостью, линейностью мелодического движения и выразительностью интонационного нюанса. В китайских аккордеонных произведениях эти принципы не противопоставляются друг другу, а вступают во взаимное преобразование. Гармония и фактура начинают выполнять не только конструктивную, но и темброво-образную функцию; полифоническое развитие не разрушает мелодическую линейность, а расширяет её выразительный потенциал; европейская форма наполняется национально характерным интонационным содержанием.

В этом контексте особое значение приобретает понятие национально-академической модели китайского аккордеонного искусства. Данная модель предполагает соединение высокого уровня профессионализма, свойственного европейской исполнительской школе, с художественными принципами китайской национальной музыкальной культуры. Исполнитель в такой системе должен владеть не только техническими средствами академического аккордеонного искусства, но и понимать специфику китайской интонации, гибкость мелодического дыхания, роль тембра, регистровой окраски и образной символики. Поэтому профессиональная зрелость китайского аккордеониста определяется не только виртуозностью, но и способностью передавать национальный характер музыкального высказывания [12].

Современное китайское аккордеонное искусство демонстрирует дальнейшее углубление этого синтеза. Наряду с обработками народных мелодий всё большее значение приобретают оригинальные произведения, в которых национальный материал соединяется с современными композиторскими техниками, сложной фактурой, расширенными регистровыми возможностями и свободной драматургией формы. Это свидетельствует о том, что китайская аккордеонная музыка постепенно выходит за пределы адаптационного этапа и формирует собственные художественные стратегии. Национальное начало в таких произведениях уже не является только тематическим источником; оно становится принципом организации музыкального материала, определяющим ладовую структуру, тембровое развитие, фактурную логику и исполнительскую интерпретацию [13].

Международное развитие китайского аккордеонного искусства также связано не с утратой национальной специфики, а, напротив, с её усилением. Европейская академическая традиция предоставляет китайским композиторам и исполнителям универсальный профессиональный язык, понятный в международной музыкальной среде. Китайская же традиция наполняет этот язык особым интонационным, образным и культурным содержанием. Именно поэтому китайское аккордеонное искусство приобретает самостоятельную художественную ценность: оно существует не как периферийное продолжение европейской школы, а как оригинальная форма межкультурного музыкального творчества.

Таким образом, синтез европейских и китайских музыкальных традиций стал определяющим фактором развития китайского аккордеонного искусства. Его значение проявляется не только в соединении европейской формы с китайским тематическим материалом, но и в более глубокой перестройке музыкального языка, исполнительской эстетики и культурной функции инструмента. В результате аккордеон в Китае превратился из заимствованного европейского инструмента в средство выражения национальной художественной идентичности. Китайское аккордеонное искусство сформировалось как самостоятельная национально-академическая система, отражающая особенности современной музыкальной культуры Китая и подтверждающая продуктивность межкультурного художественного взаимодействия.

Заключение

Проведённый анализ позволяет сделать вывод о том, что становление китайского аккордеонного искусства происходило на основе европейской академической музыкальной традиции. Европейская, а в значительной степени и советская музыкально-педагогическая система обеспечила профессионализацию аккордеона в Китае, сформировав основы исполнительской техники, кон-

цертной практики, педагогической методики, гармонического и полифонического мышления. Благодаря этому аккордеон получил статус полноценного академического инструмента и вошёл в систему профессионального музыкального образования Китая.

Вместе с тем дальнейшее развитие китайского аккордеонного искусства было связано с активным включением национальных музыкальных элементов. Китайская народная песенность, пентатоническая ладовость, танцевальная ритмика, региональные интонационные особенности и элементы традиционной оперы существенно преобразовали художественный язык аккордеонной музыки. Эти элементы выполняют не декоративную, а конструктивную функцию, определяя характер тематизма, ладовую организацию, фактурное развитие, тембровую драматургию и принципы исполнительской интерпретации.

Таким образом, китайское аккордеонное искусство сформировалось как национально-академическая художественная система, основанная на синтезе европейской профессиональной традиции и китайского национального музыкального мышления. Его развитие отражает переход от заимствования к адаптации и далее к самостоятельному художественному синтезу. В этом процессе аккордеон перестаёт быть исключительно европейским инструментом и становится средством выражения китайской национальной музыкальной идентичности в условиях современной межкультурной коммуникации.

Литература

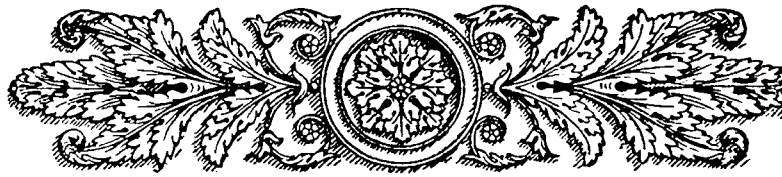
1. *Гао Цзе. Распространение искусства аккордеона в Китае в первой половине XX века // Хуанчжун: Журнал Уханьской консерватории музыки. 2003. № 1. С. 53–60.*
2. *Ван Юйпин. Обзор и перспективы на рубеже веков: некоторые вопросы развития и становления специальности «аккордеон» в Китае // Китайская музыка. 2001. № 4. С. 13–18.*
3. *Гао Цзе. Исследование истории развития китайского аккордеонного музыкального искусства: дис. ... д-ра искусствоведения. Центральная консерватория музыки, кафедра музыковедения. 2003.*
4. *Юй Бин. Проблемы и пути их решения в области сочинения, исполнения и преподавания аккордеонной музыки // Вестник Хэнаньского университета: социальные науки. 2009. Т. 49, № 5. С. 140–143.*
5. *Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. М.: Музыка, 1985. 158 с.*
6. *Цзян Дачжи. Развитие многообразия аккордеонной музыки в Китае // Большая сцена. 2014. № 12. С. 207–208.*
7. *Линь Вэйхуа. О развитии и особенностях аккордеонных произведений в национально-традиционном стиле // Журнал Синхайской консерватории музыки. 2008. № 1.*
8. *Кэ Линь. История и современное состояние исследований традиционной музыки национальных меньшинств Китая // Исследования национального искусства. 2014. Т. 27, № 5. С. 73–78.*
9. *У Янь. Исследование применения оперной музыки в китайских произведениях для аккордеона // Китайские деятели литературы и искусства. 2020. № 5. С. 23–24.*
10. *Ван Хуньюй. Национализация композиторского творчества в аккордеонной музыке // Художественное образование. 2015. № 2. С. 151.*
11. *Ху Чжили. Современное китайское аккордеонное творчество и его особенности // Китайская музыка. 1996. № 4. С. 20–21.*

12. *Цзэн Цзиньфань. К вопросу о национализации аккордеонной музыки // Китайская музыка. 1994. № 4. С. 64–65.*
13. *Ма Лили. О национализации аккордеонного творчества Ли Юцю: дис. ... магистра искусствоведения. Нанкинский педагогический университет, 2005.*

REFERENCES

1. *Gao Jie. The Dissemination of Accordion Art in China during the First Half of the 20th Century // Huangzhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music. 2003. No. 1. P. 53–60.*
2. *Wang Yuping. Retrospect and Prospect at the Turn of the Century: Several Issues in the Development and Construction of the Accordion Profession in China // Chinese Music. 2001. No. 4. P. 13–18.*
3. *Gao Jie. A Study on the Development History of Chinese Accordion Music Art: Doctoral Dissertation in Musicology. Central Conservatory of Music, Department of Musicology. 2003.*
4. *Yu Bing. Problems and Countermeasures in Accordion Music Composition, Performance, and Teaching // Journal of Henan University: Social Sciences Edition. 2009. Vol. 49, No. 5. P. 140–143.*
5. *Lips F. R. The Art of Bayan Performance. Moscow: Muzyka Publ., 1985. 158 p.*
6. *Jiang Dazhi. The Development of Diversification in Chinese Accordion Music // Grand Stage. 2014. No. 12. P. 207–208.*
7. *Lin Weihua. On the Development and Characteristics of Accordion Works in National Traditional Style // Journal of Xinghai Conservatory of Music. 2008. No. 1.*
8. *Ke Lin. The History and Current State of Research on Traditional Music of Chinese Ethnic Minorities // Studies in National Arts. 2014. Vol. 27, No. 5. P. 73–78.*
9. *Wu Yan. Exploring the Application of Opera Music in Chinese Accordion Works // Chinese Literary and Art Circles. 2020. No. 5. P. 23–24.*
10. *Wang Hongyu. The Nationalization Development of Accordion Music Composition // Art Education. 2015. No. 2. P. 151.*
11. *Hu Zhili. Contemporary Chinese Accordion Composition and Its Characteristics // Chinese Music. 1996. No. 4. P. 20–21.*
12. *Zeng Jinfan. A Preliminary Study on the Nationalization of Accordion Music // Chinese Music. 1994. No. 4. P. 64–65.*
13. *Ma Lili. On the Nationalization of Li Yuqiu's Accordion Music Composition: Master's Thesis in Arts. Nanjing Normal University, 2005.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



Ма Минцзэ, А.В. Чернова

Проблемы исполнительской интерпретации Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке в контексте романтической исполнительской традиции

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы исполнительской интерпретации Концерта для флейты с оркестром ре мажор ор. 283 Карла Райнеке в контексте романтической исполнительской традиции. Особое внимание уделяется связи художественно-драматургического содержания произведения с конкретными исполнительскими задачами флейтиста. Концерт анализируется как значительный образец позднеромантического флейтового репертуара, в котором техническая сторона неотделима от кантиленности, тембровой выразительности и лирико-поэтической образности. Выявляются основные интерпретационные проблемы, связанные со звукоизвлечением, дыханием, фразировкой, интонационной устойчивостью, артикуляцией, темпо-ритмической свободой и взаимодействием солиста с оркестром. Подчёркивается, что использование rubato и агогических отклонений должно быть обусловлено логикой музыкального развития и стилевыми особенностями произведения. Делается вывод о необходимости сочетания технической точности, тембровой культуры, ансамблевой чуткости и глубокого понимания эстетики немецкого романтизма для создания убедительной исполнительской трактовки концерта.

Ключевые слова: Карл Райнеке, Концерт для флейты, исполнительская интерпретация, романтическая традиция, флейтовое исполнительство.

Введение

Творчество Карла Райнеке занимает значимое место в истории немецкого музыкального романтизма. Композитор, связанный с традициями Ф. Мендельсона и Р. Шумана, сохранял верность ясности формы, лирической выразительности, кантиленности мелодического письма и сдержанной эмоциональности. Эти качества особенно ярко проявились в Концерте для флейты с оркестром ре мажор ор. 283, который относится к числу наиболее значительных произведений романтического флейтового репертуара.

Актуальность настоящего исследования определяется возрастающим интересом к вопросам исполнительской интерпретации романтической музыки, а также необходимостью более глубокого осмысления художественно-выразительных возможностей флейты в произведениях XIX века. Концерт Райнеке представляет интерес не только как образец позднеромантического концертного жанра, но и как произведение, в котором исполнительские задачи непосредственно связаны с особенностями стиля, драматургии и музыкального языка.

Несмотря на наличие исследований, посвящённых романтическому исполнительству, истории флейтового искусства и отдельным аспектам творчества Карла Райнеке, проблемы исполнительской интерпретации его Концерта для флейты с оркестром остаются недостаточно разработанными. В частности, требуют специального рассмотрения вопросы звукоизвлечения, фразировки, дыхания, тембровой выразительности, темпо-ритмической свободы и взаимодействия солиста с оркестром.

Объектом исследования является Концерт для флейты с оркестром Карла Райнеке. Предмет исследования составляют исполнительские особенности и проблемы интерпретации данного произведения в контексте романтической исполнительской традиции.

Цель исследования заключается в выявлении основных проблем исполнительской интерпретации Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке и определении их связи с эстетическими принципами романтического исполнительства.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: определить характерные особенности романтической исполнительской традиции XIX века; проанализировать стилевые и драматургические особенности концерта; выявить основные исполнительские трудности произведения и показать их связь с художественным содержанием сочинения.

Методологическую основу исследования составляют музыковедческий анализ, исполнительский анализ и сравнительно-стилевой метод, позволяю-

щие рассмотреть концерт Райнеке как художественное явление романтической эпохи и как объект современной исполнительской практики.

Концерт для флейты с оркестром Карла Райнеке в контексте романтической исполнительской традиции

Рассмотрение Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке в аспекте исполнительской интерпретации требует обращения к более широкому историко-стилевому контексту — романтической исполнительской традиции XIX века. Именно в этот период существенно изменяется представление о роли исполнителя: он всё в большей степени воспринимается не только как точный воспроизводитель авторского текста, но и как активный участник художественного процесса, раскрывающий образно-смысловое содержание произведения через индивидуальное интонационное, тембровое и темпо-ритмическое решение.

Одним из определяющих признаков романтического исполнительства становится стремление к повышенной эмоциональной выразительности. Музыкальное произведение осмысляется как форма личностного высказывания, а исполнительская интерпретация как способ выявления его внутренней драматургии. В связи с этим особое значение приобретают гибкость темпа, свобода фразировки, агогические отклонения, Рубато, динамическая нюансировка и индивидуализация звукового образа. Исполнительская свобода при этом не означает произвольного обращения с текстом: она должна быть обусловлена логикой музыкального развития, стилевыми закономерностями произведения и характером художественного образа [1].

Важнейшим компонентом романтической исполнительской эстетики является кантиленность. Ориентация на вокальную природу музыкальной фразы определила особый тип инструментального звучания, при котором на первый план выходят протяжённость дыхания, пластичность мелодической линии, тембровая мягкость и непрерывность интонационного развития. Для духовых инструментов, и прежде всего для флейты, данное качество имело принципиальное значение, поскольку флейтовое звучание по своей природе связано с дыханием и потому особенно близко к вокальному типу выразительности.

Развитие флейтового искусства XIX века было тесно связано как с изменением эстетических представлений эпохи, так и с совершенствованием конструкции инструмента. Существенную роль в этом процессе сыграла реформа Теобальда Бёма, приведшая к расширению технических и акустических возможностей флейты. Новая конструкция способствовала большей ровности звучания в различных регистрах, повышению интонационной устойчивости, расширению динамического диапазона и возрастанию технической подвижности инструмента [2]. Благодаря этому флейта постепенно утверждалась не только как

оркестровый тембр, но и как полноценный сольный инструмент, способный передавать сложные лирико-психологические состояния.
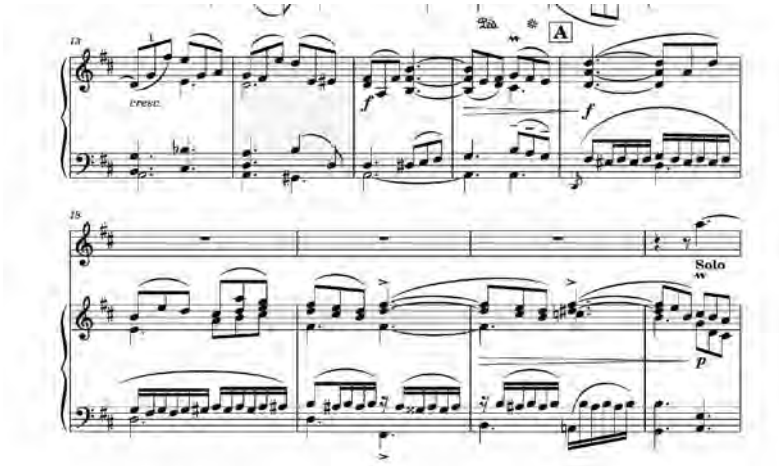
В романтической музыке художественная функция флейты заметно расширяется. Если в предшествующие эпохи она нередко ассоциировалась с пасторальностью, прозрачностью и декоративной тембровой окраской, то в XIX веке её выразительные возможности осмысляются значительно шире. Флейта становится носителем лирико-поэтического начала, инструментом тонкой эмоциональной нюансировки и гибкого интонационного высказывания. Это обстоятельство определяет и новые требования к исполнителю: техническая точность должна сочетаться с развитым чувством фразы, тембровой культурой, владением дыханием и способностью к стилистически оправданной свободе интерпретации [3].

В данном контексте особое значение приобретает творчество Карла Райнеке, представляющее собой характерный пример преемственности немецкой романтической традиции. Музыкальное мышление композитора формировалось в русле эстетики, связанной с творчеством Феликса Мендельсона и Роберта Шумана. От Мендельсона Райнеке наследует ясность формы, фактурную прозрачность, уравновешенность композиционного развития и благородную лирическую сдержанность; от Шумана — внимание к внутренней эмоциональной жизни музыкального образа, психологическую наполненность и выразительность интонационного материала.

Концерт для флейты с оркестром ре мажор ор. 283, созданный в 1908 году, относится к позднему периоду творчества Райнеке, однако по своему художественному облику сохраняет тесную связь с романтической эстетикой XIX века. В произведении сочетаются ясность классически организованной формы, лирическая природа тематизма, кантиленность сольной партии и умеренно выраженное виртуозное начало. Именно это соединение делает концерт особенно показательным для анализа исполнительской интерпретации: в нём техническая сторона не существует самостоятельно, а подчинена раскрытию поэтического и эмоционального содержания.

Сольная партия флейты в концерте Райнеке не сводится к демонстрации инструментальной виртуозности. Напротив, её основная художественная функция связана с выявлением лирического начала, пластики мелодического дыхания и тембровой выразительности. Исполнитель должен стремиться к созданию цельной звуковой линии, в которой кантиленность, интонационная гибкость, динамическая нюансировка и темпо-ритмическая свобода образуют единый выразительный комплекс.

Таким образом, интерпретация Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке невозможна вне понимания романтической исполнительской тради-



Пример 1. Фрагмент Концерта для флейты с оркестром К. Райнеке (цц. 13–18)

ции. Именно она определяет характер звукоизвлечения, принципы фразировки, меру темповой свободы, отношение к rubato и общий художественный облик произведения. Осознание этих закономерностей позволяет рассматривать концерт не только как значительный образец флейтового репертуара, но и как произведение, требующее от исполнителя стилевой зрелости, тембровой культуры и глубокого понимания романтической природы музыкального высказывания.

Стилевые и драматургические особенности Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке

Концерт для флейты с оркестром ре мажор ор. 283 Карла Райнеке занимает особое место в истории романтического флейтового репертуара. Его значение определяется не только тем, что сочинение принадлежит к числу поздних произведений композитора, но и тем, что в нём своеобразно обобщены художественные принципы немецкой романтической традиции. При внешней ясности формы и сдержанности музыкального высказывания концерт содержит сложный комплекс исполнительских задач, связанных с кантиленностью, тембровой пластикой, гибкостью фразировки и соотношением лирического и виртуозного начал.

Музыкальный язык концерта отличается преобладанием протяжённого мелодического дыхания. Сольная партия флейты строится преимущественно на широких интонационных линиях, требующих от исполнителя не дробления музыкального материала на отдельные мотивы, а выявления его внутренней направленности. В этом отношении тематизм концерта близок вокальной природе

романтической мелодики: интонационное развитие подчинено не столько внешней эффектности, сколько раскрытию эмоционального состояния. Мелодия у Райнеке становится главным носителем художественного смысла, а её выразительность определяется пластичностью движения, мягкостью звуковедения и логикой фразового развертывания.

Особый интерес с точки зрения драматургического развития представляет фрагмент, предшествующий вступлению сольной партии флейты: в нём Райнеке последовательно формирует состояние внутреннего напряжения и ожидания. Фактура сопровождения основана на сочетании аккордового изложения с непрерывным арпеджированным движением в нижнем голосе, благодаря чему создаётся ощущение скрытой динамической направленности. Указание cresc., расширение регистрового пространства и постепенное уплотнение фактуры способствуют нарастанию эмоциональной энергии, при этом кульминация достигается не резким контрастом, а органическим накоплением интонационного и гармонического напряжения. Верхний голос сопровождения, несмотря на аккордовую природу изложения, сохраняет черты кантиленности и тем самым подготавливает появление флейты как носителя лирико-поэтического высказывания. Последующее вступление солирующего инструмента в нюансе piano воспринимается как тембровое просветление и естественное продолжение предшествующего развития, а не как внешний контраст. В исполнительском отношении данный эпизод требует особенно тонкого контроля динамики, звуковой плотности и ансамблевого баланса, поскольку именно здесь закладывается драматургическая логика дальнейшего раскрытия музыкального образа.

Важную роль в создании стилевого облика концерта играет гармонический язык. Райнеке не разрушает классическую тонально-функциональную основу, однако наполняет её романтической выразительностью за счёт хроматизации, модуляционной подвижности и тонких ладогармонических оттенков. Гармонические отклонения в данном произведении не носят внешне декоративного характера: они связаны с постепенным усилением эмоционального напряжения, подготовкой кульминаций и изменением образного состояния. Поэтому исполнитель должен воспринимать гармоническое развитие как один из факторов фразировки и динамического построения, а не только как фон для сольной партии.

Особого внимания заслуживает соотношение лирического и виртуозного начал. Концерт Райнеке не принадлежит к типу произведений, в которых виртуозность становится главным художественным принципом. Технически подвижные эпизоды, пассажи, фигурации и регистровые переходы включены в общую логику музыкального развития и не должны исполняться как самостоятельная демонстрация инструментального мастерства. Их функция заключается в активи-

зации музыкального движения, усилении внутренней энергии и подготовке последующего образного преобразования. Именно поэтому в исполнении концерта особенно важно сохранять певучесть интонации даже в технически насыщенных фрагментах.

Драматургия концерта основана на постепенном раскрытии музыкального образа. Композитор избегает резких контрастов и чрезмерной внешней театральности; развитие строится преимущественно через интонационное преобразование материала, темброво-динамическое варьирование и накопление внутреннего напряжения. Такая драматургическая организация требует от исполнителя особого внимания к переходным зонам формы: именно в них наиболее отчётливо проявляется процесс изменения эмоционального состояния и подготавливаются кульминационные точки.

Оркестровая партия в концерте выполняет не только сопровождающую, но и конструктивно-драматургическую функцию. Её фактура в целом сохраняет прозрачность, что позволяет флейте оставаться в центре звукового пространства. Вместе с тем оркестр участвует в формировании тематического материала, подготавливает вступления солиста, усиливает кульминации и создаёт необходимый эмоциональный фон. Такое соотношение сольного и оркестрового начал соответствует романтическому пониманию концертного жанра, где взаимодействие солиста и оркестра приобретает характер не механического противопоставления, а художественного диалога [4].

Существенное значение имеет тембровая драматургия произведения. Флейта у Райнеке выступает не только как носитель мелодической линии, но и как инструмент тонкой образной дифференциации. Средний регистр позволяет раскрыть мягкость и лирическую сосредоточенность звучания, верхний — усилить эмоциональное напряжение и придать музыкальному высказыванию большую экспрессию. В связи с этим тембр становится не внешней характеристикой звучания, а самостоятельным выразительным фактором, участвующим в развитии художественного образа [5].

Образно-смысловая функция сольной партии особенно ярко проявляется в её кантиленной природе. Флейта в концерте не столько «соревнуется» с оркестром, сколько ведёт протяжённое лирическое высказывание. Отсюда вытекает необходимость вокального понимания фразировки: исполнитель должен учитывать направление мелодической линии, точки дыхания, внутренние опоры фразы и соотношение локальных кульминаций с общей драматургией части. Недостаточное внимание к этим аспектам приводит к поверхностной трактовке произведения, при которой романтическая выразительность подменяется внешней технической ровностью.

Важной особенностью концерта является его положение на границе XIX и XX веков. Созданный в 1908 году, он сохраняет верность романтическому типу музыкального мышления, тогда как в европейской музыке этого времени уже активизируются иные представления о тембре, фактуре и роли флейты как сольного инструмента. В этом смысле сочинение Райнеке можно рассматривать как итоговое явление романтической флейтовой традиции: оно не стремится к радикальному обновлению языка, но концентрирует в себе устойчивые признаки романтической кантилены, поэтической образности и классически организованной формы [6].

Таким образом, стилевые и драматургические особенности Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке непосредственно определяют специфику его исполнительской интерпретации. Протяжённая мелодика требует развитого дыхания и гибкой фразировки; гармоническая окрашенность предполагает тонкую динамическую нюансировку; тембровая драматургия требует осознанного владения регистрами и звуковой палитрой; взаимодействие с оркестром формирует необходимость ансамблевого мышления. Поэтому дальнейший анализ исполнительских проблем должен исходить из понимания того, что в данном произведении технические задачи неотделимы от стилевого и художественно-драматургического содержания.

Основные проблемы исполнительской интерпретации концерта

Исполнительская интерпретация Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке предполагает не механическое преодоление технических трудностей, а целостное раскрытие художественного содержания произведения. В данном сочинении техническая сторона тесно связана с романтической природой музыкального высказывания: пассажная подвижность, регистровые переходы, динамические градации и артикуляционная детализация подчинены задаче создания лирически наполненного, пластичного и внутренне развивающегося образа. Поэтому основные исполнительские проблемы концерта следует рассматривать в единстве звукового, интонационного, темпо-ритмического и ансамблевого аспектов.

Первостепенное значение имеет проблема звукоизвлечения. Специфика флейтового звучания требует от исполнителя особого контроля над качеством воздушной струи, атакой звука, устойчивостью интонации и ровностью регистров. В концерте Райнеке это приобретает принципиальное значение, поскольку основой музыкального образа является не внешняя виртуозность, а кантиленное, гибкое и темброво насыщенное высказывание. Флейтист должен стремиться к мягкому, но достаточно наполненному звуку, способному сохранять выразительность как в среднем регистре, так и в верхнем диапазоне. При этом

тембр не может рассматриваться как нейтральная акустическая характеристика: он становится одним из главных средств раскрытия лирико-поэтической природы произведения [7].

С проблемой звукоизвлечения непосредственно связана организация дыхания. В концерте Райнеке протяжённые мелодические линии требуют не только технически правильного вдоха, но и художественно осмысленного распределения дыхания внутри фразы. Точки дыхания должны совпадать с логикой музыкального синтаксиса, а не нарушать его. Особенно важно сохранять ощущение непрерывного мелодического развития в тех эпизодах, где кульминация формируется постепенно и не имеет резкой цезуры. В подобных случаях дыхание выполняет не вспомогательную, а формообразующую функцию: от его распределения зависит целостность фразы, естественность интонационного нарастания и убедительность романтической кантилены [8].

Особую сложность представляет фразировка. Мелодическое письмо Райнеке ориентировано на вокальный тип интонирования, поэтому исполнитель должен воспринимать фразу как развёрнутую музыкальную речь, обладающую внутренним направлением, опорными точками и кульминационной вершиной. Недопустимо равномерное, метрически прямолинейное исполнение длинных линий, поскольку оно обедняет эмоциональное содержание произведения. В то же время чрезмерная субъективизация фразировки также нежелательна: романтическая свобода должна основываться на структуре музыкального текста, гармоническом развитии и характере тематического материала. Следовательно, задача исполнителя заключается в достижении равновесия между выразительной свободой и стилевой дисциплиной.

Технические трудности концерта проявляются прежде всего в подвижных пассажах, артикуляционной гибкости, регистровых скачках и необходимости сохранения интонационной чистоты при изменении динамики. Однако виртуозные элементы у Райнеке не являются самоцелью. Они включены в общую драматургию произведения и должны восприниматься как продолжение лирического высказывания. Поэтому даже в технически насыщенных фрагментах исполнитель обязан сохранять певучесть звука, пластичность движения и ясность интонационного рисунка. Артикуляция в данном случае выполняет не только расчленяющую, но и выразительно-смысловую функцию: она помогает выявить характер мотива, направление фразы и степень внутреннего напряжения музыкального материала [9].

Отдельного внимания заслуживает проблема темпо-ритмической свободы. Романтическая природа концерта допускает использование rubato, агогических отклонений и выразительных задержаний, однако эти средства должны быть строго обусловлены логикой музыкального развития. Темп в интерпретации

Райнеке не может быть неподвижной метрической схемой, но он также не должен превращаться в произвольное средство эмоционального подчёркивания. Наиболее оправданными являются тонкие темповые отклонения в зонах интонационного напряжения, перед кульминациями, в переходах между разделами и в моментах гармонической неустойчивости. В этих случаях темповая гибкость становится способом выявления внутренней драматургии произведения [10].

Не менее важна проблема взаимодействия солиста и оркестра. В концерте Райнеке сольная партия флейты не существует изолированно: её выразительность раскрывается во взаимодействии с оркестровой фактурой. Оркестр подготавливает вступления солиста, формирует гармоническую среду, поддерживает кульминации и участвует в создании общего эмоционального пространства. Поэтому исполнитель должен мыслить не только линией собственной партии, но и целостной оркестрово-сольной драматургией. Особую значимость приобретают динамический баланс, точность ансамблевых вступлений, согласование фразировки с оркестровыми репликами и тембровая соразмерность звучания [11].

С точки зрения романтической исполнительской эстетики, интерпретация концерта Райнеке предполагает активное участие личности исполнителя, однако эта индивидуальность не должна разрушать стилевую природу произведения. Романтическая традиция допускает свободу прочтения нотного текста, но требует художественной мотивированности каждого исполнительского решения. В данном отношении наиболее убедительной является такая трактовка, в которой исполнительская инициатива направлена не на внешнее эмоциональное усиление, а на раскрытие внутренней поэтичности, лирической сдержанности и драматургической цельности сочинения [12].

Таким образом, основные проблемы исполнительской интерпретации Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке связаны с необходимостью соединения технической точности и художественной выразительности. Качество звукоизвлечения, осмысленное дыхание, пластичная фразировка, артикуляционная гибкость, стилистически оправданная темповая свобода и ансамблевая чуткость образуют единый комплекс исполнительских задач. Их решение возможно лишь при глубоком понимании романтической исполнительской традиции и при осознании того, что техническое мастерство в данном произведении служит раскрытию лирико-поэтического содержания.

Заключение

Проведённый анализ позволяет сделать вывод о том, что Концерт для флейты с оркестром Карла Райнеке является значительным образцом романтического флейтового репертуара. Несмотря на позднюю дату создания, произведе-

ние сохраняет тесную связь с эстетикой немецкого романтизма XIX века, что проявляется в кантиленной природе тематизма, ясности формы, лирической направленности музыкального высказывания и особом внимании к тембровой выразительности флейты.

Исполнительская интерпретация концерта не может быть сведена к преодолению технических трудностей. Виртуозные элементы, пассажная техника, регистровые переходы и артикуляционная детализация подчинены раскрытию лирико-поэтического содержания произведения. Основные исполнительские проблемы связаны со звукоизвлечением, дыханием, фразировкой, интонационной устойчивостью, тембровой нюансировкой, темпо-ритмической свободой и взаимодействием солиста с оркестром. При этом использование rubato и агогических отклонений должно быть стилистически оправданным и соответствовать логике музыкального развития.

Таким образом, полноценная интерпретация Концерта для флейты с оркестром Карла Райнеке возможна лишь при единстве технической точности, тембровой культуры, стилевого понимания и художественной выразительности. Перспективы дальнейшего исследования связаны с более подробным изучением романтического флейтового репертуара XIX века, сравнительным анализом различных исполнительских версий концерта и исследованием традиций немецкой флейтовой исполнительской школы.

Литература

1. *Кузнецова А В, Курганская О А. Исполнительская свобода в контексте романтического мироощущения: от Ф. Листа к НК Метнеру[J]. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2019 (1 (87)): 95-104.*
2. *Борисова Е Н, Махова А И. Становление флейтового исполнительства в России и за рубежом: историко-педагогический аспект[J]. Мир науки, культуры, образования, 2015 (3 (52)): 28-30.*
3. *Абдурахманова М А. Флейта в XX веке: композиторы, исполнители, мастера, исследователи[J]. Достижения науки и образования, 2016 (5 (6)): 87-91.*
4. *Ярошевский С А. Концерт Бернара Молика для флейты с оркестром: анализ редакций 1824 и 1863 года[J]. Вестник музыкальной науки, 2019 (2 (24)): 122-128.*
5. *Морева Я В. Семантика тембра флейты в воплощении художественного образа музыкальных произведений[J]. Вестник культуры и искусств, 2017 (1 (49)): 129-134.*
6. *Мутузкин И А. Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента[J]. Вестник Нижегородского университета им. НИ Лобачевского, 2009 (6-2): 161-164.*
7. *Ли Я. Актуальные проблемы технологии постановки звука на флейте[J]. Современное педагогическое образование, 2020 (10): 242-246.*
8. *Соболева О М. Роль дыхательного стимула в процессе формирования атаки звука флейтиста[J]. Достижения науки и образования, 2018 (14 (36)): 79-82.*
9. *Дедюхина О В. Обучение студентов-флейтистов исполнительской интерпретации музыкальных произведений с учётом их стилистических особенностей (на примере пьесы Э. Бозза «Агрестид» для флейты и фортепиано ор. 44)[J]. Мир науки, культуры, образования, 2021 (5 (90)): 207-210.*

10. *Шкапа Е А. О выразительных возможностях музыкального темпа: изучение взаимосвязи авторского текста и исполнительской интерпретации в музыкально-теоретическом образовании[J]. Музыкальное искусство и образование, 2020, 8(1): 59-72.*
11. *Калатай И В, Недоспасова А П. Аспекты взаимодействия солиста и оркестра в Концерте для фортепиано№ 5 Л. ван Бетховена[J]. Вестник музыкальной науки, 2021, 9(2): 62-71.*
12. *Чинаев В П. Композитор—интерпретатор—нотный текст: парадоксы романти-ческого исполнительского искусства[J]. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2011 (4): 59-71.*

REFERENCES

1. *Kuznetsova A. V., Kurganskaya O. A. Performance freedom in the context of the romantic worldview: from F. Liszt to N. K. Medtner // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. – 2019. – No. 1 (87). – P. 95–104.*
2. *Borisova E. N., Makhova A. I. The formation of flute performance in Russia and abroad: historical and pedagogical aspect // The World of Science, Culture and Education. – 2015. – No. 3 (52). – P. 28–30.*
3. *Abdurakhmanova M. A. The flute in the 20th century: composers, performers, masters, researchers // Achievements of Science and Education. – 2016. – No. 5 (6). – P. 87–91.*
4. *Yaroshevsky S. A. Bernhard Molique's Concerto for flute and orchestra: analysis of the 1824 and 1863 editions // Bulletin of Musical Science. – 2019. – No. 2 (24). – P. 122–128.*
5. *Moreva Ya. V. Semantics of flute timbre in the embodiment of the artistic image of musical works // Culture and Arts Herald. – 2017. – No. 1 (49). – P. 129–134.*
6. *Mutuzkin I. A. The flute in the musical culture of the early 20th century: on the issue of self-determination of the instrument // Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod. – 2009. – No. 6-2. – P. 161–164.*
7. *Li Ya. Current problems of sound production technology on the flute // Modern Pedagogical Education. – 2020. – No. 10. – P. 242–246.*
8. *Soboleva O. M. The role of respiratory stimulus in the process of forming the sound attack of a flutist // Achievements of Science and Education. – 2018. – No. 14 (36). – P. 79–82.*
9. *Dedyukhina O. V. Training flute students in performance interpretation of musical works taking into account their stylistic features (on the example of E. Bozza's "Agrestide" for flute and piano op. 44) // The World of Science, Culture and Education. – 2021. – No. 5 (90). – P. 207–210.*
10. *Shkapa E. A. On the expressive possibilities of musical tempo: studying the relationship between the author's text and performance interpretation in musical-theoretical education // Musical Art and Education. – 2020. – Vol. 8, No. 1. – P. 59–72.*
11. *Kalatai I. V., Nedospasova A. P. Aspects of interaction between the soloist and the orchestra in Piano Concerto No. 5 by L. van Beethoven // Bulletin of Musical Science. – 2021. – Vol. 9, No. 2. – P. 62–71.*
12. *Chinaev V. P. Composer—interpreter—notated text: paradoxes of romantic performance art // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. – 2011. – No. 4. – P. 59–71.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

В.Р. Воробьева-Богдан, И.А. Карпенко

Генезис хип-хоп пластики и ее адаптация в эстрадном танце: от уличных практик к сцене

Аннотация. В статье уличная культура (андеграунд) представляется как одна из форм фольклорной традиции, характерная постиндустриальному обществу. В настоящей работе проводится параллель между народной и уличной культурой, а именно, схожесть функций (идентификация, диалог, индивидуализация).

В работе рассматриваются социально-исторические корни культуры хип-хопа, его ключевые принципы (полиритмия, полицентрия). На примере базового ритмического приема «кач» прослеживается, как уличное движение видоизменяется, попадая на сцену.

Проанализировано, как хип-хоп внедрился в медиа пространство и тем самым стал доступен для массовой аудитории. Рассмотрены конкретные структурные изменения, такие как амплитуда движения, направленность движения вместо участников круга в зрительный зал (к внешнему наблюдателю), полиритмия, превращающаяся в синхрон.

Выявлено, что при попадании уличной культуры на эстрадную сцену, движение лишается первоначального смысла (внутреннего, психоэмоционального наполнения), хотя форма остается узнаваемой.

Ключевые слова: хип-хоп культура, эстрадный танец, грув-акцент, субкультурная трансформация, полиритмия, сценическая адаптация.

Традиционная народная культура в современном мире не ограничивается лишь этнографическими давнишними формами и стилями, но включает и активно вводит новые языки, возникающие в городской среде и выполняющие сходные социальные функции: формирование идентичности, передачу опыта, ритуализацию общения. Хип-хоп, зародившийся в афроамериканских и латиноамериканских кварталах Нью-Йорка, представляет собой именно такой феномен – аутен-

тичную уличную культуру, обладающую собственным кодексом, этикетом и, что наиболее важно для данного исследования, уникальным языком тела.

Объектом данного исследования выступает хип-хоп субкультура 1980-1990-х годов в том виде, в котором она сформировалась на Западном (Лос-Анджелес) и Восточном (Нью-Йорк) побережьях Соединенных Штатов. Предметом исследования является конкретный ритмический прием, который мы обозначаем как «кач» (Groove Accent) – выделение определенной доли музыкального такта, за счет резкой смены направления, скорости или амплитуды раскачивания корпуса.

Цель данной работы – это проследить и сделать анализ эволюционного движения данного приема. Особое внимание в исследовании уделено функциональной трансформации этого элемента: маркера принадлежности к уличному сообществу и инструмента невербальной коммуникации до его современной роли как универсального хореографического средства в эстрадной и коммерческой практике, доступного для тиражирования миллионами.

«Хип-хоп» – так принято называть танцевальное направление. Однако, считаем, что его границы значительно шире. Это целый культурный пласт, который вобрал в себя музыку, граффити, работу диджея, рэп, битбокс, специфический стиль в одежде, конечно же, танец. Более того, хип-хоп не сводится к совокупности этих форм бытования – это целостное идеологическое течение, в основе которого лежит свобода самовыражения.

Для понимания пластического языка этой субкультуры необходимо понимать историю возникновения и социальные условия его появления. «Своеобразие хореографического языка выражается в четкой фиксации пластических форм, поэтизации и воспевании телесности, ясности и недвусмысленности» [2].

В семидесятые годы двадцатого века Нью-Йорк захлестывала волна преступности. Жизнь молодежи проходила в постоянном страхе, социальных конфликтах и проблемах. Особенно тяжело приходилось подросткам из афроамериканских и латиноамериканских кварталов. В условиях такой гнетущей обстановки они искали способ выхода от травмирующей реальности и выплеска эмоционального накала. Их спасением стало творчество. Так родились новые формы самовыражения: в манере поведения, в одежде, речи, и, что особенно важно в рамках этой статьи, в свободной пластике тела. Со временем все эти формы сложились в целостный образ жизни и способ обретения собственного «я», формирования, в определенном смысле, личности.

Ключевой фигурой и активным продвиженцем в становлении данной новой культуры и является Клайв Кэмпбелл (Кул Херк), которого в сообществе именуют «дедушкой хип-хопа». Оказавшись в Нью-Йорке, после переезда с Ямайки, он

познакомил местную публику с традициями уличных диджейских сессий. Главное новшество, которое привнес в диджейскую практику Кул Херк, это техника зацикливания музыки. Суть метода в том, что, используя два проигрывателя, он продлевал звучание инструментальных брейков, чем создавал ритмическую основу новой музыки – брейкбит. Тогда же он стал выкрикивать в толпу ритмичные фразы в сторону публики, что стало базой для рэпа. А в 1969 году, на одном из уличных мероприятий, он обратился к танцорам с вопросом: «B-boys, areyouready?!» – тем самым подарил название целого поколения исполнителей. С тех пор те, кто двигался под брейкбиты, стали именоваться b-boys (breakboys).

К середине семидесятых танец уже хорошо знали за пределами района, он обрел популярность. А культура получила название «hip-hop», термин был придуман диджеем Африкой Бамбаатой, основателем движения Zulu Nation [7].

Разница географического положения привела к тому, что внутри культуры хип-хоп определились стилистические различия. Так, восточное побережье (Нью-Йорк) развивало сложные ритмические комбинации и технику, а западное побережье подарило миру локинг и паппинг – стили, основанные на изоляции движений и работе с различными группами мышц.

Важно отметить временные рамки становления культуры. Принято выделять два периода: OldSchool (60-80-е годы – эпоха формирования базовой лексики), и, New School (с конца 80-х) – период переплетения стилей и комбинирования элементов брейкинга с другими направлениями.

Тогда же сложился ключевой двигатель, феномен этой танцевальной культуры. Таковым стал баттл (танцевальная битва), оформившийся в 1980-1990х годах. Смысл баттла заключался в том, чтобы продемонстрировать свое мастерство в кругу зрителей, под незнакомую музыку (импровизация). Баттл – это не конфронтация, а способ проверить себя, выработать индивидуальную манеру, обогатить лексику, и, конечно, завоевать уважение внутри сообщества.

Необходимо отметить, что роль баттла не замыкалась на развитии танцевальной техники, была и более значимая задача, а именно, стали альтернативой уличной агрессии и криминалу. Так, молодые люди заявляли о себе через пластику, а не оружие, которое в то время было почти у всех.

Примечательно, что уличное по своему происхождению явление выработало свой регламент. Например, для формирования особой энергетики мероприятия зрители должны были поддерживать участников криками, свистом, а высшей похвалой считались брошенные в круг кроссовки, что означало признание и знак уважения к мастерству танцора. Подчеркнем, баттл никогда не воспринимался как вражда, напротив, это был способ диалога на выразительном языке тела. Со временем, к брейкингу добавились и другие течения уличной культуры, каждое со своими правилами. Иллюстрацией может служить «крамп», который

относится к старой школе, но являющийся вполне самостоятельным направлением. Заслужить в таком баттле прозвище считалось наивысшим признанием [1, с. 473].

Примерно с десятилетним опозданием в Советском Союзе узнали о хип-хопе и баттлах. Пионерами выступила молодежь Москвы, Ленинграда, Литвы и Латвии. Первые занятия в этом направлении были организованы артистом цирка Валентином Гнеушевым во Дворце Культуры «Правда». Затем залами стали улицы и подъезды, танцоры тренировались на картонках и кусках линолеума. Настоящий прорыв случился в связи с сотрудничеством с джазовым музыкантом Алексеем Козловым и его ансамблем «Арсенал». Благодаря им, брейк-данс впервые вышел на профессиональную сцену. А после выступлений на телепередаче «Утренняя звезда», такие команды как «Белые перчатки», «Меркурий», «Экипаж синхрон», «Магический кург» обрели известность. А массовый интерес к культуре подогрели такие кинокартины, как «Шаг вперед» и «Танцы улиц» [6].

Пока в России только знакомились с новым веянием, на другом континенте это время расцвета и зрелости хип-хопа и его выхода на коммерческую сцену.

В данной работе мы рассмотрели в чем и как отражался истинный смысл баттлов. В связи с этим, необходимо отметить, что на сегодняшний день без погружения в атмосферу уличных баттлов, где сохраняется дух состязательности и свободы, сложно понять подлинную его суть, ведь современному зрителю трудно застать ее в первозданном виде. К тому же, в современном медиа пространстве «хип-хоп» часто используется в маркетинговых целях, нивелируя глубинный смысл.

Впрочем, нельзя недооценивать роли кино и телевидения в судьбе уличной культуры. Ведь телепроекты и кино открыли андеграунд для массового зрителя, помогли ему выйти из тени «с улицы на сцену». То, что создавалось как способ выжить в тяжелых социальных условиях, на сегодня является одним из основных направлений современной хореографии, к тому же вышло на театральную сцену и прочно обосновалось в кино.

Так хип-хоп достиг признания и настоящего расцвета во многом именно благодаря СМИ. А когда пришел коммерческий успех, это позволило жанру постоянно обновляться, искать новые формы и звучание. Культура «Хип-хоп» смогла распространиться не только в рамках афроамериканского сообщества, но и далеко за пределами страны, так как способствует личностному физическому развитию, ведет к психологической устойчивости и способствует вырабатыванию командного духа.

Выше было описано, как хип-хоп прошел путь от криминальных районов до театральной, коммерческой сцены с точки зрения его социальной роли. Так, танец покинул узкий круг и вышел на широкую публику. Что повлекло за собой не-

избежные изменения в пластике тела, лексике. Это необходимый процесс адаптации в новых условиях. А потому, спонтанный диалог, который велся в замкнутом пространстве уличного круга, уступает место отрепетированному шоу для массового зрителя.

В рамках данной работы обратимся к конкретному пластическому элементу – «кач». Именно на нем удобнее всего проследить, как трансформируется уличный стиль.

Любое движение в танце можно, так или иначе отнести к определенному стилю или технике. При свойственной хип-хопу свободе и импровизационности, стиль обладает выстроенной системой, она определяет, как тело существует в пространстве и времени [3]. Понимание этой системы помогает в анализе перехода из андеграунда на эстрадную сцену.

Так, в основе хип-хоп пластики лежит особое состояние корпуса. Верхняя часть корпуса расслаблена, но под контролем, при этом нет привычного для классики стремления вверх. Одновременно движение направленно вниз, в пол. Ноги чуть согнуты, что позволяет амортизировать и быстро менять направление.

Основной элемент, который строится на этой основе – «кач» (groove), представляет собой ритмичное раскачивание корпусом в продольной и коронарной плоскостях.

Каждый музыкальный акцент (бит) откликается в толчковом движении корпуса, в ногах пружинистая работа, а диапазон, интенсивность, траектория раскачивания меняются, все эти элементы создают особенные, разнообразные ритмические узоры.

Фундаментальная разница хип-хопа от классического балета наблюдается в постановке ног. А именно, выворотные позиции вытесняет свободная и естественная постановка ног, обусловленная ритмом, мелодией и личным чувством танцовщика.

Следующая особенность: хип-хоп это направление, которое находится в непрерывном движении, оно постоянно обновляется, видоизменяется, открыто новому и постоянно впитывает новые элементы. Та форма, которую мы видим сегодня, значительно отличается от того, что исполняли танцоры в восьмидесятых.

Так, на сегодня мы видим, что в хип-хоп танце используются не только базовые движения, свойственные этапу зарождения стиля, но и заимствованные техники и принципы. Таковым является принцип изоляции, присущий джаз-модерн танцу. Изоляция – технический принцип, который подразумевает, что каждая часть тела, центр, двигается независимо от другой части [5]. Не только голова, плечи, бедра, руки, ноги, но и стопы, кисти и даже пальцы могут работать

изолированно. Эти зоны могут координироваться между собой, одновременное движение двух частей тела именуется бицентрией, и, соответственно, что движение более двух зон – полицентрией.

Вышеописанный принцип тесно связан с полиритмией, т.е. движением частей тела в различных ритмических рисунках. Танцор, который умеет перераспределять вес и управлять сегментами тела заметно расширяет свободу импровизации и рождает неожиданные пластические решения.

Два вышеназванных принципа являются ключевыми в природе танца в стиле хип-хоп и обеспечивают его ритмическое и пластическое многообразие, специфику. Но, далее мы убедимся, что декларируемые принципы кардинально меняются. Так, эстрадная сцена диктует свои правила и внутренние законы хип-хопа приходится упрощать и приспосабливать для наилучшего восприятия зрителем из зала. Например, место полиритмии занимает синхрон, изоляции в теле сменяются на унисон, а «кач», который является некой подписью танцора, применяется здесь в манере, удобной для повторения в массе [4, с. 237].

В контексте уличной хип-хоп культуры конца двадцатого века ритмические принципы приобрели конкретные социальные функции. Грув стал инструментом социального ориентирования, выполняя три связанные роли.

- Идентификация. В хип-хоп культуре навык свободно «качать», чувство ритма имели больший все, чем владение сложными приемами. Отсутствие грува считывалось, как принадлежность к «чужим». Характерная манера, пластика корпуса играли роль опознавательного знака и причастности к конкретной группе.
- Невербальный диалог. Эта роль грув-акцента видна в реакции уличного танцора на звуковой ряд, выстроенный диджеем. Так, следуя за ритмическим рисунком, хип-хоп исполнитель демонстрировал усиление или изменение размаха, что является проявлением пластического разговора, обменом без слов.
- Индивидуализация. В общей массе танцор следовал за ритмом и своим телом, транслировал уникальный, самобытный, виртуозный, необыкновенный, иногда редкостный ритмический рисунок через смену уровней, линий, темпа, глубины кача. Так танцор утверждался в группе, показывал свою сущность, указывал на свое положение, роль.

Так, необходимо подчеркнуть, в контексте хип-хопа грув-ацент являлся самостоятельным и особенным инструментом, позволяющим танцору заявить о себе, показать свою индивидуальность без слов, оставаясь в общем музыкальном потоке.

Для выхода хип-хопа в пространство массовой культуры потребовались существенные изменения. Как ранее было описано, грув являлся не просто внеш-

ней формой движения, а внутренним ощущением, что является центральным, образующим элементом хип-хоп культуры. Это ощущение не поддавалось фиксации камерой. Тогда значительный вклад в преображение приема внесли хореографы 90-х годов Фатма Робинсон, Щейн Спаркс. Они преобразовали «кач» для фронтальной съемки, новаторством стала большая резкость, амплитуда движения и работа жестами и взглядом в объектив камеры. Постепенно элемент «кач» стал ведущим в коммерческой хореографии.

Развитие и дальнейшая адаптация хип-хоп пластики в эстрадной практике дает возможность сделать следующий сравнительный анализ.

В этой культуре «кач» непрерывен, амплитуда заметна внутри «круга», в то время, как на эстраде увеличивается отклонение корпуса для зрелищности движения и ориентированности на зрителя. Фактически, эстрадный «кач» нивелирует функцию общения между соперниками или обращения к диджею, и превращается из диалога в монолог.

В уличной традиции особое значение приобретает, так называемая полиритмия, которой присуща независимость ритмов разных частей тела, в то время как для коммерческой хореографии характерно синхронное исполнение.

Следующее различие прослеживается в психологическом поле, а именно, в уличной культуре важна спонтанность и внутреннее ощущение, которое не предназначено для массового потребления и в эстрадном танце превращается в технику. «Грув-акцент», как символ уличных танцоров, в результате адаптации стал доступен к массовому потреблению.

Итак, на примере заимствования эстрадной сценой элемента хип-хоп культуры, данное исследование показало, что такая трансформация не вызывает процесс разложения или утраты аутентичности. Эстрадный танец обогатился новым универсальным приемом выразительности, ритмичности, который позволяет привлечь массового зрителя. Это еще один уникальный вид пластического языка, разговора без слов с характерной манерой исполнения и исключительным чувством ритма.

Литература

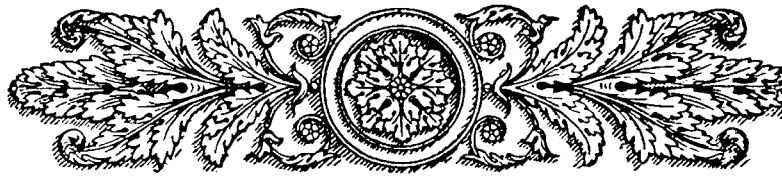
1. *Гаврилова А. Г. История хип-хопа как одного из направлений танца // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра : материалы V международной научной конференции, Санкт-Петербург, 2022 г. : в 2 т. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2022. – Т. 2. – С. 473-476.*
2. *Карпенко В.Н. Психологические особенности восприятия хореографического произведения // Культурная жизнь Юга России – Краснодар, 2020. №1 (76) С. 136-140*
3. *Пырова Т. Л. Формирование хип-хоп культуры: от социального контекста до академического феномена // Культура и искусство. – 2017. – № 12. – С. 92-97.*
4. *Садыкова Д. А. Хип-хоп в пространстве современной культуры // Омский научный вестник. – 2013. – № 5 (122). – С. 236-238. –*

5. *Сметана К. А. Особенности применения технического принципа изоляции при обучении хип-хоп танцу // Студенческий электронный журнал «СтРИЖ». – 2019. – № 4 (27.1). – С. 79-82.*
6. *Back in USSR. Хип-хоп в СССР: первые би-бои на Арбате // Back in USSR : – 2019.*
7. *Dancebibles. History of Hip Hop Dance : from the streets to the stage // Dancebibles : –- 2020.*

REFERENCES

1. *Gavrilova A. G. Istoriya khip-khopa kak odnogo iz napravleniy tantsa (History of hip-hop as one of the dance directions) // Humanities in a modern university: yesterday, today, tomorrow: materials of the V international scientific conference, St. Petersburg, 2022: in 2 volumes. - St. Petersburg: St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 2022. – Vol. 2. - Pp. 473-476.*
2. *Karpenko V. N. Psikhologicheskiye osobennosti vospriyatiya khoreograficheskogo proizvedeniya (Psychological features of perception of a choreographic work) // Cultural life of the South of Russia - Krasnodar, 2020. No. 1 (76) Pp. 136-140*
3. *Pyrova T. L. Formirovaniye khip-khop kul'tury: ot sotsial'nogo konteksta do akademicheskogo fenomena (Formation of hip-hop culture: from social context to academic phenomenon) // Culture and Art. – 2017. – No. 12. – P. 92-97.*
4. *Sadykova D. A. Khip-khop v prostranstve sovremennoy kul'tury (Hip-hop in the space of contemporary culture) // Omsk scientific bulletin. – 2013. – No. 5 (122). – P. 236-238.*
5. *Smetana K. A. Osobennosti primeneniya tekhnicheskogo printsipa izolyatsii pri obuchenii khip-khop tantsu (Features of the application of the technical principle of isolation in teaching hip-hop dance) // Student electronic journal "Strizh". – 2019. – No. 4 (27.1). – P. 79-82.*
6. *Back in USSR. Khip-khop v SSSR: pervyye bi-boi na Arbate (Hip-hop in the USSR: the first b-boys on Arbat) // Back in USSR : – 2019.*
7. *Dancebibles. Istoriya khip-khop tantsa: ot ulits do stseny (History of Hip Hop Dance: from the streets to the stage) // Dancebibles: – 2020.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 12.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



С.Я. Мамбетов

Функции ударных инструментов в увертюре-фантазии Мерзие Халитовой

Аннотация. В контексте одночастных симфонических композиций, также известных как симфонические поэмы или сюиты, ударные инструменты играют ключевую роль в формировании звуковой палитры и структурной целостности произведения. В данной статье анализируется использование ударных инструментов в увертюре-фантазии М. И. Халитовой. Во-первых, ударные инструменты выступают важным средством ритмического акцентирования, обеспечивая чёткость и динамику музыкального материала. Их функция в качестве ритмических драйверов позволяет композитору подчеркнуть структурные особенности произведения, такие как смена темпов, метрические изменения и акцентные структуры. Во-вторых, ударные инструменты представляют собой мощное средство выразительности, способное передавать широкий спектр эмоциональных состояний. Использование различных техник игры, таких как перкуссия, вибрация, а также применение разнообразных тембров, позволяет композиторам создавать звуковые образы, вызывающие у слушателя разнообразные эмоциональные реакции. Кроме того, ударные инструменты играют важную роль в формировании оркестровой текстуры, обогащая звуковое пространство и добавляя глубину и разнообразие в общую звуковую палитру произведения. Обращение к данной теме обусловлено необходимостью восполнения пробелов в изучении композиторского стиля современных крымскотатарских авторов.

Ключевые слова: ударные инструменты, партитура, симфоническое произведение, увертюра, тембр, ритм, музыкальный образ.

Современное композиторское творчество отличается стилистическим многообразием и свободным использованием различных видов техник. Поколению композиторов рубежа XX-XXI вв. принадлежат яркие высокохудожественные опусы в стиле неоромантизма, неофольклоризма, неоавангардизма. В диалоге прошлого и настоящего культур рождается разностилевая музыка нашего времени, что подчеркивается в исследованиях музыковедов. Е. Зайдель утверждает, что «… любое новаторство невозможно вне явного или не явного диалога с прошлым» [1, с. 30].

В творчестве Мерзие Ибраимовны Халитовой ведущее место занимает симфоническая музыка. Жанр одночастных симфонических произведений играет значимую роль, причем программные названия многих сочинений не только обозначают их концепцию, но и направляют восприятие слушателя, раскрывая образно-смысловой замысел.

Среди них:

- Увертюра-Фантазия для оркестра (1995)
- Симфоническая поэма «Хатыра» («Память») (1995)
- «Эпитафия» для виолончели и струнного оркестра (посвященная педагогу и композитору М. Таджиеву) (1996)
- Largo для камерного оркестра (1998)
- Каприччио для скрипки с оркестром (2003)
- Музыка «Монумент Возрождение» симфонический этюд (2004)

М. И. Халитова, приняв эстафету преемственных связей у композиторов предшествующих поколений – А. Римского-Корсакова, И. Стравинского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Тертеряна, Г. Канчелли, А. Шнитке и других – презентует свое симфоническое творчество в самобытном взаимодействии традиционных схем и радикально новых в их неразрывной связи с национальной крымскотатарской музыкальной культурой.
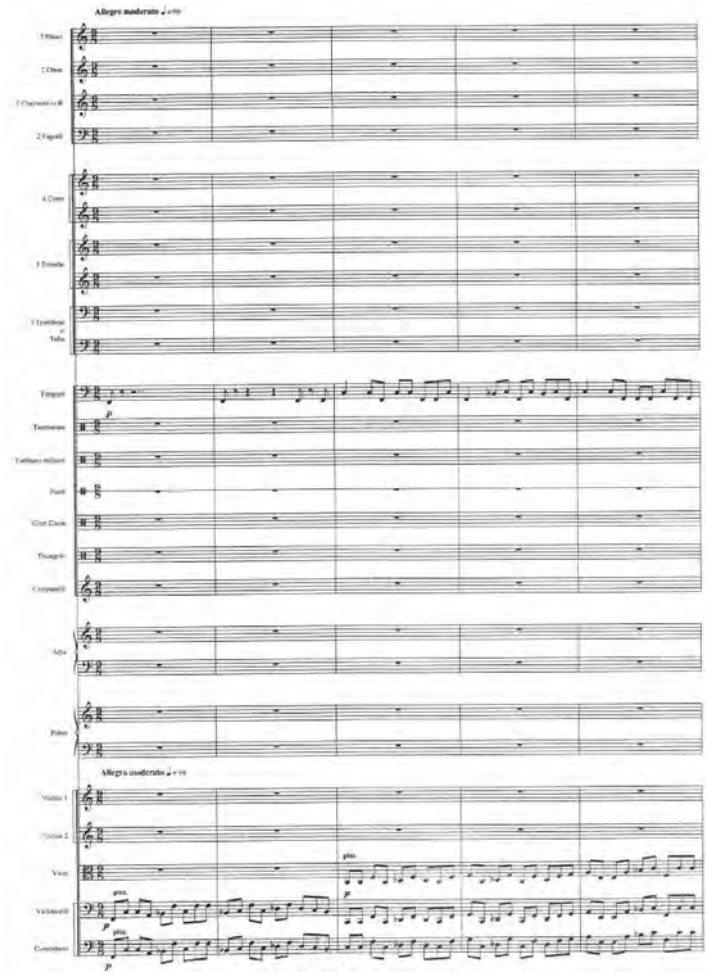
Современные композиторы активно включают в одночастные симфонические произведения широкий спектр ударных инструментов, целенаправленно исследуя и раскрывая их уникальные тембровые качества, способные обогатить оркестровую палитру. Э. Денисов подчеркивает: «Увеличение роли ударных инструментов в оркестре и расширение группы ударных явилось лишь частью общей для музыки XX века тенденцией к выходу за привычные тембровые рамки оркестра XIX века» [2, с. 255]. В отличие от более ранних практик, в современном композиторском творчестве ударные инструменты все реже выполняют функцию дублирования других оркестровых линий. Авторы акцентируют внимание на их самобытных тембровых качествах, выделяя ударную группу как самостоятельный элемент музыкальной фактуры. Насколько возросла роль группы в

музыке XX века подтверждает перечень одночастных симфонических произведений:

1. Дж. Гершвин Симфоническая поэма «Американец в Париже» (1928), в которой ударная группа оркестра включает цимбалы, трещетку, два там-тама, ксилофон, деревянная коробочка, вайэ браш (металлическая щетка), челеста, глокен шпиль и другие.
2. Б. Арапов Концерт для скрипки, фортепиано, ударных и камерного оркестра.
3. Б. Барток «Музыка для струнных инструментов, ударных и челесты» (1936).
4. Ю. Фалик Концерт для духовых и ударных «Скоморохи».
5. Ю. Фалик Симфония для струнного оркестра и ударных.
6. Ж. Бизе - Р. Щедрин «Кармен-сюита».
7. С. Губайдулина «Час Души» (1976) – одночастный концерт для ударных и симфонического оркестра с солирующим меццо-сопрано.
8. В. Баркаускас «Контрастная музыка» для четырех флейт, виолончели и ударных.
9. Н. Габуния Соната для трубы и ударных.
10. Э. Тамберг Поэма для мужского хора и ударных «Песнь Африки» на слова Микайа.
11. В. Успенский «Музыка для струнных и ударных».

П. Булез отмечает: «… ударные, едва ли имевшие прежде права гражданства, выполняя лишь изредка колористические функции, приобрели теперь бесконечно более широкое значение – не только как средство артикуляции, призванное подчеркивать текст, что поручено более покорным и привычным инструментам, но и как четко определенная категория, наделенная собственным смыслом» [3, с. 27-28].
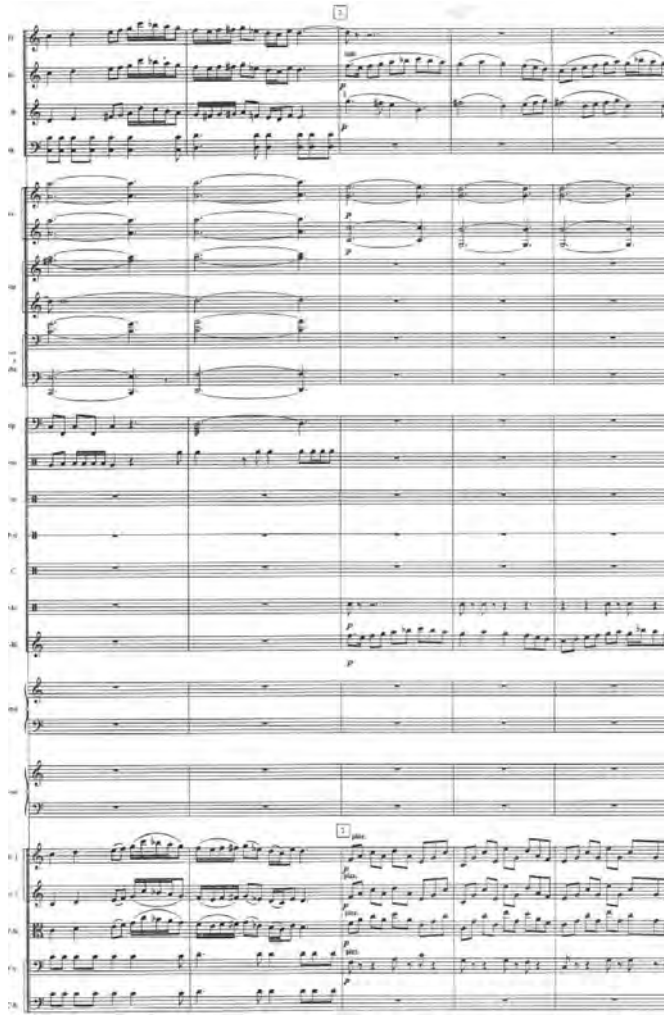
К. Дебюсси и М. Равель стали одними из первых композиторов XX века, существенно расширивших колористические функции ударных инструментов в симфонической музыке. В таких произведениях, как «Ноктюрны» и «Море» К. Дебюсси, а также «Болеро», «Испанская рапсодия» и «Вальс» М. Равеля, ударные инструменты выступают не только как ритмический элемент, но и как важный компонент тембровой драматургии, формирующий особую звуковую атмосферу и усиливающий выразительность музыкального образа. Композиторы показали, как чистые тембры ударных могут обогатить оркестровую палитру, придать звучанию изысканность и усилить драматургическое развитие произведения.



Пример: Вступление
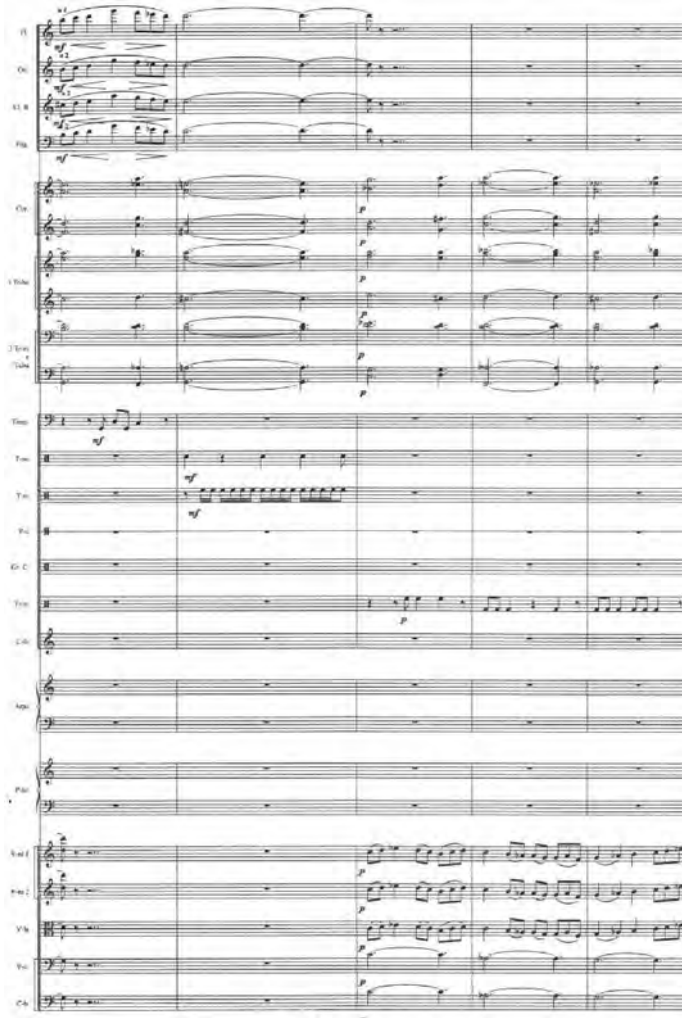
М. Пекарский подчеркивает: «Повышение роли ударных инструментов объясняется свойствами музыки нашего времени с ее усложненным ритмом и тембром, красочностью и динамичностью» [4, с. 44].

Симфонические произведения М. И. Халитовой демонстрируют многогранность функций ударных инструментов. Вместо традиционной роли ритмического сопровождения ударная группа обретает самостоятельность: она звучит в ан-
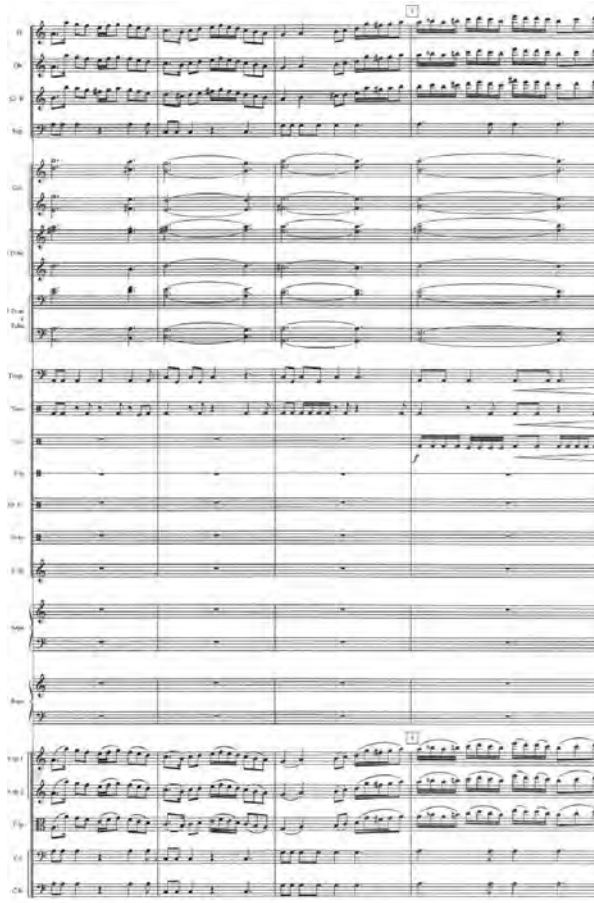


Пример: ц. 2

самблях, берет на себя сольные эпизоды и взаимодействует с другими оркестровыми группами на равных. Такой подход обогащает тембровую палитру и активно участвует в развитии музыкальной формы, формируя драматургическую линию произведения.



Пример: ц. 3

Увертюра-фантазия М. И. Халитовой, основанная на песенно-жанровом тематизме, выстроена в форме рондо сонаты с сокращённой репризой. Трактовка группы ударных инструментов отличается яркой индивидуальностью и полностью подчинена драматургической концепции произведения.



Пример: ц. 5

Уже во вступлении композитор предлагает оригинальное тембровое решение: тема проводится у струнных инструментов (pizzicato) в ансамбле с литаврами, в то время как остальные инструменты оркестра выдерживают паузу. В 8–9 м тактах к ансамблю подключаются арфа (с глиссандо) и малый барабан. Примечательно, что кварто-квинтовые ходы у литавр подчёркивают интонационную линию темы, исполняемой струнными, а ритмическое дублирование партии литаврами способствует раскрытию скерцозного характера темы.
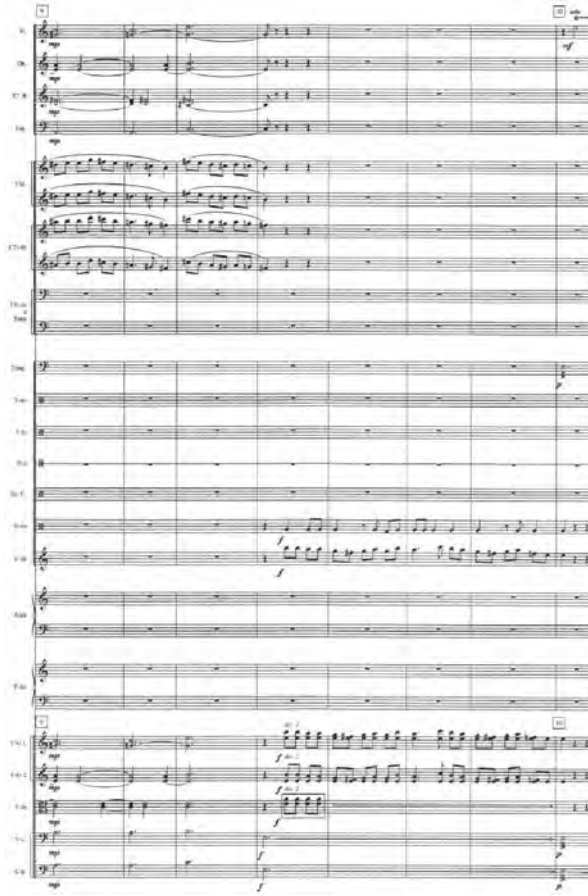
Лирическая тема главной партии (ц.1) проводится полным составом оркестра на f, где ударные инструменты (литавры и бубен) выполняют выразительную функцию. В насыщенной оркестровой ткани этого раздела ударные инструменты ведут свою самостоятельную ритмическую и темброво-фактурную линию, выполняющую значимую функцию в организации музыкального изложения. Национальная характерность темы главной партии подчеркивается четкой ритмической поступью и нисходящими квинтовыми ходами литавр в сочетании с звенящем тембром бубна.

Связующая партия включает (ц.2) контрастные компоненты, состоящие из мягко звучащих лирических построений гобоя, флейты и колокольчиков, и контрастирующей тяжеловесной темой, порученной фаготу, тромбону и тубе. Первоначально тему проводят солирующая флейта и колокольчики. Последующее включение в оркестровую фактуру треугольника обогащает колорит нежно звенящей окраской тему струнных (pizzicato), далее использование arco усиливает динамику звучания. В побочную партию вводит тремоло большого барабана и ритмический оборот у литавр, подчеркивая начало нового раздела формы.

Контрастная динамика побочной партии (ц. 3) подчеркивается характерными тембрами ударных инструментов. Так, проведение темы на f сопровождается литаврами, бубном и малым барабаном. Нежному звучанию темы на p у струнных инструментов сопутствует звенящий колорит треугольника. В завершающем построении побочной партии эффектно звучат тарелки в сочетании с глиссандо у арфы. Этот прием вносит в музыкальную ткань фрагмента яркие тембровые акценты.

Повторное проведение темы главной партии в экспозиции (ц. 4) вновь возвращает к тембрам литавр и бубна. Ее проведение на ff создает атмосферу праздника. Этот образ утверждается в заключительной партии (ц. 5). В этом эпизоде ударная группа дополнена дробью малого барабана, а заключительное тремоло ударных отграничивает экспозиционный раздел от начала среднего раздела всей формы.
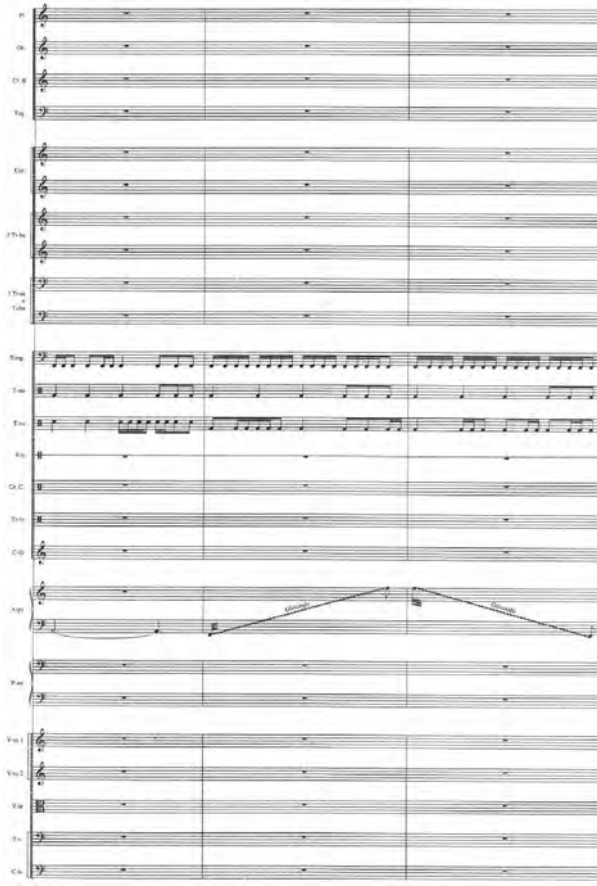
Второй раздел – Meno mosso. В этом разделе новый музыкальный материал представлен в новой оркестровке соответственно лирической образной сфере тематизма. Автор излагает тему в прозрачной оркестровке, первоначально поручая мелодическую линию гобоям и альтам, дополняя ее подголосками кларнета и фагота. Особый нежный колорит теме придают тембры треугольника и колокольчиков. Их нежный звенящий тембр придает звучанию особый нежный колорит и вводит в характерную образную сферу этого раздела. Отметим, что колокольчики дублируют подголосок, который проводится кларнетами. Основная лирическая тема, развиваясь импровизационно, обогащается новыми мелодическими оборотами и уплотняется в фактурном изложении. В этом фрагменте



Пример: ц. 9,10

треугольник и колокольчики паузируют. Кульминационный подъем подготавливается массивным аккордовым звучанием струнного оркестра в сопровождении треугольника и колокольчика. Особенно выразительно здесь звучит соло флейты на фоне тремоло литавр, выполняющих темброво-фоновое значение (ц. 10).

Второй эпизод среднего раздела – a tempo – вновь восстанавливает праздничную образную сферу, в тематическом материале которой ярко выделяется тембр фортепиано в низком регистре, поддержанная октавными удвоениями



Пример: ц. 15

виолончели и контрабасов. Массивный характер теме придают аккорды у скрипок и альтов. Контрастный музыкальный материал поочередно проводится струнными и деревянными духовыми. Ярко национально звучит тема в тембре гобоя, к которому впоследствии присоединяются подголосок флейты. В момент динамического нарастания автор подключает тарелки, на которых тремоло исполняется палочками от литавр. Мелодический материал проводится на ярком звенящем фоне на протяжении 6-ти тактов. Партия тарелок выполняет колористическую функцию и одновременно имеет фоновое значение.

Кульминационный раздел (ц. 14) яркий и воодушевленный строится на тембровых контрастах и оригинальных комбинациях инструментов, среди которых выделим проведение тематического материала у валторн и скрипок. Затем композитор сочетает скрипки с флейтами и кларнетами. В этом разделе автор эффектно использует ритмически выразительные формулы большого барабана. Массивное звучание всего оркестра приводит к яркой динамической кульминации (ц. 15). Резкое звучание завершающего аккорда на fff подхватывается солирующими литаврами, малым барабаном и бубном. Их четкие ритмические формулы в сопровождении красочного глиссандо арфы утверждает эмоциональный подъем в музыкальном развитии всей пьесы, выполняя и драматургическую и колористическую функции. Показательно, что композитор уделяет особое внимание в этом фрагменте на протяжении именно ударной группе.

В репризном проведении главной темы вновь выделяется квинтовые ходы литавр и четкие ритмические формулы малого барабана. В этом разделе вновь восстанавливается праздничное звучание. Основная тема повторяется почти без изменений, но в сокращенном варианте. В завершающем построении композитор эффектно использует тремоло малого барабана и репетиции у литавр. Выразительное четырехтактовое соло кларнета подводит к коде Увертюры.

Кода (ц. 18) Piu mosso. Ее энергичные ритмоинтонации, родственные теме главной партии, проводят деревянные духовые и струнные на фоне педальных аккордов у медных духовых. Ударные в составе литавр, малого барабана, затем и бубна выполняют динамизирующую функцию.

Проведенный анализ партитуры данного произведения показал многообразные функции группы ударных инструментов в раскрытии идейного содержания увертюры, связанного с отображением картины народного праздника. Композитор задействует инструменты этой группы не только для выполнения динамических и ритмических функций, но и целенаправленно раскрывает выразительные возможности их тембров, используя их как средство воплощения музыкально-образной сферы произведения. В этой партитуре автор находит интересные ансамблевые сочетания ударных с другими группами оркестра. Показательно соединение низких струнных инструментов с литаврами или же сочетание гобоев, кларнетов, фаготов, альтов с тембрами треугольника и колокольчиков. Также интересно ансамблевое сочетание струнных треугольника и колокольчиков, сочетание тембров флейты, литавр (тремоло), виолончелей и контрабасов (тремоло).

Литература

1. *Зайдель У. Эстетика парадокса и музыкальный авангард / У. Зайдель // Советская Музыка. – 1991. – №7. – с.28-31. с. 30.*

2. *Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре / Денисов Э. – Москва: Сов комп, 1982. – 256с. С.185.*
3. *Булез П. Между порядком и хаосом / П. Булез // Советская Музыка. – 1991. – №7. – С. 23-28. с. 27-28.*
4. *Пекарский М. Ударные инструменты. – Музыка и ты. Альманах для школьников. – Вып. 7. – М.: Сов. комп., 1988, 80 с.*

REFERENCES

1. *Seidel U. Aesthetics of Paradox and Musical Avant-Garde / U. Seidel // Soviet Music. – 1991. – No. 7. – pp. 28-31. p. 30.*
2. *Denisov, E. Percussion Instruments in the Modern Orchestra / E. Denisov. – Moscow: Sovkomp, 1982. – 256 p. p. 185.*
3. *Boulez, P. Between Order and Chaos / P. Boulez // Soviet Music. – 1991. – No. 7. – Pp. 23-28. c. 27-28.*
4. *Pekarsky M. Percussion Instruments. – Music and You. Almanac for Schoolchildren. – Issue 7. – Moscow: Sov. Komp., 1988, 80 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 13.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Чжан Синьюэ

Поэтика комического амплуа в музыкальной драме цайчаси

Аннотация. В статье рассматривается комическое амплуа в музыкальной драме цайчаси южной части провинции Цзянси. На материале трудов о цайчаси и исследований китайского традиционного театра показано, что чоу не был поздним вспомогательным персонажем, а входил в раннюю ролевую структуру, связанную с песенно-танцевальными формами, «фонарём цайча» и артистическим трио «две дань и один чоу». Выявлены две линии развития амплуа: его участие в организации сценического действия и последующая дифференциация на положительный и отрицательный типы. Особое внимание уделяется преобразованию житейской грубости и «безобразного» в сценический образ средствами диалектной речи, ритмизации и пластических формул. Делается вывод, что комическое амплуа является важным механизмом эстетической организации южно-цзянсинской цайчаси.

Ключевые слова: китайский традиционный театр, провинция Цзянси, музыкальная драма цайчаси, комическое, безобразное, телесные техники.

Введение

В социогуманитарном дискурсе комическое предстает объективным и по своей природе общественным эстетическим свойством [1; 2; 3]. Многовековая традиция, восходящая к Аристотелю, рассматривает категорию комического как форму смешного с точки зрения её социальной значимости. По мнению Ю.Б. Борева, комедийная обработка жизненного материала позволяет в художественной форме обнажить, сфокусировать противоречия и эстетические свойства реальности, тем самым подстегнув «стимуляцию необходимого эффекта неожиданности и катализатора противопоставления эстетических идеа-

лов осмеиваемому явлению» [1, с. 7–8]. При этом подчеркивается, что истинный комизм присущ только клоуну или артисту.

Китайский традиционный театр сицюй как яркое и многогранное явление, впитавшее элементы разных искусств, за многовековую историю своего существования сформировал особые художественные формы [2; 4; 6]. Независимо от жанровых разновидностей спектаклей в каждом из них закреплена система амплуа, в числе которых комики чоу.

В китайской музыкальной драме клоун нередко считается второстепенным персонажем, наделённым потешной, шутовской функцией [2; 4; 6]. Это всецело относится и к Цзянсинской музыкальной драме цайчаси (caichaxi) южной части провинции. Между тем, рефлексия этого художественного явления обнаруживает такое понимание поверхностным.

Как известно, в своем развитии цайчаси прошла путь от песенно-танцевальных форм, связанных со сбором чая и представлений «чайного фонаря», к местному «малому театру» с ролевым воплощением персонажей [7]. Самая ранняя форма цайчаси, сложившаяся на юге Цзянси – в чайном районе Цзюлуншань уезда Анюань, опиралась на фактический труд по сбору чая. Изначальное существование трех ролей — двух женских и одной комической, обусловила название «труппа трёх ролей» [9, с. 551], или артистическое трио. И в ранних песенно-танцевальных формах, и в представлениях «чайного фонаря» амплуа комика в структуре трио отличалось первоначальной заданностью и устойчивостью.

В данной статье ранние песенно-танцевальные формы, «чайный фонарь» и «труппа трёх ролей» трактуются как последовательные эстетические практики и полутеатральные формы, предварявшие и сопутствовавшие формированию цайчаси на юге провинции. По мере стабилизации организационной структуры труппы, упорядочения ее репертуара и исполнительских канонов, данное художественное явление в строгом смысле вступило в стадию развития как жанровая форма музыкальной драмы цайчаси [7].

Цель исследования: дать представление о происхождении, дифференциации и исполнительской специфике комического амплуа в Цзянсинской музыкальной драме цайчаси на юге провинции.

Материалом для исследования послужила работа «Музыка цайчаси южной части провинции Цзянси», подготовленная музыкальной рабочей группой провинции Цзянси [10].

Обсуждение и результаты

Для выявления причин узнаваемости комического амплуа в музыкальной драме цайчаси прежде всего следует обратиться к особенностям формирования

персонажа, проследить процесс его постепенного складывания в эстетических практиках и полутеатральных формах, связанных со сбором чая.

На юге провинции роль клоуна в музыкальной драме цайчаси существовала изначально. По мнению Чжоу Цинцин, на юге Цзянси сохранилось большое количество мелодий горных песен о сборе чая и напевов "фонаря цайча", основными ролями в которых выступали сяошэн (xiaosheng, молодой человек), сяодань (xiaodan, молодая женщина) и сяочоу (xiaochou, клоун, шут) [11, с. 119]. Об этом ведет речь и Цинь Лэйи [9, с. 551].

В основополагающем труде о музыке цайчаси отмечается, что ее самой ранней формой было представление «чайный фонарь» как целостное сценическое воспроизведение процесса сбора чая [10, с. 1]. Лю Ша уточняет наличие среди участников «только двух девушек-сборщиц чая и одного комического персонажа» [12]. Впоследствии эта трёхролевая исполнительская структура, сформировавшаяся в практике «фонаря цайча», закрепилась в малой народной пьесе, то есть в ранней форме цайчаси, получившей название «труппа трёх ролей», а её исходная структура «две дань и один чоу» «выросла из фонаря цайча» [12, с. 132–133].

Это позволяет предположить, что «труппа трёх ролей» вовсе не позднее название труппы, а понятие, связанное с организационной структурой артистов. Амплуа клоуна было ее составляющей, а не извне добавленным носителем смеховой культуры. Более того, он не был периферийным персонажем Цзянсинской музыкальной драмы. Вместе с сяодань они поддерживали живость и активность сценического действия. Лю Ша указывает, что исполнительские особенности цайчаси на юге провинции «главным образом проявляются в двух амплуа — сяочоу и сяодань», в связи с чем бытовало крылатое выражение «три роли образуют труппу, а на двух малых ролях держится сцена» [12, с. 134]. На это указывают и «Краткие формулы о цайчаси южной части провинции Цзянси»: «если поют без танца, зрителю трудно смотреть; если и поют, и танцуют, зритель смеётся до боли в животе» [12, с. 762].

По мнению Жунь Хао, музыкальная драма цайчаси в г. Ганьчжоу исполнялась в основном ролями шэн, дань и чоу, что обусловило название «труппа трёх ролей», структурной опорой которой выступало комическое амплуа [13, с. 220].

Это подтверждает нашу мысль о том, что в процессе перехода к «малому театру» сценическое действие выстраивалось вокруг трех персонажей: две дань и один чоу. Мужское амплуа, нарочито разыгрывающее дурашливость и чудачество, следует рассматривать с позиций внутриролевой структуры артистического трио. Его роль сводилась к урегулированию ритма, развитию сценического действия, оживлению сценической атмосферы, налаживанию взаимодействия между артистами и зрителями. Изначальность клоуна проявилась в его относи-

тельно устойчивых телесных техниках и исполнительских нормах южно-цзянсинской музыкальной драмы цайчаси. Поэтому упрощённое понимание комического амплуа в цайчаси как поздно добавленной роли, предназначенной для создания шутовского эффекта, не соответствует историческим фактам.

В ходе эволюции к целостной музыкальной драме функции ролей, социальные типы персонажей, распределение исполнительских задач между ними становились все более разнообразными. Это повлекло к появлению достаточно отчётливых типологических различий внутри самого комического амплуа [12, с. 456–457].

Как указывает Ли Бинь, в соответствии с традициями Пекинской оперы исполнители чоу, с белым пятном на переносице и вокруг глаз, это и есть комедийные персонажи, демонстрирующие умелую жестикуляцию и звонкий, бойкий речитатив. Он указывает на «два типа ролей в этом амплуа: вэньчоу (комик — гражданский персонаж) и учоу (комик — военный персонаж)» [4, с. 83].

В южной части провинции Цзянси комическое амплуа также расширяло свои функции в связи с общей структурной эволюцией музыкальной драмы цайчаси. Развитие Юаньхэской цайчаси, Жуйхэской цайчаси и цайчаси на востоке провинции показывает, что переход к целостной художественной форме, потребовавший расширения репертуара, профессионализации трупп и специализации амплуа, обусловил дифференциацию внутри амплуа клоуна [12, с. 143, 145; 14, с. 121–122]. И хотя эти материалы относятся главным образом к восточной части провинции Цзянси и другим локальным ветвям, выявленная закономерность присуща в т. ч. и южному региону. Несмотря на отсутствие внутреннего дробления комического амплуа, здесь тем не менее проявилась тенденция перехода от монороли к ее типологическим различиям. В то же время дифференциация амплуа клоуна была вызвана выходом на сцену локальной социальной структуры. Расширение сюжетной тематики музыкальной драмы – от труда по сбору чая к семейным отношениям, соседским ссорам, любовным сюжетам, социальной сатире и критике реальности – привело к добавлению персонажей из разных социальных слоев, между которыми возникали драматические конфликты и ролевые отношения [9, с. 552–554]. зафиксированное введение «верхнего чоу», «нижнего чоу», «отрицательного чоу» в разных областях Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси показывает, что за этим стоит сценическая репрезентация социальных различий и функций персонажа [12, с. 451].

Несмотря на отсутствие подобных типов комического амплуа на юге провинции, здесь все же наметилась разница между положительным и отрицательным чоу. Если первый воплощает простодушного, находчивого и остроумного молодого человека, то второй чаще высмеивает богатых и распущенных «маменьки-

ных сынков» и молодых щёголей [14, с. 121–122; 9, с. 552–554; 13, с. 220]. Это позволяет говорить о том, что дифференциация амплуа клоуна в музыкальной драме цайчаси юга провинции не сводится к наращиванию численности смешных персонажей, а является результатом усложнения ролевого разделения в процессе перехода от народного «малого театра» к целостной локальной театральной форме. Складывающиеся внутрирегиональные различия постепенно становились основой для типологии персонажей.

Дифференциация комического амплуа не ограничивалась его функциональной составляющей, а постепенно переросла в относительно устойчивую актерскую манеру исполнения и эстетическую функцию. В этом смысле проблема «превращения безобразного в эстетическое» в музыкальной драме цайчаси южного Цзянси становится предметом нашего дальнейшего анализа.

Согласно формулировке Лю Дуна, «эстетика безобразного» вводит в искусствоведческий дискурс чувственные переживания: одиночество, страх, тревогу, трепет, отвращение и абсурд, которые изначально с трудом включались в сферу традиционной эстетики [15, с. 217]. Это даёт теоретическую опору для осмысления преобразований грубоватого, отчасти аномального жизненного опыта в сценическую выразительность и театральную занимательность.

Устойчивое внимание зрителей к амплуа клоуна и его безошибочное распознавание объясняется не только банальным воспроизведением «безобразного». Этот сценический образ с самого начала базировался на локальном жизненном укладе, телесных привычках и народном наблюдении.

Как отмечают Чжан Гэн и Го Ханьчэн, «комическое гримирование» в традиционной опере не равнозначно простому обнажению персонажа. Это вариант прекрасного, сущность которого – через поэтику, музыкальность, танцевальную обработку и орнаментализацию – преобразовать жизненную грубость, смех, комизм в сценическую художественную форму [17, с. 134–135]. В этом смысле превращение безобразного в эстетическое в музыкальной драме цайчаси не означает прославление недозволенного, а представляет собой эстетическую трансформацию локального опыта средствами сценической условности [8, с. 115]. Этот механизм особенно ярко проявляется в музыкальной драме цайчаси на юге провинции Цзянси.

Исследователь Лю Ша указывает, что в процессе своего развития от артистического трио к неполной труппе заимствованные трудовые действия простого народа – мотыжение, просеивание зерна, управление лодкой, вращение жернова, починка котлов, сбор шелковицы и чая – подверглись переработке в сценических формулах, которые образовывали целостные комплексы.

Исполнительская манера клоуна вбирала и «оживотнивание» как комедийное художественное средство, которое по своей природе родственно окарикату-

риванию[1]. По мнению Ю. Борева, «комедийная обработка жизненного материала в искусстве часто протекает в форме овеществления и распространенного сравнения осмеиваемого явления с животными, птицами, насекомыми и неодушевленными предметами» [1, с. 227].

Имитация клоуном таких движений, как «петух клюёт зёрна», «бычок виляет хвостом», «обезьяна умывается», «голодный волк ищет добычу», «черепаха вытягивает голову», «кот крадётся ночью», «стрекоза касается воды» [12, с. 463–464, 763] образуют узнаваемый пластический язык, несущий в себе локальную телесную память. Подобные формулы, встречающиеся в исполнительских коуцзюэ (формула рецепта) цайчаси, – «лягушачьи ноги», «бычий хвост», «спина–корзина» подтверждают тесную связь между пластикой, реквизитом и аграрным укладом [16, с. 191, 192]. Поэтому на первый взгляд грубоватые телесные проявления, благодаря условной обработке, ритмизации и гиперболизации обретают живой, лёгкий и наполненный сценической занимательностью эстетический эффект [8, с. 242, 243].

Таким образом, высокую узнаваемость амплуа клоуна в музыкальной драме можно объяснить оформлением телесной выразительности в относительно устойчивую систему сценических формул.

Основу традиционного репертуара составляют малые пьесы – комедии и фарсы, а исполнительский стиль отличается песенно-танцевальной природой, лёгкостью и живостью [12, с. 133, 762]. Речь идет о восприятии не житейское недопустимого, а сценически обработанного через пение, декламацию, действие, танец, которые привносят ритмизованное, пластическое, ситуативное начало.

Жунь Хао отмечает, что танцевальная основа песен о сборе чая на юге провинции восходит к повседневному труду [13]. Технику исполнения конкретизируют «три фирменных приёма» («sanjue»): 1) «цветок веера» (shanzihua) как виртуозная работа с веером; 2) «одинарный удлинённый рукав» (danshuixiu; в ряде описаний) как мастерство распускания рукава для придания поэтичности движениям; 3) «короткие шаги в полуприседе» (aizibu) как ходьба со сниженным центром тяжести и акцентированным шагом, характерная для комической роли [7, с. 165]. Речитативы посредством интонационно-ритмической обработки образуют комедийное языковое средство. Поэтому эстетический эффект комического обусловлен не внешностью персонажа, а совокупностью его пластики, ритма, речевой манеры [13, с. 219, 220].

Так, например, традиционная пьеса южно-цзянсинской цайчаси «Починка кожаных туфель» (bupixie), впервые поставленная Ганьнаньской труппой цайчаси в 1950-е годы, повествует о любви девушки и молодого крестьянина А Сянгу, которые из-за строгого надзора со стороны матери не могут встречаться [12, с.

221]. Переодевшись сапожником, парень входит во двор и под предлогом «починки туфель» сближается с девушкой [12, с. 221]. В данном случае через переодевание, пробное маневрирование и комическую игру типичная жизненная ситуация сельского сообщества становится основой драматургии.

Создание сценического образа персонажа в музыкальной драме базируется на принципах «отхода от внешней формы ради достижения сходства» и «отказа от внешнего облика ради выявления духа» [17]. Для достижения подобного выразительного сходства сценическая обработка допускает деформацию, гиперболизацию, орнаментализацию [17, с. 153]. Вместе с тем, сценические формулы образуют художественный язык, с помощью которого актёр создаёт образ, наполненный эмоционально-смысловым содержанием [17, с. 316]. Поэтому движения клоуна – «короткие шаги в полуприседе», подача корпуса вперёд, встряхивание веера, взмах рукавом – не следует оценивать сугубо по их бытовой правдоподобности. Безусловно, в реальной жизни они не всегда выглядят эстетически привлекательными, но их вплетение в общую форму традиционной оперы придает простонародно-колоритный, ритмически выразительный характер. «Эстетическое» в комическом амплуа укоренено в его условной, ритмизованной и телесно организованной исполнительской манере [7, с. 242].

Амплуа клоуна в музыкальной драме цайчаси можно понимать как процесс преобразования «жизненных практик людей конкретной эпохи, опыта их социального бытия, формирующих не только ментальные характеристики, но и телесные качества» [5, с. 92] в эстетический образ. В этом образе «пустое и наполненное взаимно дополняют друг друга, а наличие и отсутствие существуют в единой опоре» [18, с. 502]. Тем самым «превращение» безобразного в эстетическое в музыкальной драме цайчаси образует особый перформативный эстетический механизм, который складывается из локального повседневного опыта, сформированных ролевых типов и сценических формул.

Заключение

Таким образом, комическое амплуа в музыкальной драме цайчаси юга провинции Цзянси сформировалось и укрепилось одновременно с песенно-танцевальными формами, связанными со сбором чая, представлениями «фонаря цайча» и организационной структурой артистического трио.

Его значимость в ранней музыкальной драме задавала базовая ролевая конфигурация «две дань и один чоу», а также центрирование сценического действия вокруг «сяочоу — сяодань». По мере развития от лёгкого песенно-танцевального «малого театра» к целостной локальной художественной форме внутри амплуа клоуна произошла дифференциация – возникли положительный и отрицательный чоу с присущим характером и функциями.

Музыкальная драма цайчаси южной части провинции Цзянси преобразует существующее «безобразное» сельского сообщества в яркий сценический образ. Амплуа клоуна дает ключ для рефлексии преобразований музыкальной драмы цайчаси из формы народной жизни в локальную театральную форму.

Таким образом, исследование комического амплуа в музыкальной драме цайчаси южной части провинции Цзянси позволяет в опоре на сущность персонажа по-новому осмыслить логику формирования жанровой формы и способы её эстетического конструирования.

Литература

1. *Борев Ю. Б. О комическом. М.: Искусство, 1970. 232 с.*
2. *Будаева Т. Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актёр и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор–История, 2019. 312 с.*
3. *Бытие и образы культуры: диалог смыслов: коллективная монография / Антонюк Е.Ю., Ирхен И.И. и др. Саратов: Саратовский источник, 2025. 230 с.*
4. *Ли Бинь. История традиционного китайского театра / перевод с китайского А.В. Миневой, Н.Н. Рыбалко. 2–е изд., испр. и доп. М.: Шанс, 2022. 212 с.*
5. *Ремизов В.А., Ирхен И.И. Тело как социокультурный феномен // Знание. Понимание. Умение. 2018. №1. С. 89–103. DOI: 10.17805/zpu.2018.1.7*
6. *Серова С. А. Китайский традиционный театр: история, эстетика, актерское мастерство. М.: Институт востоковедения РАН, 2020. 440 с.*
7. *Чжан Синьюэ. Цзянсинская музыкальная драма цайчаси как репрезентант китайского традиционного театра // Pan–Art. 2026. Том 6, вып. 1. https://doi.org/10.30853/pa20260016.*
8. *Rosenkranz K. Aesthetics of Ugliness: A Critical Edition / edited and translated by Andrei Pop, Mechtild Widrich. London; New York: Bloomsbury Academic, 2015. 345 p.*
9. *Qin Leiyi, Huang Laiming. Lun Jiangxi caichaxi gushi ticai yu xushi fangshi de yanjin. Donghua Ligong Daxue Xuebao. 2020. T. 39. № 6. C. 551–554. [Цинь Лэйи, Хуан Лаймин. Об эволюции сюжетных тем и повествовательных способов цзянсийской Цайчаси // Журнал университета науки и технологий Дунхуа. 2020. Т. 39, № 6. С. 551–554].*
10. *Jiangxi Sheng Yinyue Gongzuozu. Gannan caichaxi yinyue. Jiangxi Renmin Chubanshe. 1953. 146. [Музыкальная рабочая группа провинции Цзянси. Музыка цайчаси южной части провинции Цзянси. Наньчан: Народное издательство провинции Цзянси, 1953. 146 с.].*
11. *Zhou Qingqing. Zhongguo minzu minjian yinyue jiaocheng. Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe. 2010. 366. [Чжоу Цинцин. Учебник китайской национальной народной музыки. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2010. 366 с.].*
12. *Liu Sha, Wan Ye. Zhongguo Xiqu Zhi: Jiangxi Juan. Zhongguo Xiqu Zhi Bianji Weiyuanhui. 1998. 984. [Лю Ша, Вань Е. Хроники китайской оперы. Цзянсийский том. Пекин: Китайский ISBN-центр, 1998. 984 с.].*
13. *Run Hao. Jiangxi Gannan caichaxi de yinyue tezheng yu biaoyan yishu chutan. Fujian Chaye. 2016. № 1. С. 219–220. [Жунь Хао. Предварительное исследование музыкальных особенностей и исполнительского искусства цайчаси южной части провинции Цзянси // Чай Фуцзяни. 2016. № 1. С. 219–220].*
14. *Yuan Ping, Wang Lihong. Lun Gandong caichaxi de "caogen" tese. Nanchang Daxue Xuebao. 2010. Т. 41. № 3. С. 120–123. [Юань Пин, Ван Лихун. О «низовой» специфике цайчаси восточной части провинции Цзянси. Журнал Наньчанского университета. 2010. Т. 41. № 3. С. 120–123].*
15. *Liu Dong. Xifang de chouxue: ganxing de duoyuan quxiang. Beijing Daxue Chubanshe. 2007. 244. [Лю Дун. Западная эстетика безобразного: множественные чувственные ориентации. Пекин: Издательство Пекинского университета. 2007. 244 с.].*
16. *Cao Yunnan. Tan woguo caichaxi de wenhua neihan. Fujian Chaye. 2015. № 6. С. 190–192. [Цао Юньнань. О культурном содержании китайской цайчаси // Чай Фуцзяни. 2015. № 6. С. 190–192].*

17. *Zhang Geng, Guo Hancheng. Zhongguo xiqu tongshi. Wenhua Yishu Chubanshe. 2010. 824. [Чжан Гэн, Го Ханьчэн. Общая история китайской традиционной оперы. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2010. 824 с.].*
18. *Ye Lang. Zhongguo meixueshi dagang. Shanghai Renmin Chubanshe. 1985. 663. [Е Лан. Очерк истории китайской эстетики. Шанхай: Шанхайское народное издательство. 1985. 663 с.].*

REFERENCES

1. *Borev Yu. B. O komicheskom (On the Comic), Moscow: Iskusstvo, 1970, 232 p.*
2. *Budaeva T. B. Pekinskaya opera tszintszuy: muzyka, akter i stsena kitayskogo traditsionnogo teatra (Peking Opera Jingju: Music, Actor and Stage of Chinese Traditional Theater), Moscow; Saint Petersburg: Nestor-Istoriya, 2019, 312 p.*
3. *Antonyuk E. Yu., Irkhen I. I. et al. Bytie i obrazy kul'tury: dialog smyslov (Being and Images of Culture: Dialogue of Meanings), Saratov: Saratovskiy istochnik, 2025, 230 p.*
4. *Li Bin'. Istoriya traditsionnogo kitayskogo teatra (History of Traditional Chinese Theater), Moscow: Shans, 2022, 212 p.*
5. *Remizov V. A., Irkhen I. I., Znanie. Ponimanie. Umenie, 2018, No. 1, pp. 89-103. DOI: 10.17805/zpu.2018.1.7.*
6. *Serova S. A. Kitayskiy traditsionnyy teatr: istoriya, estetika, akterskoe masterstvo (Chinese Traditional Theater: History, Aesthetics, Acting Skills), Moscow: Institut vostokovedeniya RAN, 2020, 440 p.*
7. *Zhang Xinyue, Pan-Art, 2026, vol. 6, issue 1. DOI: 10.30853/pa20260016.*
8. *Rosenkranz K. Aesthetics of Ugliness: A Critical Edition / edited and translated by Andrei Pop, Mechtild Widrich. London; New York: Bloomsbury Academic, 2015, 345 p.*
9. *Qin Leiyi, Huang Laiming, Donghua ligong daxue xuebao (Journal of East China University of Technology), 2020, vol. 39, No. 6, pp. 551-554.*
10. *Jiangxi sheng yinyue gongzuozu. Gannan caichaxi yinyue (Music of Gannan Caichaxi), Nanchang: Jiangxi renmin chubanshe, 1953, 146 p.*
11. *Zhou Qingqing. Zhongguo minzu minjian yinyue jiaocheng (Coursebook of Chinese Ethnic and Folk Music), Beijing: Zhongyang yinyue xueyuan chubanshe, 2010, 366 p.*
12. *Liu Sha, Wan Ye. Zhongguo xiqu zhi: Jiangxi juan (Annals of Chinese Opera: Jiangxi Volume), Beijing: Zhongguo ISBN zhongxin, 1998, 984 p.*
13. *Run Hao, Fujian chaye (Fujian Tea), 2016, No. 1, pp. 219-220.*
14. *Yuan Ping, Wang Lihong, Nanchang daxue xuebao (Journal of Nanchang University), 2010, vol. 41, No. 3, pp. 120-123.*
15. *Liu Dong. Xifang de chouxue: ganxing de duoyuan quxiang (Western Aesthetics of Ugliness: Multiple Sensuous Orientations), Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2007, 244 p.*
16. *Cao Yunnan, Fujian chaye (Fujian Tea), 2015, No. 6, pp. 190-192.*
17. *Zhang Geng, Guo Hancheng. Zhongguo xiqu tongshi (General History of Chinese Traditional Opera), Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 2010, 824 p.*
18. *Ye Lang. Zhongguo meixue shi dagang (Outline of the History of Chinese Aesthetics), Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 1985, 663 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 14.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Чжан Хао

Практика изготовления малого органа китайского производства в китайском университете: на примере мастерской «ЯСонг» Даляньского технологического университета

Аннотация. В статье рассматривается органостроение как один из малоизученных аспектов современного органного искусства Китая. Основная цель исследования — показать, каким образом практика изготовления малого органа может раскрывать материально-инструментальные основания формирования современной органной культуры. В качестве основного материала анализируется малый орган мастерской «ЯСонг» Даляньского технологического университета, созданный под руководством доцента Ван Сяоху. В центре внимания находятся не образовательный проект сам по себе, а связь между органостроительной практикой, конструктивной логикой инструмента, его звуковой функцией, материальной организацией и последующим включением в исполнительскую среду. Методологически работа опирается на систематизацию источников, органологический анализ и анализ конкретного случая; газетные публикации, университетские материалы и сообщения официальных WeChat-аккаунтов сопоставляются с положениями исследований по органологии и органостроению. Научная новизна статьи заключается в перенесении исследовательского внимания с традиционных для изучения органного искусства тем — исполнительства, репертуара, концертной практики и популяризации — на сферу изготовления инструмента как материальную основу органной практики. Показано, что малый орган мастерской «ЯСонг» не является заменой крупным концертным органам и не должен пониматься как простой демонстрационный макет. Его значение состоит в выявлении конкретного способа становления органного инструмента в локальных условиях: через конструктивный поиск, осмысление звуковой функции, работу с материалом, пространственную адаптацию и включение в испол-

нительское использование. Сделан вывод о том, что современное органное искусство Китая следует рассматривать не только через произведения и исполнение, но и через процессы создания, технического осмысления и художественно-функционального освоения самого инструмента.

Ключевые слова: Ван Сяоху, органостроение, китайское органостроение, технология органостроения, университетская проектная практика, Даляньский технологический университет, изготовление музыкальных инструментов, мастерская ЯСонг, музыкальное инструментоведение, органная культура.

Введение

В современном китайском культурном и концертном пространстве духовой орган обычно воспринимается как крупногабаритный импортный инструмент, связанный с концертными залами, театрами или церквями. Публичные материалы об органе в Китае чаще посвящены концертной деятельности, популяризации и общим сведениям, тогда как конкретные практики органостроения остаются малоизученными. Между тем орган называют не только «королём инструментов», но и «одним из самых сложных механизмов, спроектированных и созданных человеком» [1, с. 1]. Исследования подчёркивают его индивидуальную настройку и пространственную обусловленность: каждый инструмент связан с конкретным архитектурным окружением и условиями использования [9, с. 60]. Объектом органостроения является не только внешний корпус, но и целостная система клавиатурных уровней, регистровой композиции, соединительных устройств, трубной структуры и акустических характеристик [13, с. 9; 12–13]. В этом контексте особый интерес представляет практика доцента кафедры машиностроения Даляньского технологического университета Ван Сяоху и студенческой мастерской «ЯСонг», осуществивших самостоятельное проектирование и изготовление малогабаритного китайского органа. Сведения о проекте содержатся главным образом в газетных публикациях и официальных университетских материалах, освещающих возникновение замысла, создание мастерской, обратное проектирование, технические трудности, премьерный показ и дальнейшее развитие [1, с. 2; 2, с. 1; 3–8; 10]. Однако эти данные остаются разрозненными и преимущественно журналистскими. Цель статьи — систематизировать и проанализировать данный кейс, выявив организационные условия проекта, путь его реализации и значение для современного китайского органостроения. Методологически работа опирается на анализ открытых источников, элементы кейс-стади и органологического подхода.

1. Постановка проблемы: почему само изготовление органа заслуживает обсуждения в Китае

Для большинства представителей современной китайской публики орган прежде всего ассоциируется с крупным инструментом, установленным в концертном зале, театре или церковном пространстве, а не с практикой его изготовления. Публикации о нём обычно подчёркивают широкий диапазон, богатство тембров и исключительную сложность внутренних систем механической передачи и управления. Именно поэтому орган нередко рассматривается как «совершенное соединение искусства и механики» и как «один из самых сложных механизмов, когда-либо спроектированных и созданных человеком» [1, с. 1] [2, с. 1]. В статье об органной музыке и органостроительном ремесле доцент кафедры органа Шанхайской консерватории У Дань подчёркивает, что создание и использование органа всегда связаны с пространством, ремеслом и индивидуальной настройкой, а каждый инструмент обладает отчётливо нестандартизированным характером [9, с. 60]. Следовательно, орган не может рассматриваться как обычный музыкальный объект, существующий вне конкретных архитектурных, звуковых и функциональных условий.

С позиций органологии и органостроения изготовление органа также не сводится к внешнему оформлению корпуса или простой сборке отдельных деталей. Как показывает М. Н. Чебуркина, категория «органостроение» включает диспозицию, количество звуковых планов, регистровый состав, копуляции, тремулянты, внутреннее устройство, строение труб, а также характеристики звучания отдельных регистров и регистровых групп [13, с. 9]. Кроме того, сложность строения органа и изощрённость акустических феноменов, лежащих в основе его звучания, делают его объектом научного исследования [13, с. 12–13]. Поэтому вопрос о создании органа связан не только с техникой изготовления, но и с согласованием конструкции, звуковой функции, пространственной адаптации и исполнительской пригодности.

На этом фоне практика мастерской «ЯСонг» под руководством Ван Сяоху приобретает специальное значение. В сфере, где китайская органная культура долгое время воспринималась преимущественно через импортные инструменты, концертное использование и исполнительскую практику, самостоятельное создание малого органа позволяет поставить вопрос о материально-инструментальной основе современного органного искусства Китая. Органологические исследования напоминают, что сложный музыкальный инструмент невозможно устойчиво описывать только по названию или внешнему виду: даже при наличии источников соответствия между классификацией, морфологией, структурой и терминологией могут оставаться неочевидными [14, с. 103–104]. Поэтому малый орган мастерской «ЯСонг» следует понимать не как журналистский пример

«междисциплинарной инновации» и не как простое техническое достижение, а как конкретный объект органологического и искусствоведческого анализа. Его значимость состоит в том, что он делает видимой проблему изготовления органа в современном Китае — проблему, обычно остающуюся на периферии исследований, сосредоточенных на исполнении, репертуаре и популяризации.

2. Формирование практического субъекта: от личного замысла к мастерской «ЯСонг»

Согласно имеющимся материалам, интерес Ван Сяоху к органу возник не случайно, а был связан одновременно с его музыкальным опытом, академической траекторией и профессиональной принадлежностью к области машиностроения. Лу Ян сообщает, что Ван Сяоху впервые услышал живое исполнение на органе во время академического мероприятия в Европе и был глубоко впечатлён. Одновременно он узнал, что один из коллег в немецкой команде был органистом вне своей основной научной деятельности и рассматривал органные трубы как предмет материаловедческого исследования [2, с. 1]. После этого опыта Ван Сяоху начал обращать внимание на ситуацию с действующими органами в Китае и постепенно осознал практическую проблему: таких инструментов в стране было относительно немного, они в основном зависели от импорта, а сам орган не являлся серийным индустриальным продуктом, поскольку создаётся по индивидуальному проекту в соответствии с пространством и конкретной потребностью [2, с. 1].

На этой основе вопрос «Можем ли мы сами построить орган?» стал конкретной проблемой, поставленной Ван Сяоху [2, с. 1]. Позднее этот вопрос превратился в практическое действие: Ван Сяоху инициировал создание мастерской «ЯСонг» в Школе машиностроения Даляньского технологического университета и организовал участие студентов через Национальный демонстрационный центр экспериментального обучения по машиностроению [2, с. 1] [4] [5]. Материалы также указывают, что мастерская привлекла более двадцати студентов бакалавриата, которые внесли в проект знания, полученные в учебном процессе, и умения, выработанные в ходе инженерной подготовки [4] [5] [10]. Таким образом, мастерская «ЯСонг» стала не свободным кружком по интересам, а конкретной платформой, позволившей перевести индивидуальный замысел в устойчивую органостроительную практику. Именно это объясняет, каким образом изготовление органа смогло укорениться в университетской среде и одновременно сохранить связь с более широкой проблематикой современного органного искусства Китая.

3. Процесс изготовления и реализация инструмента: проектирование, реверсная разработка и конструктивные особенности

Если создание мастерской обеспечило организационную форму, то сам орган стал ядром всей практики. Доступные материалы показывают, что работа велась не при наличии готовых чертежей и сложившегося опыта: Ван Сяоху и его студенческая команда опирались главным образом на сетевые изображения, открытые параметры и фрагментарные сведения, полученные в результате внешних консультаций; на этой основе посредством обратного проектирования они постепенно разрабатывали чертежи [2, с. 1] [4]. По воспоминанию студента Пэн Ли, финальная версия стала «результатом шестой попытки» [2, с. 1]. Этот факт важен потому, что изображения далеко не всегда точно отражают внутреннее устройство музыкального инструмента: ключевые компоненты и функциональные связи могут быть скрыты, упрощены или представлены схематично [14, с. 106]. Поэтому многократные доработки чертежей следует понимать не как побочную трудность, а как обязательный процесс перехода от внешнего облика к структурной реконструкции органа.

Если обратиться к сложившимся исследованиям в области органостроения, то формирование чертежей также оказывается лишь отправной точкой производственного процесса. В исследовании М. Н. Чебуркиной категория «органостроение» раскрывается через диспозицию органа, количество звуковых планов, регистровый состав и наличие дополнительных механических устройств, включая системы копуляций и тремулянты [13, с. 9]. Эти сведения, по словам исследовательницы, могут дополняться данными о внутреннем устройстве органа, строении труб, составляющих регистры, структуре многорядных регистров, а также характеристиками звучания отдельных регистров и регистровых групп [13, с. 9]. Кроме того, Чебуркина подчёркивает, что сложность строения органа и изощрённость акустических феноменов, лежащих в основе его звучания, делают орган объектом научных изысканий [13, с. 12]. Следовательно, в случае мастерской «ЯСонг» изготовление малого органа не может быть сведено к сборке отдельных деталей: оно предполагает согласование клавиатуры, регистрового состава, трубного ряда, внутреннего устройства, воздушного тракта и звукового результата. Для команды, не располагавшей готовыми образцами и непосредственным опытом, многократная корректировка чертежей, постоянное уточнение параметров, последующая обработка и настройка представляют собой не второстепенные трудности, а необходимые этапы перехода сложного инструмента от конструктивного замысла к реально функционирующей системе.

После того как чертежи приняли определённую форму, реальные процессы изготовления деталей и сборки вызвали новые трудности. Чтобы глубже понять

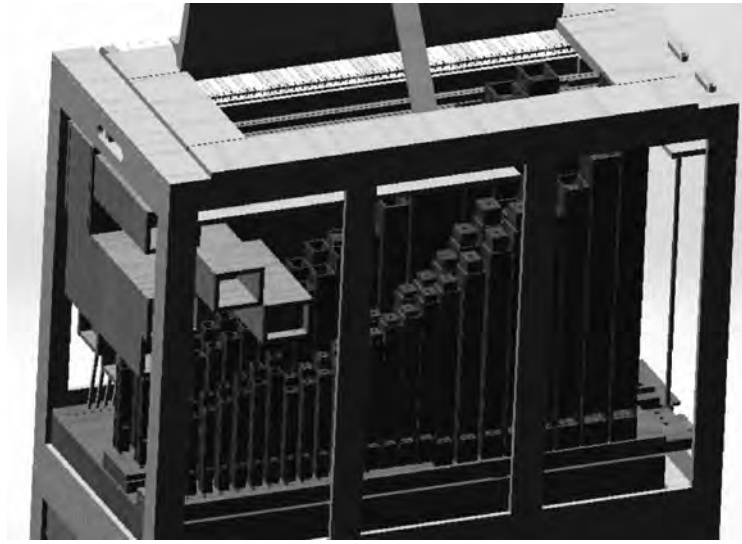


Рис. 1. Модель расположения труб внутри корпуса органа. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSIcQufOulDBUl8QeVK8g

внутреннее устройство органа и связанные с ним технические детали, Ван Сяоху возил студентов в Циндао и Сямэнь для встреч со специалистами, консультировался с профессионалами по обслуживанию и сотрудниками Гуланьюйского центра органного искусства по таким вопросам, как герметичные механизмы и использование кожи и клеевых материалов [2, с. 1]. Одновременно материалы рубрики «Портрет молодого преподавателя» отмечают, что за период более двух лет команда смоделировала, обработала и собрала свыше тысячи компонентов [4]. Официальный аккаунт университета в WeChat также указывает, что на завершение инструмента ушло два года и что работа включала моделирование, обработку и сборку более чем 1000 деталей [5]. В совокупности эти данные показывают, что речь идёт не о простом ручном изготовлении, а о непрерывном процессе, охватывающем проектирование, изготовление и сборку. Трудность заключалась не только в большом количестве компонентов, но и в том, что различные механические звенья должны были работать совместно, чтобы обеспечить устойчивое звукообразование и исполнительскую пригодность.

Если рассматривать данный момент далее с точки зрения органологии, то трудности, с которыми столкнулась команда Ван Сяоху, представляют собой не просто проблемы, возникающие при реализации отдельного проекта, а внутрен-

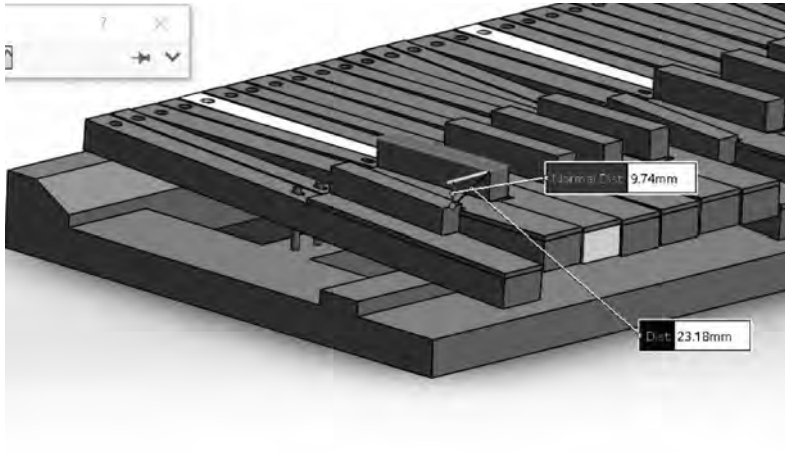


Рис. 2. Модель мануала органа. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSIcQufOulDBUl8QeVK8g

ние особенности метода построения сложного музыкального инструмента. С одной стороны, существующие исследования уже показали, что такие вопросы, как сложные регистровые структуры, темперация, конструкция труб и звуковая раскладка, естественным образом помещают изготовление инструмента в точку пересечения механики, акустики и музыкальной теории [13, с. 9; 13]. Это означает, что работа по изготовлению не может быть завершена простым применением общей инженерной логики производства, но должна постоянно иметь дело с междисциплинарными вопросами о том, может ли структура быть приведена в рабочее состояние, может ли звук сохранять устойчивость и может ли быть реализована задуманная функция. С другой стороны, органологические исследования также показывают, что понимание сложного музыкального инструмента не может опираться только на наименование, изображение или обобщённое представление, поскольку даже при сравнительно богатой документальной базе консенсус относительно соответствий между классификацией, внешним обликом, структурой и терминологией всё равно может отсутствовать [14, с. 103–104]. Изображения, в частности, не всегда точно передают реальную конструкцию; некоторые принципиальные детали могут вообще опускаться или передаваться лишь схематически [14, с. 106]. В таком контексте исходить из сетевых изображений и ограниченного набора параметров, проводить реверсную разработку, неоднократно обращаться к внешним специалистам в



Рис. 3. Выполнение деревянных труб органа. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSIcQufOulDBUI8QeVK8g

ходе работы и постоянно пересматривать планы — это уже не случайный опыт одной отдельной команды, а типичные черты практической работы по изготовлению сложного инструмента.

Что касается самого инструмента, имеющиеся материалы дают достаточно определённые сведения о его конструкции. В материалах премьерной презентации указывается, что речь идёт о малом трубном органе, предназначенном для камерного сольного исполнения, а также для выполнения функции бассо континуо в составе ансамбля. Инструмент включает два регистра — 8' и 4'; все трубы размещены внутри корпуса органа, их общее количество составляет 102, а проект был выполнен с ориентацией на работы нидерландского органостроителя Тео Кёле [3]. С точки зрения звуковой функции регистр 8' обеспечивает основной звуковысотный уровень и базовый тембр, тогда как регистр 4' добавляет звучанию яркость и дополнительный тембровый слой на уровне верхней октавы.

Портретные публикации о Ван Сяоху и материалы университетского аккаунта дополнительно сообщают, что инструмент имеет клавиатуру на 51 клавишу, выполнен на основе полностью шипового каркаса, включает углепластиковые



Рис. 4. Завершенные трубы на виндладе Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSIcQufOulDBUI8QeVK8g

абстракты, виндладу (ветровую коробку), склеенную из восьми слоёв различной толщины и формы, а также расположенные в нижней части воздуходувку и устройство стабилизации давления воздуха [4] [5]. Таким образом, 102 трубы не являются изолированным количественным показателем, а образуют ясную структурную связь с 51-клавишной клавиатурой и двумя регистрами: каждой клавише в каждой из двух регистровых групп соответствует отдельная труба, что образует базовую звуковую конфигурацию «51 x 2». Иными словами, это число характеризует не только масштаб изготовления, но и основную конструктивную логику инструмента. Оно показывает, что данный орган не ориентирован на многообразие регистров, несколько клавиатур и сложную тембровую иерархию, свойственные крупным концертным органам. Его основной задачей является создание инструмента с ограниченным диапазоном, двумя регистрами и реальной способностью к звукоизвлечению и исполнению, предназначенного для достаточно определённых сфер применения: камерного сольного исполнения, бассо континуо и учебной демонстрации.



Рис. 5. Изготовление трактуры инструмента. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSlcQufOulDBUI8QeVK8g

Во внешнем облике декоративное решение включало китайские элементы, такие как мотивы, восходящие к дуньхуанским фрескам [4] [5].

Если принять во внимание изображения, опубликованные университетом, послойная компоновка инструмента становится ещё более очевидной: верхняя секция представляет собой область труб, средняя включает клавиатуру и механизм клавишного действия, а нижняя соответствует системе подачи и стабилизации давления воздуха [5]. Это показывает, что конструктивная реализация инструмента не сводилась к простому размещению труб внутри, а состояла в осознанной организации функциональных уровней в пределах ограниченного пространства.

Данный момент заслуживает особого внимания. С точки зрения органостроения объектом изготовления органа является не только внешний корпус инструмента, а целостная система, включающая клавиатурные уровни, регистровый состав, копулляции, тремулянты, конструкцию труб и звуковые характеристики различных регистровых групп [13, с. 9]. В этом смысле структурная реализация органа мастерской «ЯСонг» не должна пониматься просто как заверше-



Рис. 6. Подключение мотора к мехам органа. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSIcQufOulDBUI8QeVK8g

ние и сборка деталей, а как системная конструктивная работа: как организовать трубы в ограниченном объёме, как разместить систему воздухоснабжения, как сохранить работоспособность механического действия и как обеспечить действительную звукообразующую способность инструмента в условиях структурной компактности — все эти вопросы относятся к центральным вопросам органа как сложного музыкального инструмента. Именно поэтому послойная компоновка, представленная на университетских фотографиях, является не просто проявлением визуальной аккуратности, а результатом ясного сжатия функциональных уровней в ограниченном пространстве.

Некоторые более конкретные детали дополнительно подчёркивают реальность и сложность данной работы по изготовлению инструмента. В соответствующих материалах сообщается, что самая маленькая труба была изготовлена из трубки каллиграфической кисти и обладала ясным, звонким звучанием; самая длинная труба достигала 1,4 метра и должна была быть изогнута в форме буквы C, чтобы поместиться в нижний каркас инструмента [4]. Эти два факта не следует рассматривать лишь как занимательные детали описания. Их необхо-



Рис. 7. Завершительные работы по сборке духового органа. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSIcQufOulDBUl8QeVK8g

димо понимать в системе отношений «материал — пространство — звук». Первый пример показывает, что в условиях отсутствия зрелой цепочки поставок и стандартизированных компонентов команда была вынуждена прибегать к замещению материалов для решения задачи изготовления труб малого размера. Второй пример выявляет прямое противоречие между длиной трубы и объёмом корпуса. Для органа длина трубы тесно связана с высотой звука: более длинная труба, как правило, соответствует потребности в более низком звучании, тогда как корпус малого инструмента ограничивает возможность её естественного размещения. Поэтому изгибание самой длинной трубы в форме буквы С не является простой внешней или декоративной обработкой, а представляет собой конструктивный компромисс между сохранением необходимой длины трубы и приспособлением к ограниченному внутреннему пространству инструмента.

В репортаже Сунь Даньнин также отмечается, что для размещения труб различной длины в ограниченном пространстве команда применяла разные варианты их формы и экспериментировала с различными материалами [1]. Эта информация дополнительно показывает, что выражение «изготовить орган» не означает наличия заранее заданной идеальной модели, которую затем можно

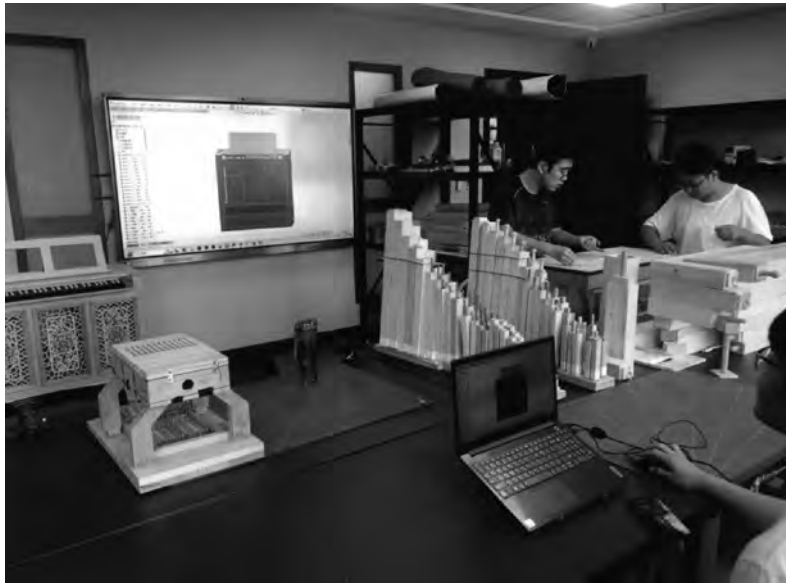


Рис. 8. Процесс выполнения работ членами команды. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSlcQufOulDBUl8QeVK8g

было бы просто уменьшить и реализовать в миниатюрном виде. Напротив, изготовитель вынужден постоянно согласовывать реальные материалы, ограниченное пространство, конструктивную логику и предполагаемый звуковой результат. Иными словами, формирование данного инструмента не было результатом линейного движения от проекта к готовому объекту; оно представляло собой процесс постоянного разрешения противоречий, корректировки конструкции и проверки её осуществимости.

В этом контексте методологическое значение приобретает и предостережение органологических исследований относительно соотношения изображения и реконструкции. В существующих работах подчёркивается, что визуальные материалы далеко не всегда точно передают реальную структуру музыкального инструмента, а реконструкция сама по себе не равнозначна подлинному воспроизведению исторического объекта; даже при достаточно определённом объекте исследования фактическая реконструкция может сохранять существенную дистанцию по отношению к исходному инструменту [14, с. 106; 111]. Для случая мастерской «ЯСонг» это положение имеет непосредственное значение. Мы не



Рис. 9. Завершенный мануал. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSlcQufOulDBUI8QeVK8g

можем, опираясь лишь на несколько изображений или отдельные журналистские описания, понимать данный орган как уже полностью завершённое «готовое изделие». Необходимо учитывать стоящие за ним конструктивные решения, материальные эксперименты, пространственное сжатие и проверку функциональной пригодности. Именно в этом отношении практика команды Ван Сяоху выходит за рамки обычного новостного описания. Она представляет собой не простое воспроизведение зрелой модели, а постепенное формирование реально функционирующей системы инструмента в конкретных условиях — через реверсную разработку, многократные корректировки, внешние консультации и непрерывную настройку.

Судя по опубликованным изображениям и текстовым материалам, значение данного инструмента заключается не только в том, что он был изготовлен. Более существенно то, что в нём уже прослеживаются достаточно ясная конструктивная логика, функциональная направленность и эстетическое намерение. Это не абстрактный «отечественный орган» и не простой университетский демонстрационный макет, а конкретный музыкальный инструмент, прошедший последовательное осмысление на уровнях пространственной организации, выбора материалов, механической передачи, подачи воздуха и внешнего оформления.

Данный вывод можно дополнительно пояснить через представление М. Н. Чебуркиной о системном характере органостроения. Определяя категорию «органостроение», исследовательница показывает, что соответствующее рассмотрение включает не только диспозицию органа, количество звуковых планов, диспозицию и дополнительные механические устройства, но также может охватывать внутреннее устройство инструмента, строение труб, структуру многорядных регистров, а также характеристики звучания отдельных регистров и регистровых групп [13, с. 9]. Кроме того, Чебуркина подчёркивает, что орган становится объектом научных изысканий именно благодаря сложности своего строения и изощрённости акустических феноменов, лежащих в основе его звучания [13, с. 12]. Следовательно, с этой точки зрения ключевое значение малого органа мастерской «ЯСонг» состоит не в успешном изготовлении какого-либо отдельного компонента, а в том, сложились ли в нём в работоспособное целое клавиатурный диапазон, диспозиция, трубный ряд, система подачи воздуха и игровая трактура.

В рассматриваемом кейсе мануал на 51 клавишу, два регистра, 102 трубы, виндлада, мехи и устройство стабилизации давления воздуха образуют базовую рамку этой целостной связи. Именно такая согласованность конструкции и звукового результата переводит данный инструмент из разряда простого демонстрационного объекта или модели в статус музыкального инструмента, обладающего реальной возможностью звукоизвлечения и исполнения. Более того, он демонстрирует не просто способность к ручному изготовлению в общем смысле, а предварительный ответ на вопрос о том, каким образом сложный музыкальный инструмент в ограниченных условиях может достичь конструктивной, звуковой и функциональной состоятельности. Поэтому данный кейс имеет не только информационную ценность как предмет сообщения, но и необходимость быть включённым в научное обсуждение органостроения и органологии.

4. Премьерная презентация, оценка и последующее развитие: от результата изготовления к новым контекстам практики

Следует, однако, уточнить статус данного инструмента. Проведённый выше анализ позволяет рассматривать его не как простую демонстрационную модель, а как малый орган, обладающий реальными звуковыми и исполнительскими функциями. Вместе с тем имеющихся открытых материалов пока недостаточно для полной оценки инструмента с точки зрения стабильности интонации, регулирования давления воздуха, тембровой сбалансированности, отзывчивости механизма клавишного действия и долговечности. Поэтому в настоящей статье он не ставится в один ряд с полноценными концертными органами и не рассматривается как альтернатива крупногабаритным импортным инструментам или орга-



Рис. 10. Премьерная презентация органа. На проекторе отображена информация о проекте, его участниках и исполнителях. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSlcQufOulDBUI8QeVK8g

нам, изготовленным профессиональными органостроительными фирмами. Точнее, его следует понимать как небольшой учебно-экспериментальный орган, ценность которого состоит прежде всего в фиксации возможности реализации сложного процесса изготовления музыкального инструмента в контексте современного китайского органостроения.

Именно в этом качестве данный инструмент после завершения не остался только внутренним результатом мастерской, а вошёл в новые контексты использования. 4 сентября 2023 года состоялась «Премьерная презентация мастерской “ЯСонг”», организованная Национальным демонстрационным центром экспериментального обучения по машиностроению. На неё был приглашён шанхайский органист Хэ Цзюнь, который дал пояснения и исполнил музыку на инструменте [3]. Согласно материалам, опубликованным в университетском WeChat, Хэ Цзюнь положительно оценил тембр инструмента, декоративное исполнение и материалы клавиатуры, а также выразил удивление тем, что студенты бакалавриата смогли осуществить столь сложное и точное изготовление органа [5]. Таким образом, премьерная презентация перевела инструмент из



Рис. 11. Студент играет дебютный концерт на органе. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSlcQufOulDBUl8QeVK8g

сферы изготовления в сферу исполнения, оценки, наблюдения и публичного обсуждения.

В то же время отзывы внешних специалистов дали более конкретную функциональную оценку инструмента. В репортаже Лу Яна приводятся слова Лю Куаня, преподавателя электронного органа Даляньского университета искусств: он отметил, что крайне малые размеры инструмента демонстрируют будущие возможности и тенденции развития, а сам инструмент может служить начальным органом для начинающих исполнителей [2, с. 2]. Эта оценка важна, поскольку показывает, что значение инструмента заключается не только в факте его изготовления, но и в возможности его осмысления в конкретных контекстах использования.

После премьерной презентации деятельность вокруг мастерской «ЯСонг» продолжила развиваться. WeChat-аккаунт Экспериментального учебного центра сообщил, что позднее Хэ Цзюнь подарил мастерской фортепиано и выразил надежду, что Ван Сяоху возглавит попытку студентов реализовать автоматизированные функции исполнения как для фортепиано, так и для органа [6]. Одновременно Ван Сяоху начал вводить данную практику в учебные курсы и внешние выступления: он обобщал опыт проектирования и изготовления, подбирал учебные материалы, разрабатывал программы подготовки и планировал курс по из-



Рис. 12. Мануал органа во время выступления. Даляньский технологический университет. Электронный ресурс. 25 сентября 2023 г. Из публикации: «Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета!». Дата обращения: 18.04.2026. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/AjSIcQufOulDBUl8QeVK8g

готовлению органа [2, с. 1]. Последующие публикации также показывают, что данный опыт был представлен в рамках лекций и внешних семинаров, где он характеризовался как пример соединения инженерии, искусства и инструментального творчества [7] [8]. В совокупности эти сведения показывают, что после завершения данный орган не остался одноразовым демонстрационным результатом, а постепенно вошёл в цепочки исполнительского показа, преподавания и дальнейшего проектного развития.

Заключение

В настоящей статье на материале мастерской «ЯСонг» был рассмотрен процесс становления органостроительной практики как одного из аспектов современного органного искусства Китая. Проведённое исследование показывает, что данный проект не сводится к обычной инновационной демонстрации: его специфика заключается не в замещении зрелых концертных органов, а в конкретной и наблюдаемой возможности первоначальной реализации сложного инструмента вне специализированной органостроительной фирмы. Проект стал возможен благодаря соединению личного интереса Ван Сяоху, организационной формы мастерской и практической подготовки студентов. Изготовление данно-

го органа не было простым воспроизведением готовой модели, а осуществлялось как процесс согласования источниковой информации, пространственных условий и предполагаемых функций инструмента. Тем самым данный случай показывает, что в современных китайских исследованиях органа измерение изготовления может рассматриваться как самостоятельный исследовательский аспект и предлагает исходный материал для дальнейшего изучения китайского органостроения и художественно-функционального освоения органного инструмента.

Литература

1. *Сунь Даньнин. "Кросс-дисциплинарное" музыкальное путешествие одного преподавателя-механика // Китайская научная газета. 2023. 7 ноября. № 004. С. 1–3. DOI: 10. 28514/ n.cnki.nkxsb.2023.002482.*
2. *Лу Ян. Студенты инженерных специальностей вручную изготовили первый отечественный трубный орган // Музыкальный еженедельник. 2024. 3 апреля. № A14. С. 1–2. DOI: 10. 38253/ n.cnki.nylzb.2024.000079.*
3. *DUTME. Первый отечественный трубный орган был представлен на премьерной встрече мастерской "ЯСонг" [Электронный ресурс]. 2023. 5 сентября. URL: https:// mp. weixin. qq.com/ s/y5iXyVdlG5-OjqBAdcfcMg (дата обращения: 18.04.2026).*
4. *DUTME. Портрет молодого преподавателя: Ван Сяоху — следуя мечте об органе, сеять семена механического производства [Электронный ресурс]. 2023. 14 ноября. URL: https:// mp. weixin.qq.com/s/iGIlAGoGoiQHvWE2MuhWmA (дата обращения: 18.04.2026).*
5. *Даляньский технологический университет. Первый отечественный экземпляр! Вот в чём романтика Даляньского технологического университета! [Электронный ресурс]. 2023. 25 сентября. URL: https:// mp. weixin. qq. com /s/ AjSlcQufOulDBUI 8QeVK8g (дата обращения: 18.04.2026).*
6. *Экспериментальный учебный центр машиностроения Даляньского технологического университета. Возвращаясь к воспоминаниям о премьере: Хэ Цзюнь подарил фортепиано мастерской "ЯСонг", открыв новое путешествие музыки и технологических инноваций [Электронный ресурс]. 2024. 14 мая. URL: https:// mp. weixin. qq. com/s/Lt2Nfu9rnTbBHjr9Aii-Ig (дата обращения: 18.04.2026).*
7. *Механико-энергетический институт Восточно-Китайского университета науки и техники. Ван Сяоху из Даляньского технологического университета посетил институт и поделился тайнами и очарованием органостроения [Электронный ресурс]. 2025. 8 апреля. URL: https://mp. weixin.qq.com/s/ZlXcRZM2Tu_59nxFTOZ-jQ (дата обращения: 18.04.2026).*
8. *Факультет естественных и прикладных наук Университета Дьюк Куньшань. DNAS Friday Seminar: Совершенное слияние искусства, науки и техники: принципы и развитие "короля инструментов" — трубного органа [Электронный ресурс]. 2024. 11 марта. URL: https://mp. weixin.qq.com/s/oZVWo92IBzA-VdFKv10wAg (дата обращения: 18.04.2026).*
9. *У Дань. Дышащий металл: о нематериальном культурном наследии "органная музыка и её органостроительное ремесло" // Любитель музыки. 2021. № 3. С. 56–61.*
10. *Чунцинский союз молодёжи "Творческая юность". На брюки попали чернила, и студенты превратили их в… [Электронный ресурс]. 2023. 6 декабря. URL: https://mp.weixin. qq.com/s/ Ee-dZKYyDjSSjZUWnSe9aA (дата обращения: 18.04.2026).*
11. *Бочкова Т. Р. Органостроение в Данциге-Гданьске XVI–XVIII вв. // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13. № 3. С. 67–76. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-67-76. EDN: KJUXVF.*
12. *Гавриленко И. А., Нусупова А. С. Органное искусство Казахстана в 1975–1999 годы: история, органология и исполнительская практика // Saryn. 2024. Т. 12. № 4. С. 39–61. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.241. EDN: DMWEJE.*
13. *Чебуркина М. Н. Французское органное искусство барокко: музыка, органостроение, исполнительство: дис. … д-ра искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2013. EDN: SAPIYT.*

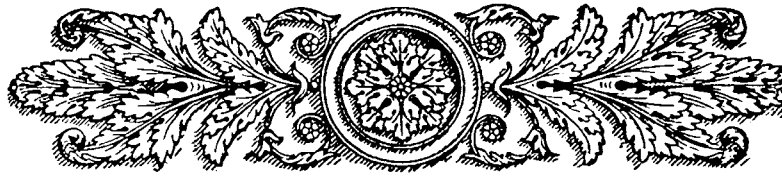
14. *Энзельдт О. С. Проблемы органологии в изучении древнегреческих струнных музыкальных инструментов семейства лир // Проблемы истории, филологии, культуры. 2024. № 4(86). С. 103–114. DOI: 10.18503/1992-0431-2024-4-86-103-114. EDN: ERKCOB.*

REFERENCES

1. *Sun Danning. "Kross-distsiplinarnoe" muzykal'noe puteshestvie odnogo prepodavatelya-mekhanika [A "Cross-Disciplinary" Musical Journey of a Mechanical Engineering Teacher] // China Science Daily. 2023. 7 November. No. 004. Pp. 1-3. DOI: 10.28514/n.cnki.nkxsb.2023.002482.*
2. *Lu Yang. Studenty inzhenernykh spetsial'nostei vruchnuyu izgotovili pervyi otechestvennyi trubnyi organ [Engineering Students Handmade the First Domestically Produced Pipe Organ] // Music Weekly. 2024. 3 April. No. A14. Pp. 1-2. DOI: 10.38253/n.cnki.nylzb.2024.000079.*
3. *DUTME. Pervyi otechestvennyi trubnyi organ byl predstavlen na prem'ernoi vstreche masterskoi "YASong" [The First Domestically Produced Pipe Organ Was Presented at the Premiere Meeting of the "YASong" Workshop] [Electronic resource]. 2023. 5 September. URL: https:// mp.weixin.qq.com/s/y5iXyVdIG5-OjqBAdcfoMg (accessed: 18.04.2026).*
4. *DUTME. Portret molodogo prepodavatelya: Wang Xiaohu - sleduya mechte ob organe, seyat' semena mekhanicheskogo proizvodstva [Portrait of a Young Teacher: Wang Xiaohu - Following the Dream of the Organ and Sowing the Seeds of Mechanical Manufacturing] [Electronic resource]. 2023. 14 November. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/iGIlAGoGoiQHvWE2MuhWmA (accessed: 18.04.2026).*
5. *Dalian University of Technology. Pervyi otechestvennyi ekzemplyar! Vot v chem romantika Dalian University of Technology! [The First Domestically Produced Example! This Is the Romance of Dalian University of Technology!] [Electronic resource]. 2023. 25 September. URL: https:// mp. weixin.qq.com/s/AjSlcQufOulDBUI8QeVK8g (accessed: 18.04.2026).*
6. *Eksperimental'nyi uchebnyi tsentr mashinostroeniya Dalian University of Technology. Vozvra shch ayas' k vospominaniyam o prem'ere: He Jun podaril fortepiano masterskoi "YASong", otkryv novoe puteshestvie muzyki i tekhnologicheskikh innovatsii [Looking Back at the Premiere: He Jun Donated a Piano to the "YASong" Workshop, Opening a New Journey of Music and Technological Innovation] [Electronic resource]. 2024. 14 May. URL: https:// mp. weixin. qq. com/ s/Lt2Nfu 9rnTbBHjr9Aii-Ig (accessed: 18.04.2026).*
7. *Mekhaniko-energeticheskii institut East China University of Science and Technology. Wang Xiaohu iz Dalian University of Technology posetil institut i podelilsya tainami i ocharovaniem organo stroeniya [Wang Xiaohu from Dalian University of Technology Visited the School and Shared the Secrets and Charm of Organ Building] [Electronic resource]. 2025. 8 April. URL: https:// mp.weixin.qq.com/s/ZlXcRZM2Tu_59nxFTOZ-jQ (accessed: 18.04.2026).*
8. *Fakul'tet estestvennykh i prikladnykh nauk Duke Kunshan University. DNAS Friday Seminar: Sovershennoe sliyanie iskusstva, nauki i tekhniki: printsipy i razvitie "korolya instrumentov" - trubnogo organa [DNAS Friday Seminar: The Perfect Fusion of Art, Science and Technology: Principles and Development of the "King of Instruments" - the Pipe Organ] [Electronic resource]. 2024. 11 March. URL: https:// mp. weixin.qq.com/s/oZVWo92lBzA-VdFKv10wAg (accessed: 18.04.2026).*
9. *Wu Dan. Dyshashchii metall: o nematerial'nom kul'turnom nasledii "organnaya muzyka i ee organostroitel'noe remeslo" [Breathing Metal: On the Intangible Cultural Heritage of "Organ Music and Organ-Building Craftsmanship"] // Music Lover. 2021. No. 3. Pp. 56-61.*
10. *Chongqing Youth Union "Creative Youth". Na bryuki popali chernila, i studenty prevratili ikh v… [Ink Got on Their Trousers, and the Students Turned Them into…] [Electronic resource]. 2023. 6 December. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/Ee-dZKYyDjSSjZUWnSe9aA (accessed: 18.04.2026).*
11. *Bochkova T. R. Organostroenie v Dantsige-Gdan'ske XVI-XVIII vv. [Organ Building in Danzig-Gda?sk in the Sixteenth-Eighteenth Centuries] // Vestnik muzykal'noi nauki [Bulletin of Musical Science]. 2025. Vol. 13. No. 3. Pp. 67-76. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-67-76. EDN: KJUXVF.*
12. *Gavrilenko I. A., Nussupova A. S. Organnoe iskusstvo Kazakhstana v 1975-1999 gody: istoriya, organologiya i ispolnitel'skaya praktika [Organ Art of Kazakhstan in 1975- 1999: History, Organology and Performance Practice] // Saryn. 2024. Vol. 12. No. 4. Pp. 39-61. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.241. EDN: DMWEJE.*

13. *Cheburkina M. N. Frantsuzskoe organnoe iskusstvo barokko: muzyka, organostroenie, ispolnitel'stvo [French Baroque Organ Art: Music, Organ Building, Performance]: diss. … d-ra iskusstvovedeniya. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2013. EDN: SAPIYT.*
14. *Enzel'dt O. S. Problemy organologii v izuchenii drevnegrecheskikh strunnykh muzykal'nykh instrumentov semeistva lir [Problems of Organology in the Study of Ancient Greek Stringed Musical Instruments of the Lyre Family] // Problemy istorii, filologii, kul'tury [Journal of Historical, Philological and Cultural Studies]. 2024. No. 4(86). Pp. 103-114. DOI: 10.18503/ 1992- 0431- 2024-4-86-103-114. EDN: ERKCOB.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



Янь Цзинцзи

Историческое формирование педагогической мысли Чжоу Сяоянь в вокальном искусстве: этапы, движущие силы и теоретическое содержание

Аннотация. В статье рассматриваются педагогические взгляды Чжоу Сяоянь, выдающейся китайской оперной певицы и вокального педагога XX века, известной как «Китайский соловей». На основе методов литературного анализа, исторического анализа и индуктивного обобщения исследуется исторический контекст перехода китайского вокального образования от традиционного к современному в указанный период. Формирование педагогической мысли Чжоу Сяоянь подразделяется на два этапа, а именно ранний этап поиска и этап зрелого развития. Анализируются ключевые движущие силы этого формирования с позиций социокультурных потребностей, китайско-западного художественного взаимодействия, личной артистической практики и образовательной философии. Систематическому изложению подлежат теоретические концепции педагога в области вокальной техники, языкового синтеза, эмоционального выражения и формирования национального стиля. Установлено, что, руководствуясь основной идеей использования западной культуры для служения китайской культуре, Чжоу Сяоянь осуществила локализацию западного бельканто. Построенная ею целостная педагогическая система включает гармонию голоса и эмоций, правильную дикцию и ровный тон, индивидуальный подход к ученикам, высокое мастерство и моральные качества. Данный подход способствовал переходу китайского вокального образования на научную, стандартизированную и национально ориентированную основу, заложил фундамент китайской вокальной школы и сохраняет теоретическое и практическое значение для подготовки современных вокальных кадров.

Ключевые слова: Чжоу Сяоянь, педагогическая мысль в вокальном искусстве, историческое формирование, китайско-западный синтез, национальное вокальное искусство, истина, добро и красота.

Введение



век стал важным переходным периодом для китайского вокального искусства от традиции к современности, от национальной замкнутости к миру. С распространением западного бельканто в китайской вокальной сфере долгое время существовала проблема столкновения и синтеза традиционной национальной вокальной музыки и западной вокальной школы. Вопрос о том, как, опираясь на китайский язык, культуру и эстетику, создать научную, системную и национально ориентированную современную систему вокального образования, стал общим делом нескольких поколений музыкальных педагогов.

Чжоу Сяоянь, выдающаяся певица и вокальный педагог в истории новейшей китайской музыки, известна как «Китайский соловей». Обучаясь в Европе, она овладела ортодоксальным бельканто, а вернувшись на родину, посвятила себя вокальному образованию на шесть десятилетий. Педагог преодолела рамки, противопоставляющие традиционную и западную вокальные школы, настаивая на принципе «использовать западную культуру для служения китайской культуре». Благодаря этому удалось объединить научную систему западного голосоведения с китайским национальным языком, художественной выразительностью и эмоциональной передачей, что привело к созданию полной, научной и применимой на практике системы педагогических взглядов. Воспитав плеяду выдающихся вокалистов, известных как в Китае, так и за рубежом, Чжоу Сяоянь внесла новаторский вклад в модернизацию, стандартизацию и национализацию китайского вокального образования.

В настоящее время исследования Чжоу Сяоянь в основном сосредоточены на её методах преподавания [9], артистических достижениях [8] и общих оценках её деятельности [6], однако систематическому анализу исторического генезиса, механизмов формирования движущих сил и теоретической системы уделяется недостаточно внимания. Существующие исследования в основном касаются биографии Чжоу Сяоянь, записей её педагогических методов, оценок достижений её учеников, а также фрагментарных обсуждений её эстетических взглядов, включая категории «искренность, красота звука, эмоциональность», тренировки теноров и практики Оперного центра Чжоу Сяоянь. Имеющиеся диссертации предварительно обобщают её педагогические принципы, методы тренировки и общие педагогические взгляды [5, с. 32], но при этом отсутствует четкая периодизация этапов формирования педагогической мысли. Анализ движу-

щих сил формирования мысли носит поверхностный характер и лишён комплексного объяснения социокультурных, исторических и личных педагогических факторов. Кроме того, теоретическая система представлена фрагментарно, отсутствует целостная рамка «история – движущие силы – техника – искусство – воспитание», а также недостаточно раскрыт новаторский вклад Чжоу Сяоянь в локализацию бельканто. Исходя из этого, данная статья фокусируется на педагогической мысли Чжоу Сяоянь, анализируя этапы её формирования, движущие силы и теоретическое содержание, обобщая её историческую ценность и современное значение.

Актуальность исследования обусловлена историческим контекстом. XX век стал ключевым периодом трансформации китайского вокального образования от традиционного народного пения и оперного искусства к профессиональному вокальному образованию. После образования КНР культурная политика «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» способствовала быстрому развитию национальной культуры и профессионального художественного образования, вследствие чего национализация и научность стали ключевыми направлениями вокального образования. Чжоу Сяоянь в ранние годы училась во Франции, систематически освоив европейское бельканто. Вернувшись в Китай, она долгое время преподавала в Шанхайской консерватории, находясь в макроконтексте синтеза китайской и западной культур и пробуждения национального самосознания. Она активно преодолела ограничения антагонизма между вокальными школами, исследуя возможные пути сочетания научной системы западного голосоведения с китайским языком, национальной эстетикой и эмоциональной выразительностью. Формирование и развитие её педагогической мысли является концентрированным выражением процесса модернизации и национализации китайского вокального образования в XX веке.

Теоретическое значение работы состоит в том, что систематический анализ исторического контекста, движущих сил и теоретического содержания педагогической мысли Чжоу Сяоянь восполняет пробелы в существующих исследованиях, совершенствует историю развития современной китайской вокально-педагогической мысли и обеспечивает важную опору для теоретического построения китайской вокальной школы. Практическое значение заключается в выявлении таких педагогических принципов Чжоу Сяоянь, как научная постановка голоса, единство языка и музыки, приоритет эмоциональности, индивидуальный подход и обучение через сценическую практику, что предоставляет современной вокальной педагогике непосредственно применимые модели. Это способствует возвращению подготовки вокалистов к художественной сущности, а также содействует сохранению, развитию и международному распространению китайской национальной вокальной музыки.

Цель исследования

Целью данной статьи является предоставление полезного теоретического и практического материала для современной вокальной педагогики, подготовки кадров и строительства китайской вокальной школы на основе анализа этапов формирования педагогической мысли Чжоу Сяоянь, её движущих сил и теоретического содержания, а также обобщения исторической ценности и современного значения её наследия.

Методы исследования

В ходе исследования применялся комплекс методов. Метод литературного анализа предполагал систематическое изучение трудов Чжоу Сяоянь, академических статей, записей уроков, интервью, а также соответствующих диссертаций и биографической литературы. Метод исторического анализа позволил воссоздать исторический контекст развития китайского общества, культуры и вокального образования в XX веке, а также проанализировать этапы учёбы, педагогической и артистической деятельности Чжоу Сяоянь. Метод индуктивного обобщения использовался для выявления этапных характеристик, ключевых движущих сил, теоретического содержания и исторической ценности педагогической мысли Чжоу Сяоянь с целью формулирования систематических выводов.

Результаты исследования и их обсуждение

Исторические этапы формирования педагогической мысли Чжоу Сяоянь в вокальном искусстве

Рассмотрение исторических этапов формирования педагогической мысли Чжоу Сяоянь целесообразно начать с раннего периода, охватывающего 1940-е и 1950-е годы. Важнейшим фактором на этом этапе стало влияние опыта учёбы за рубежом. В 1935 году во Франции Чжоу Сяоянь поступила в Парижскую консерваторию, исполнив арию «Один прекрасный день» из оперы «Мадам Баттерфляй». По совету русского композитора А. Черепнина она перешла в Русскую консерваторию, где уровень вокального преподавания был выше. Около шести лет она обучалась в классе итальянского профессора Бернардино Беракки, где освоила множество европейских классических произведений, а также итальянские оперы, такие как «Риголетто» и «Мадам Баттерфляй». В 1944–1945 годах она занималась с французской певицей мадам Перуджа, углубленно изучая французские художественные песни и оперные арии, достигнув более тонкого, глубокого и внутреннего уровня интерпретации произведений [4, с. 45]. Чжоу Сяоянь систематически овладела дыханием, резонансом, выравниванием реги-

стров и техникой колоратуры итальянского бельканто, превосходно исполняла французские художественные песни и западные оперные арии. Она глубоко понимала научную основу бельканто, считая его методом управления и контроля голосового аппарата, общим художественным достоянием человечества. Этот период обучения заложил прочный технический фундамент и международный кругозор для её дальнейшей педагогической деятельности.

Что касается опыта локальной практики, то в 1947 году Чжоу Сяоянь после десяти лет учёбы в Европе вернулась в Китай, уже будучи прославленным в Китае и за рубежом вокальным мастером. Вернувшись, она начала размышлять о том, как максимально служить Китаю своими силами. С одной стороны, она активно выступала на родине, вдохновляя людей своим проникновенным пением, а с другой была приглашена преподавать в музыкальную школу с надеждой воспитать больше музыкальных кадров для страны. Хотя пение и преподавание тесно связаны, и Чжоу Сяоянь, несомненно, обладала выдающимся мастерством, она была начинающим педагогом, и различные проблемы в процессе обучения часто ставили её в тупик. Из-за однообразия методов обучения, когда педагог показывает, ученик подражает, а затем педагог исправляет ошибки, её ученики становились почти стандартными копиями Чжоу Сяоянь. Опыт показал, что опора только на эмпирику в организации обучения противоречит основным законам вокальной педагогики и не позволяет достичь качественного скачка в результатах. В этот период она пережила трудности, неудачи и горечь поражений. Наиболее типичным примером является Ли Цзяо: обладая великолепными природными данными, он не смог реализовать свой потенциал из-за неэффективных методов преподавания Чжоу Сяоянь. Тем не менее благодаря настойчивости и поиску она воспитала нескольких молодых вокалистов, среди которых были выдающиеся представители, такие как Цзю Сюфан, Лю Жуэ и Цянь Хуина [7, с. 87]. Эти два противоположных примера побудили Чжоу Сяоянь заново переосмыслить свой нелёгкий педагогический путь и тщательно проанализировать все аспекты своей преподавательской деятельности. Она была духовным наставником для поколения, которое заново открывало для себя мир. В условиях, когда китайское общество переживало болезненный разрыв с догмами прошлого, его класс стал пространством интеллектуальной свободы и творческих поисков. [2, с. 230].

Переходя к следующему периоду, следует охарактеризовать этап зрелого развития, охватывающий 1960-е и 1980-е годы. Центральное место на данном этапе заняла национализация педагогического метода. После 1960-х годов Чжоу Сяоянь полностью посвятила себя вокальному образованию, сформулировав ясное педагогическое направление, а именно использование западной культуры для служения китайской культуре. В рамках дискуссий о национализации

вокального искусства и преодоления рамок, противопоставлявших традиционную и западную вокальные школы, педагог активно стремилась к национализации западной вокальной школы. Участвуя в съездах деятелей литературы и искусства, Чжоу Сяоянь использовала любую возможность для перенимания приёмов у мастеров оперного искусства, в частности у Чан Сянъюй, Ло Юйшэн, Сянь Хуннюй, а также у исполнителей народной музыки, например у Ху Сунхуа. Педагог считала, что в китайской народной и оперной вокальных школах также применяется дыхание даньтянь, причём ясно различаются верхнее, среднее и нижнее даньтянь, что не противоречит бельканто. Чжоу Сяоянь преодолела ограниченность мышления, противопоставлявшего традиционную и западную школы, впитав традиционные преимущества китайской оперы и народного пения, а именно принципы «вести звук через дикцию» и «вести звук через эмоции». Решение ключевых проблем, а именно китайской дикции, выравнивания регистров и тренировки переходного участка, составило основу педагогического метода Чжоу Сяоянь. Систематическая работа над высокими нотами у теноров, которой педагог придавала исключительное значение, обеспечила глубокую интеграцию бельканто с китайским языком, физиологическими особенностями китайских певцов и национальным стилем [3, с. 63].

Одновременно с национализацией метода осуществлялось построение целостной педагогической системы. В процессе многолетней практики Чжоу Сяоянь пришла к заключению, что взаимопроникновение художественных дисциплин представляет собой общемировую тенденцию развития оперного искусства, вследствие чего направление, долгое время дискутируемое в Китае, а именно противопоставление традиционной и западной вокальных школ, являлось верным. Педагог систематически обобщала передовые международные теории и вокальные техники, интегрировала их с собственным педагогическим опытом и неукоснительно следовала принципу индивидуального подхода. Преподавание Чжоу Сяоянь базировалось на изучении европейской вокальной традиции, однако исполнение китайских песен никогда не рассматривалось ею как второстепенная задача. Напротив, большое значение придавалось передаче китайского стиля и национального колорита в пении, при этом бельканто соединялось с национальными вокально-эстетическими требованиями, а именно правильной дикцией, ровным тоном, передачей чувств через голос и гармонией голоса с эмоциями. Педагог выдвинула идею единства обучения и воспитания художественной индивидуальности, что позволило успешно подготовить множество выдающихся певцов различных голосов и творческих индивидуальностей. Чжоу Сяоянь основала Оперный центр своего имени, приглашая ведущих мировых вокальных педагогов, а также специалистов по художественному руководству, сценическому движению, дирижированию и оперной режиссуре для проведения

комплексных интенсивных занятий. В повседневном учебном процессе Центр сочетал обучение с оперными постановками, благодаря чему студенты через репетиции глубже постигали оперную культуру, расширяя тем самым глубину и широту вокального образования. Центр активно развивал широкое социальное сотрудничество, включая совместные постановки с местными труппами, обменные программы и совместные постановки с зарубежными коллективами, а также концерты, направленные на популяризацию вокального искусства, в сотрудничестве с общественными организациями. Указанные меры имели своей целью обновление методов вокального обучения, использовали сочетание теории и практики в качестве основного средства и отличались высокой результативностью. В результате был достигнут прогресс в методах, концепциях и практике вокального преподавания [3, с. 81], а также построена интегрированная модель подготовки кадров, объединяющая учебную аудиторию со сценической практикой. Педагогическая мысль Чжоу Сяоянь совершила переход от эмпирического уровня к научному и системному, вступив в период зрелости и расцвета.

Ключевые движущие силы формирования педагогической мысли Чжоу Сяоянь

Среди внешних средовых движущих сил следует выделить социокультурные потребности. До образования КНР китайское вокальное искусство особенно нуждалось в повышении до мирового уровня; резко возрос спрос на вокальные кадры, сочетающие научную постановку голоса, художественную выразительность и национальную самобытность. Когда Чжоу Сяоянь вернулась в Китай в 1947 году, она уже была известной в Европе «Китайской ласточкой». В то время стремительно развивавшееся музыкальное образование новой страны остро нуждалось в талантах. Как успешная певица, многие годы обучавшаяся в Европе, прекрасно владевшая передовой европейской вокальной школой и обладавшая богатым сценическим опытом, она была замечена Хэ Лютином, директором Шанхайской консерватории, который высоко ценил её международную известность и художественную культуру. Чжоу Сяоянь с радостью приняла его приглашение занять пост заведующей вокальным факультетом Шанхайской консерватории [7, с. 124]. Она подчеркивала, что искусство должно служить народу и строительству национальной культуры, а вокальное образование несет важную миссию подготовки кадров для национального вокального искусства. Реформы и открытость стали важным внешним импульсом для формирования её педагогической системы, синтезирующей китайское и западное.

Важным внешним фактором также выступил китайско-западный культурный обмен. После 1970-х годов Чжоу Сяоянь посетила Германию и США, где ознакомилась с новыми тенденциями в развитии международного вокального ис-

кусства и поняла, что западная вокальная школа уделяет больше внимания свободному, естественному и целостному звучанию. Одновременно она изучала успешный опыт таких стран, как Германия, Франция и Россия, где бельканто интегрировалось с национальным языком и культурой, и утвердилась в педагогическом принципе «основываясь на научном голосоведении, служить китайской культуре и китайской песне», способствуя интернационализации своей педагогической системы.

Внутренние личностные движущие силы включают артистическую практику и приверженность педагогическим принципам. Чжоу Сяоянь сочетает в себе статус певицы мирового уровня и опытного педагога. Многолетний сценический опыт позволил ей глубоко понять основной принцип: техника служит искусству, голос служит эмоции. Долговременная педагогическая практика дала ей точное понимание физиологических особенностей китайских учеников, их языковых привычек и типичных трудностей в обучении, что позволило постоянно совершенствовать методы тренировки и создать индивидуализированную, научную и практически применимую педагогическую систему. Чжоу Сяоянь неизменно придерживалась принципа «воспитывать личность, прежде чем учить искусству; мастерство подобно личности», считая, что высокие моральные качества являются основой для подлинного искусства. Она настаивала на единстве научности и художественности в вокальном обучении, полагая, что искренность, красота звука и эмоциональность являются высшей художественной целью. Её жизненная цель – создание китайской вокальной школы – стала духовным стержнем, направлявшим постоянное совершенствование и развитие её педагогической мысли.

Теоретическое содержание педагогической мысли Чжоу Сяоянь

В области технических принципов Чжоу Сяоянь разработала систему голосообразования. В основе дыхания лежит грудобрюшное дыхание с акцентом на опору диафрагмы, сочетаются упражнения на быстрый вдох с медленным выдохом и медленный вдох с медленным выдохом. Голос подразделяется на натуральный (грудной) регистр, переходный регистр и головной регистр; достигается плавный, незаметный переход между ними. Для тренировки переходного участка применялся метод, образно называемый «вдевание нитки в игольное ушко», то есть сужение гласного звука для сглаживания перехода между регистрами. В тренировке высоких нот у мужских голосов использовалось закрытое пение, которое также называют крытым звуком. Этот метод требует концентрации звука, стабильности гортани и опоры дыхания, что позволяет расширить верхний диапазон при сохранении здоровья голоса. Резонанс строится на прин-

ципе смешанного резонанса (грудного, ротового, головного) для достижения свободного, сфокусированного, округлого и ровного тембра.

Важнейшим компонентом стал синтез языка и музыки. Чжоу Сяоянь ставила языковую тренировку в центр педагогического процесса, выдвинув требование «четкая дикция, звук, следующий за словом, петь стандартно и красиво». Это подразумевает четкую атаку слога, полный и насыщенный гласный в середине, правильное завершение согласного на конце. Особое внимание уделялось точной передаче четырех тонов китайского языка, чтобы избежать так называемого перевернутого тона. При исполнении на иностранных языках акцент делался на понимании языковых нюансов, ритмики и стиля. В результате достигается высокое единство дикции, дыхания и резонанса для совершенного синтеза звука и слова.

Что касается художественных ценностных ориентаций, то приоритет эмоционального выражения занимает центральное место. Как подчеркивал Ламперти, педагог на начальном этапе обучения должен помочь ученику сформировать правильное вокальное представление, правильный вокальный эстетический вкус и верное ощущение звука (включая внутренний слух и внутреннее ощущение), пробуждая у ученика стремление к красоте. Он помогает певцу не только выучить партию, но и понять смысл, контекст и эмоциональную наполненность произведения [1, с. 228]. В интервью с Чжоу Сяоянь Чжан Нань также отмечает, что в вокале необходимо говорить об эстетическом измерении, и вокальное исполнение должно быть проникнуто чувством красоты. У художника должно быть визуальное чувство прекрасного, у музыканта – слуховое. Под красотой (мэй) Чжоу Сяоянь понимала пение красивое, естественное, с прекрасным и чистым тембром, очаровательным и изящным звуком. Добро (шань) означает совершенство выразительных средств, то есть безупречное владение техникой. Красота и добро должны сливаться воедино, они внутренне связаны, а их сердцем является истина (чжэнь), то есть искренность и подлинность чувства. Без искреннего чувства в сердце звук не может тронуть душу; даже старательное подражание позволяет передать лишь форму, но не дух.

Наконец, большое внимание уделялось формированию национального стиля. Это предполагало выявление китайского национального музыкального материала, интеграцию в педагогический процесс таких элементов, как характерные интонации, ритмические особенности китайской оперы и народных песен, а также способы эмоционального выражения. Подчеркивалась необходимость при исполнении китайских произведений передавать национальную самобытность, восточный дух и китайскую эстетику. Чжоу Сяоянь утверждала, что китайские певцы должны опираться на национальную культуру, используя научную технику

для интерпретации китайских произведений, способствуя утверждению и развитию национального вокального стиля.

Выводы

Педагогическая мысль Чжоу Сяоянь прошла путь эволюции, который можно обозначить как «фундамент в Западе, локальный поиск, национальный синтез, зрелость системы», включающий три уровня: раннее техническое заимствование, среднесрочную локализацию и позднейшее системное построение. Её формирование было результатом совместного действия внешних факторов (социокультурные потребности, китайско-западный художественный обмен) и внутренних личностных факторов (артистическая практика, приверженность педагогическим принципам). Теоретическая система, основанная на научном голосообразовании, структурой имеющая языковой синтез и душой – эмоциональность и национальный стиль, достигла высокого уровня китайско-западного синтеза в вокальном искусстве.

Чжоу Сяоянь является пионером и основоположницей современного китайского вокального образования. Она преодолела исторические ограничения рамок, противопоставляющих традиционную и западную вокальные школы, построив первую в Китае научную, системную педагогическую систему, синтезирующую китайское и западное. Она воспитала множество вокалистов мирового уровня, способствовала переходу китайского вокального образования к научному, стандартизированному и национальному пути, заложив важную основу для формирования китайской вокальной школы. Её педагогические идеи остаются важными ориентирами для современной вокальной педагогики.

Дальнейшее развитие исследований может быть направлено на междисциплинарное изучение педагогического наследия Чжоу Сяоянь с позиций педагогики, психологии, культурологии и лингвистики. Представляется целесообразным осуществить цифровую трансформацию её методического опыта, провести эмпирические исследования эффективности её методов, а также продолжить выявление особенностей и ценности китайской вокальной школы посредством сравнительного анализа с творчеством других выдающихся вокальных педагогов того же периода. В практической плоскости рекомендуется применять целостный педагогический подход Чжоу Сяоянь в современном вокальном классе, реализуя принципы приоритета эмоциональности, единства языка и звука. В связи с этим особое значение приобретает усиление интеграции сценической практики с аудиторным обучением, а также неуклонное следование цели воспитания, сформулированной как высокое мастерство и моральные качества. Достижение сбалансированного соотношения между технической тренировкой, культурным развитием и формированием личности создаёт основу для подго-

товки вокальных кадров нового поколения, обладающих как международным кругозором, так и национальной идентичностью.

Литература

1. *Ли Линьсун. Особенности взаимодействия певца и концертмейстера в китайской образовательной практике / Л. Ли // Bulletin of Art and Education. – 2025. – № 8. – С. 226-230. – Текст: непосредственный.*
2. *Ли Линьсун. Педагогическая и творческая деятельность китайского композитора Чу Ванхуа / Л. Ли // Педагогический научный журнал. – 2025. – Т. 8, № 8. – С. 225-230.*
3. *Ли Ся. Исследование педагогической мысли Чжоу Сяоянь в вокальном искусстве: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 17.00.02 / Ли Ся; Ханчжоуский педагогический университет. – Чжэцзян, 2009. – 176 с. – Текст: непосредственный.*
4. *Ли Цзин. Исследование педагогической мысли и методов Чжоу Сяоянь в вокальном искусстве: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 17.00.02 / Ли Цзин; Хэнаньский университет. – Хэнань, 2009. – 198 с. – DOI: 10.7666/d.y1484990. – Текст: непосредственный.*
5. *Люэ Юэфан. Исследование вокальной педагогики Чжоу Сяоянь: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 17.00.02 / Люэ Юэфан; Хэбэйский педагогический университет. – Хэбэй, 2008. – 189 с. – DOI: 10.7666/d.y1410335. – Текст: непосредственный.*
6. *Се Сянкэ. Психоэмоциональный фактор воспитания вокалиста в педагогической концепции Чжоу Сяоянь / Се Сянкэ // Международный научно-исследовательский журнал. — 2021. — №12-3 (114). — С.112–115.*
7. *Тянь Вэньсин. Исследование педагогической мысли Чжоу Сяоянь в вокальном искусстве: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Тянь Вэньсин; Цюйфуский педагогический университет. – Шаньдун, 2015. – 210 с. – DOI: 10.7666/d.D717125. – Текст: непосредственный.*
8. *Шабордина И.В. Международная деятельность профессора Чжоу Сяоянь и её учеников — выдающихся представителей вокального факультета Шанхайской консерватории / И.В. Шабордина, Лю Иньлун // Colloquium-journal. — 2020. — №10 (62). — С.109–121.*
9. *Юань Синьжуй. Педагогические воззрения Чжоу Сяояня в обучении вокальному искусству / Юань Синьжуй // Современное педагогическое образование. — 2023. — №3. — С.87–90.*

REFERENCES

1. *Li Lin`sun. Osobennosti vzaimodejstviya pevcza i koncertmejstera v kitajskoj obrazovatel`noj praktike / L. Li // Bulletin of Art and Education. – 2025. – № 8. – Pp. 226-230. – Tekst: neposredstvenny`j*
2. *Li Lin`sun. Pedagogicheskaya i tvorcheskaya deyatel`nost` kitajskogo kompozitora Chu Vanxua / L. Li // Pedagogicheskij nauchny`j zhurnal. – 2025. – T. 8, № 8. – Pp. 225-230.*
3. *Li Sya. Issledovanie pedagogicheskoj my`sli Chzhou Syaoyan` v vokal`nom iskusstve: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskix nauk: 17.00.02 / Li Sya; Xanchzhouskij pedagogicheskij universitet. – Chzhe`czyan, 2009. – 176 p. – Tekst: neposredstvenny`j*
4. *Li Czzin. Issledovanie pedagogicheskoj my`sli i metodov Chzhou Syaoyan` v vokal`nom iskusstve: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskix nauk: 17.00.02 / Li Czzin; Xe`nan`skij universitet. – Xe`nan`, 2009. – 198 p. – DOI: 10.7666/d.y1484990. – Tekst: neposredstvenny`j.*
5. *Lyue` Yue`fan. Issledovanie vokal`noj pedagogiki Chzhou Syaoyan`: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskix nauk: 17.00.02 / Lyue` Yue`fan; Xe`be`jskij pedagogicheskij universitet. – Xe`be`j, 2008. – 189 p. – DOI: 10.7666/d.y1410335. – Tekst: neposredstvenny`j.*
6. *Se Syanke`. Psixoe`mocional`ny`j faktor vospitaniya vokalista v pedagogicheskoj koncepcii Chzhou Syaoyan` / Se Syanke` // Mezhdunarodny`j nauchno-issledovatel`skij zhurnal. — 2021. — №12-3 (114). — Pp.112–115.*

7. *Tyan` Ve`n`sin. Issledovanie pedagogicheskoj my`sli Chzhou Syaoyan` v vokal`nom iskusstve: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Tyan` Ve` n`sin; Czyujfuskij pedagogicheskij universitet. – Shan`dun, 2015. – 210 p. – DOI: 10. 7666/ d.D717125. – Tekst: neposredstvenny`j.*
8. *Shabordina I.V. Mezhdunarodnaya deyatel`nost` professora Chzhou Syaoyan` i eyo uchenikov — vy`dayushhixsya predstavitelej vokal`nogo fakul`teta Shanxajskoj konservatorii / I.V. Shabordina, Lyu In`lun // Colloquium-journal. — 2020. — №10 (62). — Pp.109–121.*
9. *Yuan` Sin`zhuj. Pedagogicheskie vozzreniya Chzhou Syaoyanya v obuchenii vokal`nomu iskusstvu / Yuan` Sin`zhuj // Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie. — 2023. — №3. — Pp.87–90.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Е.О. Кузнецова, Ли Линцзюнь

Популяризация детского фортепианного образования в первой половине XX века в Китае: между традицией, западной модернизацией и национальным возрождением

Аннотация. В первой половине XX века Китай переживал один из самых драматичных и трансформационных периодов своей истории — от падения империи Цин до начала Второй японо-китайской войны и последующего гражданского конфликта. В условиях политической нестабильности, культурного кризиса и активного заимствования западных институтов, музыкальное образование стало не просто артистическим увлечением, а мощным инструментом национального самоопределения. Среди всех музыкальных инструментов фортепиано заняло уникальное положение, будучи одновременно и символом цивилизованности, и орудием культурной колонизации, и — в руках прогрессивных педагогов — мостом к созданию новой китайской музыкальной идентичности.

Ключевые слова: фортепиано, фортепианное образование, традиционная музыка Китая, фортепианная педагогика, детская музыкальная педагогика, музыкальная культура, китайская культура, история фортепианного образования, фортепианное исполнительство.

Детское фортепианное образование, до 1900 года практически не существовавшее в Китае, к 1950 году стало массовым явлением в крупных городах — от Шанхая до Чэнду. Это было не просто распространение инструмента, а сложный процесс культурной трансляции, в котором переплелись империализм, национализм, гендерные трансформации, педагогические реформы и эстетические поиски. В данной статье мы проследим эволюцию детского фортепианного образования в Китае в период с 1900 по 1950 год, анализируя его социальные,

политические и педагогические контексты, ключевые институты, персоналии и методические подходы, а также противоречия между западной моделью и китайской адаптацией. «Проблема изучения фортепианного искусства в Китае является интересной и актуальной, ведь она обусловила возвращение к историческим истокам, которые непосредственно повлияли на музыкальную культуру страны. Фортепианное искусство играло значительную роль в культуре стран Востока, в частности Китае. Говоря о китайской культуре, следует отметить, что пение, музыка и танец тесно связаны между собой. Правильное понимание роли музыки в контексте развития культуры, в нашем случае фортепианного искусства, имеет непреходящее значение» [7, С. 114].

Прежде чем говорить о фортепиано, необходимо понять, в каком музыкальном контексте оно появилось. До XIX века китайская музыкальная культура была глубоко связана с конфуцианской традицией, где музыка (yuи) рассматривалась как средство упорядочения общества, гармонизации природы и воспитания добродетели. Основными инструментами были гуцзянь (guqin — семиструнная цитра), пипа (банджо), ди (флейта), гуго (двойная струнная скрипка) и ударные инструменты, используемые в ритуалах, литературных салонах и народных праздниках.

Музыкальное обучение было в основном устным, передавалось от мастера к ученику и не предполагало систематического образования детей. Даже в знатных семьях музыкальное образование было прерогативой взрослых мужчин — женщинам разрешалось играть в частных помещениях, но не выступать публично.

Фортепиано, как западный инструмент, не имел в Китае никакого исторического или культурного корня. «Самое ранее упоминание о ней [фортепианной культуре] можно встретить в XVII веке в Миньскую эпоху, период правления Ваньли (1573–1619). В то время Маттео Риччи (известный итальянский миссионер-иезуит) для успешного осуществления проповеднической деятельности в Китае приносит в дар императору Ваньли клавикорд, о чем записано в исторических анналах «Xutongkao», охватывающих период с XVI столетия до начала XX века. После этого другие миссионеры также начали регулярно привозить такие инструменты в Китай. Попавший в страну они, с одной стороны, выполняли функцию музыкального сопровождения во время церковных хвалебных песнопений, с другой стороны – стали своеобразным предметом любования среди знати при дворе Императора, что объясняет, почему клавикорды крайне редко встречались в народе. В связи с этим сила воздействия этой музыки на китайский музыкальный быт в то время была крайне незначительной.

После опиумной войны 1840 года большое количество проповедников и иностранных торговцев устремляется в Китай. Западные музыкальные инстру-

менты, включая фортепиано, в большом количестве появляются на китайском рынке, и фортепианная музыка постепенно начинает оказывать существенное влияние на национальную музыку страны» [5, С. 297]. Впервые же фортепиано, как инструмент обучения детей, в китайских литературных и исторических источниках упоминается в середине XIX столетия. В этот период англоязычные миссионеры, привлекая китайских детей для обучения в миссионерских школах, вводят в программу обучения, в том числе, и европейскую музыку.

Фортепиано стало символом «цивилизованного» образования — его присутствие в школе означало современность, прогресс и доступ к «высокой культуре». Примерно также, как и в европейском понимании искусства, которое «располагается в том измерении, где осями координат являются нравственность, обостренное чувство прекрасного, стремление к совершенству» [1, с. 259]. Однако до 1900 года фортепиано оставалось экзотикой: в стране насчитывалось менее 100 инструментов, а обучение было доступно лишь детям миссионеров, торговцев и элитных семей. Фортепиано не было «народным» инструментом — он был инструментом колониального влияния. Падение империи Цин в 1911 году и провозглашение Китайской республики стали поворотной точкой. Новая элита, вдохновлённая западными идеями Просвещения и японскими реформами Мэйдзи, начала активно искать пути «спасения нации» через образование, науку и культуру. В центре этого движения — «Новая культура» (xinwenhuayundong), стартовавшая в 1915–1917 годах.

Лидеры «Новой культуры» критиковали традиционную конфуцианскую культуру как «отсталую», «дегенеративную» и «подавляющую». Вместо неё они призывали к «научному мышлению», «индивидуальной свободе» и «западной эстетике». Музыка стала одним из полей битвы: традиционная китайская музыка, по их мнению, была «безымянной», «неорганизованной», «лишённой гармонии». Безусловный приоритет в искусстве и музыкальном образовании отдавался осваиваемой культуре: «ориентиры системы музыкального образования Поднебесной в большей степени были устремлены к догматам западноевропейской культуры, во многом теряя разумность целого ряда принципов, традиционно сохраняющихся в национальной самобытности китайского общества» [4, с.81].

В этом контексте фортепиано — с его равномерным темперированным строем, сложной гармонией и универсальной нотацией — предстал как идеальный инструмент модернизации. Он был:

- Объективным — не зависел от тонов, как в китайской пентатонике;
- Системным — его можно было обучать по учебникам;
- Международным — он позволял китайцам «говорить на языке мира».

«В начале XX века пионеры музыкального образования в Китае Сяо Юмэй, Ли Шутун и другие ввели уроки игры на фортепиано в педагогическую практику» [3, С.12].

В 1919 году, после Первой мировой войны, в Шанхае была основана Шанхайская консерватория музыки (Shanghai guoli yinyue yuan) — первое в Китае высшее музыкальное учебное заведение. Её основатель — Цай Юаньпэй, просвещённый министр образования, — провозгласил цель: «Создать новую китайскую музыку, основанную на западной технике, но выражающую китайскую душу». В консерватории был создан отдел детского музыкального образования — первая в стране попытка систематизировать обучение фортепиано с раннего возраста. Уже в 1920-х годах в Шанхае, Тяньцзине и Гуанчжоу начали открываться частные музыкальные школы, ориентированные на детей среднего класса. «Под влиянием Нового культурного движения фортепианное образование в Китае получило дальнейшее развитие.

Стремительное развитие музыкального образования в школах постоянно требовало музыкальных талантов с определенным профессиональным уровнем. Поэтому в то время в Пекине, Шанхае и других местах появились различные новые музыкальные клубы, и на базе этих клубов была создана первая партия музыкальных учебных заведений в Китае, таких как Пекинский университет, Институт музыкальной подготовки, Шанхайский специализированный музыкальный факультет и т.д. Ли Цуйчжэнь, Ву Ичжоу, Фан Цзисэнь и т.д. являются первым поколением пианистов в современном Китае. В развитии фортепианного образования в Китае создание Национальной академии музыкального образования Китая поставило фортепианное образование на стремительный путь развития» [2, С. 30].

К 1930-м годам детское фортепианное образование превратилось в институционально закреплённую практику. Ключевую роль сыграли три фактора: распространение фортепиано, появление китайских педагогов, создание адаптированных учебников. В 1910-х годах фортепиано стоило как дом в Шанхае — 300–500 юаней. К 1930-м годам, благодаря массовому производству в Японии и США, цены упали. Японские компании начали экспортировать дешёвые фортепиано в Китай — часто в рассрочку. В 1935 году в Шанхае насчитывалось более 5 000 фортепиано, в Пекине — около 2 000. Многие семьи покупали инструмент не для профессионального развития, а как символ статуса.

Первые учебники были прямым переводом немецких и французских пособий: «Бах для детей», «Метод Бергмана». Но к 1930-м годам появился новый вектор — национальная адаптация. В 1934 году Чжан Цзинь (Zhang Jin) опубликовал «Фортепиано для китайских детей» — первую книгу, в которой классические пьесы чередовались с китайскими народными мелодиями; упражнения

включали ритмы из пекинской оперы; в приложениях были «Песни с китайского фольклора», аранжированные для фортепиано. Это был первый шаг к культурному синтезу. Учебник стал бестселлером.

В 1930-х годах, под угрозой японской агрессии, китайское общество вступило в фазу острого национализма. Музыкальное образование стало частью «борьбы за душу нации». В 1933 году Министерство образования Китайской республики выпустило «Рекомендации по музыкальному образованию в школах», в которых прямо указывалось, что фортепиано — инструмент, способный передать дух цивилизации. Однако его использование должно быть направлено на воспитание национального самосознания. «Ученики должны изучать не только Баха, но и китайские народные мелодии». Это привело к государственной поддержке «национальной музыки». В школах стали требовать обязательного изучения произведений китайских композиторов.

Однако в 1937 году, после начала японской оккупации, ситуация изменилась. В оккупированных зонах японцы пытались использовать фортепиано как инструмент культурной ассимиляции: вводили японские гимны, запрещали китайские народные мелодии. В ответ китайские педагоги развили музыкальное сопротивление — тайно обучали детей «запрещённым» пьесам, создавали «секретные музыкальные кружки» в домах, а некоторые композиторы даже эмигрировали, чтобы продолжать пропагандировать китайскую музыкальную идентичность за рубежом. В свободных зонах, особенно в Чунцине и Сиане, музыкальные школы стали центрами патриотического воспитания. Дети играли не только фортепианные аранжировки народных песен, но и песни сопротивления. Фортепиано, изначально символ западного империализма, превратилось в орудие национального сопротивления.

К 1940-м годам сформировался новый эстетический идеал — «китайское фортепиано». Это не было просто копированием западных форм, а глубоким культурным синтезом: гармония адаптирована к пентатонике; ритмические структуры вдохновлены ритмами пекинской оперы и народных танцев; музыкальные формы иногда отходили от европейской сонатной формы к циклическим, повествовательным структурам, напоминающим китайскую прозу.

Композиторы создавали циклы пьес, в которых фортепиано становилось «проводником» китайской души — не через цитирование фольклора, а через эмоциональную атмосферу: тоска по родине, спокойствие утреннего сада, тревога перед бурей. Эти произведения не были просто «экзотикой» для западных слушателей — они стали каноном китайской музыкальной педагогики. К 1949 году более 60% учебных программ в музыкальных школах включали китайские композиции наравне с европейскими.

С приходом Коммунистической партии к власти в 1949 году детское фортепианное образование не было уничтожено — оно было реформировано. Новая власть видела в музыке мощный инструмент идеологической пропаганды, но также понимала её ценность для воспитания «нового человека». В 1950 году была создана Государственная система музыкального образования, где фортепиано сохранило центральное место — теперь как средство коллективного воспитания, а не индивидуального статуса. Школы были национализированы, уроки стали бесплатными, а обучение — обязательным в городах.

Однако произошёл сдвиг: акцент сместился с «эстетики» на функциональность. Пьесы, написанные до 1949 года, подверглись цензуре: если они не выражали «революционный дух» или «трудовой героизм», их исключали из учебников. Вместо тихих пьес о весеннем ручье — появились «Песни о труде», «Фортепианные революционные сюиты» и «Сюиты о Красной армии». Тем не менее, методические достижения 1900–1949 гг. — систематизация обучения, адаптация китайских мелодий, педагогические инновации — были сохранены и интегрированы в новую систему. Именно на этом фундаменте в 1950–1960-е годы Китай построит свою глобальную доминанту в фортепианном исполнительстве.

Популяризация детского фортепианного образования в Китае в первой половине XX века — это не просто история музыки. Это история культурной колонизации и сопротивления, педагогической революции, национального самоопределения через искусство. Фортепиано – инструмент, пришедший как символ западного превосходства – стало средством создания китайской культурной субъективности. Дети, игравшие на нём в Шанхае, Пекине и Чунцине, не просто учились играть — они учились быть современными, но не западными; воспитанными, но не подавленными; глобальными, но не утратившими себя. «Сегодня популярность в Китае фортепиано как инструмента для обучения, достижения китайских пианистов в мировой конкурсной и концертной практике и ученые, и журналисты называют “фортепианным бумом”. Действительно, к началу нашего столетия, фортепианное образование в Китае достигло огромных масштабов – за последние двадцать лет XX века оно стало по-настоящему массовым <…> Еще более убедительным свидетельством “фортепианного бума” стало завоевание высоких позиций в мировом исполнительском рейтинге — успехи молодых китайских исполнителей стали многочисленными, поначалу сенсационными, а в последнее время привычными, хотя и по-прежнему поражающими воображение и слушателей, и музыкантов-профессионалов» [6, С.1]. Этот процесс показал: культура не импортируется — она трансформируется. И именно в этом величайшее наследие эпохи 1900–1950 гг. Китай не просто принял фортепиано. Он перевёл его на свой язык и сделал проводником национальной идеи современного Китая.

Литература

1. *Аврамкова, И. С. Конкурсы, мастер-классы, челленджи как формы творческой программы Worldskills по специальностям укрупненной группы «Музыкальное искусство» / И. С. Аврамкова, Т. В. Иванилова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 5. – С. 257-266.*
2. *Ван Ди. История развития преподавания фортепианного искусства в Китае: сборник трудов конференции / Ван Ди // Общество и наука: векторы развития: материалы III Всерос. науч.-практ. Конф. (Чебоксары, 28 дек. 2022 г.)/ редкол. О.Н. Широков – Чебоксары: Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2022. – С. 28-33.*
3. *Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дис. … канд. искусствовед / Дин И. – СПб., 2021. – 217 с.*
4. *Кузнецова, Е. О. Тяньцзиньская консерватория музыки как социокультурный феномен: к истокам формирования традиций музыкально-педагогического образования в Китае / Е. О. Кузнецова, Т. Ли // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – С. 79-89.*
5. *Ли Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки / Ли Юнь // Культура и цивилизация. — 2017. — Т. 7. — № 5А. — С. 288–295.*
6. *Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: дисс. … канд. искусствовед. / Сюй Бо. – Ростов-на-Дону, 2011. – 149 с.*
7. *Ху Явэнь. Педагогический анализ процесса становления искусства игры на фортепиано в Китае / Ху Явэнь // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2021. № 4. – С. 113-119.*

REFERENCES

1. *Avramkova, I. S. Konkursy` , master-klassy` , chellendzhi kak formy` tvorcheskoj programmy` Worldskills po special`nostyam ukrupnennoj gruppy` «Muzy`kal`noe iskusstvo» / I. S. Avramkova, T. V. Ivanilova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 5. – Pp. 257-266.*
2. *Van Di. Istoriya razvitiya prepodavaniya fortepiannogo iskusstva v Kitae: sbornik trudov konferencii / Van Di // Obshhestvo i nauka: vektory` razvitiya: materialy` III Vseros. nauch.-prakt. Konf. (Cheboksary` , 28 dek. 2022 g.)/ redkol. O.N. Shirokov – Cheboksary`: Centr nauchnogo sotrudnichestva «Interaktiv plyus», 2022. – Pp. 28-33.*
3. *Din I. Sistema fortepiannogo obrazovaniya v sovremennom Kitae: struktura, strategii razvitiya, nacional`ny`j repertuar: dis. … kand. iskusstvoved / Din I. – SPb., 2021. – 217 p.*
4. *Kuzneczova, E. O. Tyan`czzin`skaya konservatoriya muzy`ki kak sociokul`turny`j fenomen: k istokam formirovaniya tradicij muzy`kal`no-pedagogicheskogo obrazovaniya v Kitae / E. O. Kuznezova, T. Li // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – Pp. 79-89.*
5. *Li Yun` . Fortepiannaya aranzhirovka v istorii kitajskoj muzy` ki / Li Yun` // Kul` tura i civilizaciya. — 2017. — T. 7. — № 5A. — Pp. 288–295.*
6. *Syuj Bo. Fenomen fortepiannogo ispolnitel`stva v Kitae na rubezhe XX-XXI vekov: diss. … kand. iskusstvoved. / Syuj Bo. – Rostov-na-Donu, 2011. – 149 p.*
7. *Xu Yave`n` . Pedagogicheskij analiz processa stanovleniya iskusstva igry` na fortepiano v Kitae / Xu Yave`n` // Vestnik Majkopskogo gosudarstvennogo texnologicheskogo universiteta. – 2021. № 4. – Pp. 113-119.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

ЦИФРОВАЯ СРЕДА

О.А. Шелюгина

Визуальная убедительность цифрового художественного образа: между мимесисом и процедурой

Аннотация. Статья посвящена проблеме визуальной убедительности цифрового художественного образа в современном искусстве. В ней предлагается различать два режима такой убедительности — миметический и процедурный. Первый опирается на правдоподобие, визуальную гладкость и медиальную прозрачность; второй — на проявленность алгоритма, интерфейса, сбоя, экспозиционной архитектуры и технических условий построения образа. Материалом служат российские выставочные практики, анализируемые в формально-композиционной и медиатеоретической оптике. Особое внимание уделено тому, как технология не исчерпывается ролью инструмента производства изображения и становится элементом художественной формы. Сделан вывод о том, что процедура может рассматриваться как самостоятельное основание художественной формы, зрительского восприятия и методики анализа цифрового искусства.

Ключевые слова: цифровой художественный образ, визуальная убедительность, мимесис, процедура, технический образ, медиаискусство, генеративное искусство, экспозиционная архитектура, интерфейс, цифровая визуальность.

Цифровой художественный образ прочно утверждается в актуальном искусстве: генеративные системы, нейросетевые модели, алгоритмические инструменты визуализации и интерактивные экранные среды становятся привычным инструментом музейных, галерейных и кураторских практик. Вместе с тем искусствоведческий анализ этих явлений остаётся привязан к категориям, сформировавшимся в эпоху миметического правдоподобия: художественной достоверности, стилевой целостности, выразительности формы. Этот язык терпит крах там, где убедительность образа возникает не из сокрытия процедуры, а из её демонстрации — когда алгоритм обнажается как видимый медиум, интерфейс

становится элементом художественного высказывания, сбой приобретает эстетическую форму, а экспозиционная архитектура функционирует как аппарат организации зрения.

Настоящая статья предлагает различение миметического и процедурного режимов визуальной убедительности в качестве аналитического инструмента, позволяющего описать цифровой художественный образ на языке искусствоведения. Миметический режим понимается здесь как способ организации образа, при котором процедура его производства остаётся скрытой, а результат воспринимается зрителем как визуально связная и правдоподобная данность. Процедурный режим возникает, напротив, в тот момент, когда способ построения образа становится видимым и начинает организовывать восприятие, выступая как значимая часть художественной формы. Иначе говоря, процедурность подразумевает не просто использование технологии, но превращение способа производства изображения в эстетически работающий элемент произведения. Теоретической основой предлагаемого различения служит концепция технического образа В. Флюссера [1].

Статья посвящена особенностям визуальной убедительности цифрового художественного образа и стремится показать, что в цифровую эпоху она строится не только на миметическом правдоподобии, но и на процедурной проявленности медиума. В связи с этим в работе уточняется само понятие визуальной убедительности применительно к цифровому образу, описываются её миметический и процедурный режимы и выделяются основные механизмы процедурной убедительности — алгоритм, интерфейс, сбой и декоративно-ритмическая организация. Действие этих механизмов прослеживается на материале актуальных выставочных практик. В поле зрения статьи попадают те выставочные и художественные практики, где цифровой образ предъявлен не как готовая визуальная поверхность, а как результат работы технической, алгоритмической или экспозиционной процедуры. Соответственно, кейсы подобраны не для хронологического обзора цифрового искусства, а так, чтобы показать разные режимы процедурной убедительности — от нейросетевого порождения текстоподобной формы и генеративного изображения до экспозиционной архитектуры как аппарата зрения, эстетизации сбоя и алгоритмической ритмики. Каждый из них прочитывается приёмами искусствоведческого анализа — формально-композиционного, медиатеоретического и экспозиционного, — что даёт возможность увидеть цифровой образ не как изолированное изображение, а как систему отношений между программой, интерфейсом, пространством показа и зрителем.

Понятие визуальной убедительности художественного образа в искусствоведческой литературе чаще всего используется имплицитно — как основание суждений о качестве изображения, его выразительности и силе воздействия на

зрителя. Между тем убедительность не тождественна миметическому сходству: ренессансная живопись достигала её через перспективу и светотеневую моделировку, иконопись — через условность цвета и обратную перспективу, авангардные практики — через структурную организацию формы и интенсивность художественного жеста. В каждом случае образ убеждает зрителя не только сходством с реальностью, но способностью предложить внутренне значимый визуальный порядок. Именно эту способность мы предлагаем обозначить как визуальную убедительность, в отличие от миметической достоверности как одного из её частных случаев. Такое понимание визуальной убедительности позволяет включить в поле анализа не только собственно изобразительные средства, но и формообразующие принципы, определяющие структурную, декоративную и композиционную организацию образа. Убедительность орнаментальной системы, ритмическая организация декоративной поверхности, модульная логика паттерна — всё это формы визуальной убедительности, не сводимые к мимесису. Данное расширение существенно для анализа цифрового художественного образа, поскольку значительная часть генеративных и алгоритмических произведений порождает формы, чья убедительность определяется именно структурным и ритмическим порядком, а не изобразительным правдоподобием.

При этом визуальную убедительность следует отличать от близких, но не тождественных категорий — достоверности, выразительности и эффектности. Достоверность предполагает соответствие образа определённой модели реальности или принятому способу её изображения; выразительность связана с интенсивностью художественного жеста, композиционного решения или эмоционального воздействия; эффектность может возникать как результат технологической новизны, зрелищности или неожиданного визуального приёма. Визуальная убедительность шире этих понятий: она описывает способность образа организовать восприятие таким образом, чтобы его внутренняя логика была принята зрителем как значимая. В цифровом искусстве эта логика может быть миметической, когда образ убеждает сходством и гладкостью, но может быть и процедурной, когда зритель принимает как значимую саму демонстрацию алгоритма, сбоя, интерфейса или экспозиционного устройства.

В цифровую эпоху вопрос о визуальной убедительности обостряется, поскольку медиум перестаёт быть нейтральным проводником изображения. Эту ситуацию позволяет описать концепция технического образа В. Флюссера: образ является не прямым отображением мира, а продуктом работы аппарата, действующего по заложенной программе [1, с. 15–21]. Аппарат функционирует как «чёрный ящик»: пользователь видит входные данные и результат, но не саму процедуру преобразования [1, с. 28–29]. Если у Флюссера аппарат в значительной мере скрывает программу собственного действия, то в анализируемых

цифровых практиках художественный жест нередко состоит в том, чтобы сделать эту программу или её следы видимыми. Б. Гройс развивает эту логику, рассматривая цифровое отображение как событие манифестации, а Л. Манович подчёркивает программируемость цифрового объекта и его связь с логикой базы данных [2; 3, с. 53–55].

Такое понимание цифрового образа не означает, что художественный смысл автоматически выводится из технологии. Было бы ошибкой сводить процедурную убедительность к самому факту использования нейросети, генеративного алгоритма или интерактивного интерфейса. Техническая процедура становится художественно значимой лишь в том случае, если она включена в форму произведения и организует зрительский опыт. Иными словами, алгоритм сам по себе ещё не создаёт художественной убедительности; он становится её основанием тогда, когда зритель может воспринять связь между способом порождения образа и возникающим визуальным, пространственным или смысловым эффектом. Поэтому анализ цифрового искусства должен удерживать двойную перспективу: учитывать техническую обусловленность образа, но не подменять ею искусствоведческое рассмотрение формы, композиции, медиума, экспозиционного контекста и зрительского восприятия.

В миметическом режиме образ стремится к тому, чтобы аппарат оставался невидимым: зритель воспринимает изображение как данность, не задумываясь о технической процедуре, которая его породила. Визуальная гладкость, иллюзия непрерывности, отсутствие видимых артефактов обработки, «невидимость» интерфейса — всё это признаки миметического режима, в котором процедура производства намеренно скрыта. В процедурном режиме, напротив, «чёрный ящик» аппарата вскрывается: алгоритм, интерфейс, код, технический сбой, экранная логика предъявляются зрителю как значимая часть художественной формы. Убедительность образа в этом случае определяется не тем, насколько успешно скрыта процедура, а тем, насколько выразительно она обнажена.

Миметический и процедурный режимы не являются взаимоисключающими. В конкретном произведении они могут сосуществовать, вступая в отношения напряжения или усиления. Нейросетевой образ, внешне воспроизводящий знакомые культурные формы, но обнаруживающий артефакты генерации, работает одновременно в обоих режимах: миметическая убедительность формы сталкивается с процедурной видимостью артефакта. В таких случаях убедительность возникает в переходе между режимами: зритель переживает смену оптики, когда изображение перестаёт быть только тем, что оно показывает, и начинает восприниматься как след работы аппарата.

Миметический режим визуальной убедительности исторически является наиболее привычным и наиболее подробно описанным в искусствоведческой

литературе. Его основание составляет принцип медиальной прозрачности: технология производства образа должна оставаться невидимой для зрителя, чтобы тот мог воспринимать изображение как «окно», открывающее доступ к изображённому. Прямая перспектива Альберти, светотеневая моделировка, фотографическая оптика, кинематографический монтаж, компьютерная графика с фотореалистичным рендерингом — все эти технологии, при всей их исторической несопоставимости, объединяет общая направленность: зритель должен видеть мир, а не медиум.

В цифровую эпоху миметический режим воспроизводится с новой интенсивностью: нейросетевые модели создают фотореалистичные изображения, алгоритмы сверхразрешения и интерполяции кадров достраивают визуальную непрерывность, интерфейсы скрывают техническую инфраструктуру взаимодействия. Миметическая гладкость становится культурной нормой «качественного» изображения и формирует ожидание, что образ должен выглядеть прозрачным, непрерывным и технически безупречным.

Однако в цифровом контексте эта гладкость оказывается нестабильной. Чем совершеннее образ имитирует реальность, тем острее зритель осознаёт возможность генерации, а не фиксации. Фотореалистичное нейросетевое изображение вызывает подозрение и побуждает искать следы процедуры — артефакты генерации, нарушения деталей, сбои физической достоверности. В момент их обнаружения образ перестаёт восприниматься как «окно в мир» и обнаруживает себя как поверхность, произведённая аппаратом.

Эта нестабильность миметического режима проявляется в работах, эксплуатирующих границу между правдоподобной формой и отсутствием ожидаемого содержания. Характерным примером является мультиканальная аудиовизуальная инсталляция Андрея Рылова «Манифест: параллели» (2025) [4]. Художник обучает нейросети на буквах различных алфавитов, и генеративная система порождает визуальные тексты, обладающие формальными признаками письма: ритмом знаков, пропорциями строк, чередованием графических элементов. Зритель воспринимает эти структуры как тексты, однако при попытке чтения обнаруживает отсутствие семантического содержания. В этот момент миметическая убедительность формы сменяется процедурной: становится очевидно, что перед зрителем не текст, а алгоритмически порождённая текстоподобная структура. Проект Рылова продолжает линию экспериментов с заумным языком, но переносит её в область нейросетевой генерации, где значимым становится не только результат, но и способ порождения знака.

Процедурная убедительность не является однородной: она реализуется через несколько взаимосвязанных механизмов, предъявляющих разные уровни технической, алгоритмической или пространственной обусловленности образа.

Алгоритм относится к уровню порождения изображения, интерфейс и экспозиционная архитектура — к уровню его предъявления, сбой — к уровню нарушения технической гладкости, а декоративно-ритмическая организация — к уровню формальной упорядоченности результата. Их выделение не претендует на исчерпывающую типологию, но позволяет показать, как процедура становится художественно значимой в актуальных цифровых практиках.

Первый механизм процедурной убедительности состоит в том, что порождающий алгоритм предъявляется зрителю как неотъемлемая часть произведения. Образ здесь убедителен не визуальным сходством с чем-либо, а тем, что зритель может опознать в нём результат работы определённой системы правил — математической функции, генеративной грамматики, программного кода. Авторство в такой ситуации смещается: художник создаёт не образ, а процедуру его порождения, и именно качество этой процедуры — её элегантность, неожиданность результатов, способность порождать визуально сложные формы из простых начальных условий — определяет художественную убедительность произведения.

Первый механизм процедурной убедительности связан с предъявлением алгоритма как видимого медиума. Показательным примером является персональная выставка новосибирского медиахудожника Владислава Рогулина «Художник алгоритм», прошедшая в Центре культуры ЦК19 в 2022 году [5]. Работы художника созданы при помощи тригонометрических функций и языков программирования; визуальный результат возникает не как заранее заданное изображение, а как след работы системы правил. В этой ситуации зрителя убеждает не сходство с внешней реальностью, а соответствие между алгоритмической процедурой и возникающей формой. Регулярность, симметрия, ритмическое чередование элементов и декоративная организованность изображений воспринимаются одновременно как формальные качества и как визуальные свидетельства математической природы порождения.

Второй механизм процедурной убедительности связан с тем, что интерфейс — в широком смысле, включая экранную навигацию, пространственную организацию и физическую архитектуру экспонирования — выступает не как нейтральная оболочка, а как значимая часть художественного высказывания. Интерфейс определяет не только то, как зритель видит, но и то, что он видит; более того, он может делать видимой саму процедуру видения — превращая акт восприятия из автоматического в осознанный.

В традиционной экспозиционной практике пространство галереи, как показал Б. О'Догерти, функционирует как «белый куб» — нейтрализованная среда, призванная обеспечить максимальную прозрачность восприятия [6, с. 9–15]. Это аналог миметического режима на уровне экспонирования: пространство

должно «исчезнуть», чтобы зритель видел только произведение. Однако в ряде актуальных кураторских проектов экспозиционная архитектура намеренно отказывается от этой нейтральности и превращается в аппарат, программирующий способ видения, — то есть начинает работать в процедурном режиме.

Масштабная выставка «Границы видимости», представленная в Центре современного искусства «Винзавод» в 2025 году, важна для настоящего исследования не как пример цифрового изображения в узком смысле, а как пограничный кейс процедурной организации видимости [7]. Концепция проекта строилась на смещении внимания с центрального зрения на периферийное: художники и архитектор экспозиции исследовали обходные зрительные пути, слепые зоны, послеобразы, фасеточное зрение. Экспозиционная архитектура функционировала как оптический аппарат: сужения коридоров, прорези, цветовые искажения, обратные перспективы и навигационные решения заставляли зрителя осознавать саму процедуру восприятия. Поэтому данный пример позволяет показать, что процедурная убедительность может проявляться не только на уровне изображения, но и на уровне экспозиционного интерфейса, задающего условия видения.

Третий механизм процедурной убедительности связан с технологическим сбоем — глитчем, артефактом сжатия, ошибкой рендеринга, — который обнажает техническую инфраструктуру образа, обычно остающуюся невидимой. Каждая технология обладает собственным «почерком» сбоя: алгоритмы сжатия JPEG порождают характерные блочные артефакты, нейросетевые модели — анатомические аномалии и текстурные галлюцинации, аналоговое видеооборудование — строчные смещения и цветовые инверсии. В момент сбоя «чёрный ящик» аппарата приоткрывается, и зритель обнаруживает, что образ, который он воспринимал как «окно в мир», является поверхностью, произведённой определённой технической процедурой.

Глитч как художественная практика оформился в самостоятельное направление в 1990-е годы, с началом массового распространения персональных компьютеров, и с тех пор пережил существенную эволюцию: от простого «предъявления» визуальных искажений как чего-то нового — к использованию сбоя как выразительного средства. Этот процесс описан в специальной литературе [8], а также в исследованиях, посвящённых техническим и эстетическим аспектам глитч-арта [9; 10]. В рамках настоящего исследования существенно зафиксировать, что сбой становится механизмом процедурной убедительности тогда, когда он не просто разрушает изображение, а делает видимой техническую процедуру, обычно скрытую за миметической гладкостью образа.

Четвёртый механизм процедурной убедительности связан с декоративно-ритмической организацией цифрового образа. Ритм сам по себе не является признаком процедурности: модульность, повтор, паттерн, симметрия и регуляр-

ность становятся механизмом процедурной убедительности лишь тогда, когда считываются как след алгоритмического, параметрического или математического порождения. В этом случае ритм и паттерн воспринимаются не только как формальные качества изображения, но и как проявление процедуры его построения.

Необходимо обозначить ограничения предложенного различения. Бинарная оппозиция мимесиса и процедуры не описывает всех возможных режимов визуальной убедительности: за её пределами остаются, в частности, аффективная убедительность (воздействие через интенсивность ощущения, не сводимое ни к правдоподобию, ни к видимости процедуры), а также институциональная убедительность (признание образа значимым в силу его включённости в определённый контекст — музей, коллекцию, кураторский проект).

Предложенное различение миметического и процедурного режимов имеет значение для преподавания современного искусства и цифровой визуальной культуры. В образовательной практике цифровые изображения нередко рассматриваются преимущественно через технический инструментарий: какие программы, нейросетевые модели или алгоритмы были использованы при их создании. Однако такой подход не позволяет выявить собственно художественный механизм произведения. Для студентов, изучающих современное искусство, медиадизайн и визуальную культуру, принципиально важно различать технологию как средство производства изображения и процедуру как эстетически значимый способ организации формы, смысла и зрительского опыта. В этом случае анализ цифрового искусства смещается от вопроса «каким инструментом создан образ» к вопросу «как способ его построения становится художественно убедительным».

Проведённый анализ позволяет сделать несколько выводов, существенных для искусствоведческого описания цифрового художественного образа.

Визуальная убедительность цифрового образа не сводится к миметическому правдоподобию. Генеративные изображения, порождённые математическими функциями, убеждают зрителя не сходством с реальностью, а демонстрацией порождающей системы; нейросетевые тексты, обладающие формальными признаками письма, но лишённые семантического содержания, обнаруживают нестабильность миметической убедительности и переводят восприятие в процедурный регистр; экспозиционная архитектура, деконструирующая привычные условия зрения, превращает пространство выставки из нейтрального контейнера в аппарат, делающий видимой саму процедуру визуального восприятия. Во всех этих случаях образ оказывается убедительным не вопреки видимости медиума, а благодаря ей.

Предложенное различение миметического и процедурного режимов визуальной убедительности предоставляет искусствоведу инструмент, позволяющий описывать цифровые практики не в оценочных категориях, а в аналитических — как конфигурацию режимов, каждый из которых характеризуется конкретными механизмами. В статье эти механизмы представлены как система уровней: алгоритм задаёт порождение образа, интерфейс и экспозиционная архитектура организуют его предъявление, сбой обнаруживает техническую обусловленность изображения, а декоративно-ритмическая структура показывает формальную упорядоченность результата.

Существенно, что процедурная убедительность воспроизводится в различных институциональных условиях — от столичных кураторских проектов до региональных экспозиций генеративного искусства — и реализуется в различных медиумах: в статичном изображении и видеоинсталляции, в мультиканальной аудиовизуальной среде и в архитектуре экспозиционного пространства. Это позволяет рассматривать процедурный режим не как маргинальное явление, ограниченное отдельными экспериментальными практиками, а как устойчивую тенденцию, требующую систематического искусствоведческого осмысления.

Отдельного внимания заслуживает связь предложенного различения с проблематикой искусственного интеллекта в формировании новой художественной реальности. Как показывают Л. И. Нехвядович и соавторы, генеративные системы требуют пересмотра критериев оценки произведений и представлений о природе художественного творчества [11]. Оппозиция миметического и процедурного режимов позволяет описать эту ситуацию не как простую «замену» человека алгоритмом, а как изменение конфигурации убедительности: в генеративном произведении значимым становится взаимодействие человеческого замысла и алгоритмической автономии.

Из предложенного различения вытекает практическая задача — искусствоведческая экспертиза произведений, созданных с применением генеративных технологий. Если убедительность такого произведения держится не только на миметическом правдоподобии результата, но и на качестве породившей его процедуры, критерий оценки смещается с вопроса «что изображено» на вопрос «как это сделано и почему именно такой способ производства даёт значимый художественный эффект». В описание тогда входят характер алгоритмической процедуры, связь между способом производства и визуальным результатом, роль интерфейса и зрителя, институциональный и кураторский контекст показа. Генеративное искусство при этом перестаёт описываться через противопоставление человеческого и машинного авторства и описывается как конфигурация художественной убедительности.

Литература

1. *Флюссер, В. О фотографии / В. Флюссер ; пер. с нем. Г. Хайдаровой ; послесл. В. Куренного. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2025. — 120 с. — ISBN 978-5-91103-863-2.*
2. *Гройс, Б. В потоке / Б. Гройс ; пер. с англ. А. Фоменко. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. — 208 с. — ISBN 978-5-91103-410-8.*
3. *Манович, Л. Язык новых медиа / Л. Манович ; пер. с англ. Д. Кульчицкой ; под ред. Е. Арье, О. Мороз. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. — 400 с. — ISBN 978-5-91103-411-5.*
4. *Манифест: параллели // Галерея Краснохолмская. — URL: https:// kholmy. vzmoscow. ru/ manifest (дата обращения: 03.05.2026). — Текст : электронный.*
5. *Художник алгоритм // Центр культуры ЦК19. — URL: https://cc19. ru/ exhibitions/ hudozhnik-algoritm/ (дата обращения: 03.05.2026). — Текст : электронный.*
6. *О'Догерти, Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства / Б. О'Догерти ; пер. с англ. Д. Прохоровой. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 144 с. — ISBN 978- 5-91103-248-7.*
7. *Границы видимости // Центр современного искусства Винзавод. — URL: https:// winzavod. ru/ calendar/ exhibitions/limits-of-visibility/ (дата обращения: 03.05.2026). — Текст : электронный.*
8. *Menkman, R. Glitch Studies Manifesto / R. Menkman // Video Vortex Reader II: Moving Images Beyond YouTube / ed. by G. Lovink, R. Somers Miles. — Amsterdam : Institute of Network Cultures, 2011. — P. 336–347. — ISBN 978-90-78146-12-4.*
9. *Шелюгина, О. А. Цветовые модели, алгоритмы сжатия и другие технические аспекты создания цифровых ошибок в глитч-арте / О. А. Шелюгина // Культурное наследие Сибири. — 2024. — № 3–4 (43–44). — С. 193–201.*
10. *Жагун-Линник, Э. В. Проблематизация художественных аспектов глитч-арта в современных исследованиях глитч-феноменов / Э. В. Жагун-Линник // Артикульт. — 2019. — № 34 (2). — С. 69–78. — DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-69-78.*
11. *Нехвядович, Л. И. Искусственный интеллект в формировании новой художественной реальности: гносеологический анализ / Л. И. Нехвядович, О. Н. Кузнецова, Ю. А. Лысенко, А. Л. Усанова // Society and Security Insights. — 2025. — Т. 8, № 4. — С. 163–177. — DOI: 10.14258/SSI(2025)4-10.*

REFERENCES

1. *Flusser V. O fotografii [On Photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2025. 120 p. ISBN 978-5-91103-863-2.*
2. *Groys B. V potoke [In the Flow]. Transl. by A. Fomenko. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018. 208 p. ISBN 978-5-91103-410-8.*
3. *Manovich L. Yazyk novykh media [The Language of New Media]. Transl. by D. Kulchitskaya, ed. by E. Arye, O. Moroz. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018. 400 p. ISBN 978-5-91103-411-5.*
4. *Manifest: paralleli [Manifest: Parallels]. Galereya Krasnokholmskaya [Krasnokholmskaya Gallery]. Available at: https://kholmy.vzmoscow.ru/manifest (accessed: 03.05.2026).*
5. *Khudozhnik algoritm [Artist Algorithm]. Tsentr kultury TsK19 [CC19 Cultural Center]. Available at: https://cc19.ru/exhibitions/hudozhnik-algoritm/ (accessed: 03.05.2026).*
6. *O'Doherty B. Vnutri belogo kuba. Ideologiya galereynogo prostranstva [Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space]. Transl. by D. Prokhorova. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 144 p. ISBN 978-5-91103-248-7.*
7. *Granitsy vidimosti [Limits of Visibility]. Tsentr sovremennogo iskusstva Vinzavod [Vinzavod Center for Contemporary Art]. Available at: https://winzavod.ru/calendar/exhibitions/limits-of-visibility/ (accessed: 03.05.2026).*
8. *Menkman R. Glitch Studies Manifesto. In: Lovink G., Somers Miles R. (eds.). Video Vortex Reader II: Moving Images Beyond YouTube. Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2011, pp. 336–347. ISBN 978-90-78146-12-4.*
9. *Shelyugina O. A. Tsvetovye modeli, algoritmy szhatiya i drugie tekhnicheskie aspekty sozdaniya tsifrovykh oshibok v glitch-arte [Color Models, Compression Algorithms and Other Technical Aspects of Creating Digital Errors in Glitch Art]. Kulturnoe nasledie Sibiri [Cultural Heritage of Siberia], 2024, no. 3–4 (43–44), pp. 193–201.*

10. *Zhagun-Linnik E. V. Problematizatsiya khudozhestvennykh aspektov glitch-arta v sovremennykh issledovaniyakh glitch-fenomenov [Problematization of Artistic Aspects of Glitch Art in Contemporary Glitch Studies]. Articult, 2019, no. 34 (2), pp. 69–78. DOI: 10.28995/ 2227- 6165-2019-2-69-78.*
11. *Nekhvyadovich L. I., Kuznetsova O. N., Lysenko Yu. A., Usanova A. L. Iskusstvennyy intellekt v formirovanii novoy khudozhestvennoy realnosti: gnoseologicheskiy analiz [Artificial Intelligence in the Formation of a New Artistic Reality: A Gnoseological Analysis]. Society and Security Insights, 2025, vol. 8, no. 4, pp. 163–177. DOI: 10.14258/SSI(2025)4-10.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 12.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

И Пэнфэй

Технологическая эпоха: стратегии отбора и интеграции ресурсов для самообразования музыкальных педагогов вузов

Аннотация. В статье рассматривается проблема самообразования музыкальных педагогов вузов в условиях технологической эпохи. Отмечается, что современные преподаватели имеют доступ к большому количеству цифровых ресурсов, однако их избыток не всегда помогает профессиональному развитию. Основная трудность связана с тем, что ресурсы часто используются бессистемно и не объединяются общей образовательной целью. На основе научных публикаций показано, что для эффективного самообразования музыкального педагога важно не просто использовать цифровые материалы, а осознанно отбирать и сочетать их в зависимости от профессиональных задач. Особое внимание уделяется персонализированному подходу, при котором выбор ресурсов определяется конкретными затруднениями преподавателя. В статье делается вывод о том, что наиболее результативной является модульная стратегия, объединяющая научные тексты, аудиовизуальные материалы, цифровые инструменты и рефлексию. Такой подход позволяет сделать самообразование более последовательным, практико-ориентированным и связанным с реальной педагогической деятельностью.

Ключевые слова: самообразование, музыкальный педагог, высшая школа, цифровые ресурсы, образовательная среда, профессиональное развитие, персонализированное обучение, интеграция ресурсов, технологическая эпоха.

Самообразование в современной педагогике понимается как самостоятельная и целенаправленная работа преподавателя над своими знаниями, умениями и профессиональными качествами. Это не просто чтение книг, статей или просмотр полезных материалов. Самообразование представляет собой постоянный процесс, в ходе которого педагог расширяет свои знания, осваивает новые мето-

ды работы, знакомится с современными научными подходами и учится применять их в своей практике. В отличие от курсов повышения квалификации, самообразование строится не по готовой программе, а на внутренней потребности преподавателя развиваться и совершенствовать свою профессиональную деятельность.

Для педагога самообразование имеет особое значение, потому что образовательная сфера постоянно меняется. Обновляются научные знания, появляются новые технологии, цифровые ресурсы, формы обучения и способы взаимодействия со студентами. В таких условиях преподавателю уже недостаточно опираться только на те знания, которые он получил раньше. Чтобы сохранять высокий профессиональный уровень, ему необходимо постоянно учиться, следить за изменениями в своей области и осваивать новые способы преподавания. Именно поэтому В.А. Светлова пишет, что самообразование является «неотъемлемой частью» непрерывного профессионального образования педагога [6, с. 191]. Это значит, что профессиональное развитие преподавателя продолжается на протяжении всей его работы.

Важно отметить, что самообразование не должно пониматься как случайное знакомство с отдельными материалами. Оно требует осознанности, последовательности и понимания своих профессиональных задач. Преподаватель должен видеть, какие именно знания или умения ему необходимо развивать, уметь выбирать нужные источники информации, оценивать их качество и использовать полученные сведения в своей практике. Так, самообразование связано не только с получением новой информации, но и с ее осмыслением, отбором и практическим применением. Именно поэтому Т.Б. Павлова подчеркивает важность готовности преподавателя к целенаправленному самообразованию и постоянному профессиональному саморазвитию [4, с. 445].

Для преподавателя вуза самообразование особенно важно. Указанное связано с тем, что он не только передает студентам знания по своей дисциплине, но и организует их самостоятельную работу, помогает развивать исследовательское мышление, формирует профессиональные навыки и выстраивает образовательную среду. Поэтому преподаватель высшей школы должен постоянно работать над собой, чтобы сохранять высокий научный, методический и педагогический уровень. В современных условиях этому способствует и цифровая образовательная среда, которая дает доступ к большому количеству материалов, технологий и инструментов. Как отмечает Н.В. Скачкова, такая среда создает возможности для профессиональной адаптации и самореализации [7, с. 28]. Однако эти возможности будут полезны только тогда, когда преподаватель умеет правильно выбирать и использовать нужные ресурсы.

Для музыкального педагога вуза самообразование имеет еще более сложный характер. Оно включает не только развитие общепедагогических знаний, но и постоянное совершенствование профессиональных музыкальных навыков. Такой преподаватель должен работать над слуховым анализом, исполнительской интерпретацией, пониманием музыкального текста, методикой преподавания специальных дисциплин, а также осваивать современные цифровые средства, которые используются в музыкальном образовании. Поэтому самообразование музыкального педагога можно определить как постоянную и осмысленную работу по обновлению знаний, развитию профессиональных умений и совершенствованию методов преподавания. Именно такое понимание самообразования позволяет дальше рассматривать вопрос о том, как музыкальный педагог должен отбирать и объединять ресурсы для своего профессионального развития в условиях технологической эпохи.

При этом, технологическая эпоха изменила не только средства и формы обучения, но и само понимание того, как должен развиваться преподаватель в профессиональном отношении. Если раньше самообразование часто воспринималось как дополнительная деятельность, которой можно заниматься по мере необходимости, то сегодня оно стало обязательной частью профессиональной жизни педагога. Это связано с тем, что знания быстро обновляются, появляются новые цифровые сервисы, образовательные платформы, электронные ресурсы и формы взаимодействия со студентами. В таких условиях преподавателю уже недостаточно опираться только на ранее полученное образование и накопленный опыт. Ему необходимо постоянно обновлять свои знания, расширять профессиональные умения и осваивать новые способы работы. Именно поэтому самообразование сегодня следует рассматривать не как второстепенное дополнение к повышению квалификации, а как внутренний механизм непрерывного профессионального развития. Не случайно В.А. Светлова определяет самообразование педагога как «неотъемлемую часть» непрерывного профессионального образования [6, с. 191].

Особое значение эта мысль имеет применительно к преподавателю высшей школы. В вузе педагог выполняет сразу несколько важных функций. Он не только передает студентам знания по своей дисциплине, но и организует их самостоятельную работу, направляет учебный поиск, помогает осваивать научные методы, а также формирует саму образовательную среду, в которой происходит профессиональное становление будущего специалиста. Так, преподаватель вуза должен постоянно совершенствоваться сам, чтобы сохранять высокий уровень научной, методической и педагогической подготовки. В связи с этим, важной становится мысль Н.В. Скачковой о том, что цифровая образовательная среда предоставляет участникам образования широкий набор технологий для

профессиональной адаптации и самореализации [7, с. 28]. В современном образовании главная проблема состоит уже не в том, чтобы получить доступ к нужным материалам, а в том, чтобы правильно выбрать их, критически оценить и использовать с пользой для собственного профессионального роста.

Для музыкального педагога вуза данная проблема становится еще более значимой. Его самообразование не ограничивается только обновлением общепедагогических знаний или освоением новых методов преподавания. Оно требует постоянной работы сразу в нескольких направлениях. Музыкальный педагог должен развивать слуховой анализ, совершенствовать навыки исполнительской интерпретации, углублять понимание музыкального текста, работать с нотным материалом, аудиозаписями, цифровыми программами, а также осваивать современные методики преподавания специальных дисциплин.

Кроме того, в условиях цифровизации ему необходимо уверенно использовать электронные ресурсы, связанные со звуком, нотной графикой, мультимедийными материалами и дистанционным взаимодействием. В этом отношении справедливым является замечание Д.А. Рытова о том, что цифровые технологии в подготовке музыканта выполняют не одну, а сразу несколько функций, а именно информационную, творческую, методическую и воспитательную [5, с. 135]. Иначе говоря, цифровые средства в музыкальном образовании помогают не только получать информацию, но и развивать творческие способности, выстраивать методику обучения и влиять на профессиональное становление личности.

Поэтому круг ресурсов, которые могут использоваться в самообразовании музыкального педагога вуза, сегодня весьма широк. В него входят научные статьи, учебно-методические работы, цифровые библиотеки нотных материалов, аудиоархивы, видеолекции, записи мастер-классов, онлайн-курсы, обучающие платформы, программы для нотного набора, сервисы обработки звука, а также цифровые среды для профессионального общения и обмена опытом. Все эти ресурсы действительно открывают большие возможности для профессионального развития. Однако само по себе наличие большого количества материалов еще не означает, что педагог будет развиваться более успешно. Простое накопление статей, ссылок, программ и видеоматериалов не дает нужного результата, если они не отобраны осмысленно и не связаны с конкретными профессиональными задачами. Так, в центре внимания должен находиться не сам факт использования цифровых ресурсов, а умение преподавателя выбирать именно те средства, которые действительно способствуют его профессиональному росту и помогают решать реальные педагогические задачи.

На современном этапе все более заметной становится важная проблема, на которую обращают внимание многие ученые. Она связана не с нехваткой учеб-

ных, научных или методических материалов, а, наоборот, с их слишком большим количеством. Сегодня преподавателю доступно множество цифровых ресурсов, однако далеко не все они действительно полезны для работы. Более того, такие материалы часто существуют отдельно друг от друга, не образуют единой системы и не всегда помогают решать конкретные педагогические задачи. Именно поэтому М.В. Карасева говорит о «возникновении информационного дефицита нового типа» [1, с. 124]. В данном случае речь идет о том, что информации становится все больше, но ориентироваться в ней и использовать ее с реальной пользой становится все сложнее.

Современный преподаватель оказывается в ситуации постоянного потока новых материалов, цифровых сервисов, образовательных платформ и электронных инструментов. Такой поток обновляется очень быстро, поэтому педагог не всегда успевает внимательно изучить предлагаемые ресурсы, оценить их качество и понять, насколько они действительно нужны в его профессиональной деятельности. Иначе говоря, трудность состоит уже не в поиске информации, а в ее правильном отборе, осмыслении и практическом использовании. Именно в этом и проявляется одна из ключевых проблем современного самообразования.

Данная ситуация становится особенно сложной потому, что работа с цифровыми ресурсами требует не только интереса со стороны преподавателя, но и достаточного количества времени, определенной подготовки и умения пользоваться современными технологиями. М.В. Карасева справедливо отмечает, что преподавателю нередко не хватает времени, уровня подготовки и других возможностей для самостоятельного освоения постоянно меняющихся электронных устройств и цифровых сервисов [1, с. 125]. Похожую мысль высказывает и Д.А. Рытов, который среди важных проблем современного образования называет дефицит времени и недостаток знаний, необходимых для ориентации в быстро меняющемся информационном пространстве [5, с. 135].

Иначе говоря, современный преподаватель оказывается в непростой ситуации. С одной стороны, ему доступно большое количество ресурсов, а с другой стороны, понять, какие из них действительно полезны и нужны для работы, бывает очень трудно. Проблема состоит не только в количестве информации, но и в том, что ее нужно уметь отбирать, оценивать и правильно использовать.

В музыкально-педагогической сфере эта трудность проявляется особенно заметно. Здесь преподаватель работает не только с обычной текстовой информацией, но и со звуком, нотным материалом, исполнительскими интерпретациями, видеозаписями, цифровыми программами и различными онлайн-платформами. Поэтому круг ресурсов, с которыми ему приходится взаимодействовать, значительно шире. В результате возникает опасность того, что внимание педагога будет распределяться между многими не связанными цифровыми ма-

териалами и практиками. Указанное, в свою очередь, не всегда помогает углубить профессиональный опыт и не всегда приводит к реальному профессиональному развитию.

Указанная трудность заметна и в сфере вузовского обучения в целом. Т.Б. Павлова подчеркивает, что ресурсное обеспечение смешанного обучения по-прежнему остается проблемной областью для значительной части преподавателей [4, с. 442]. При этом проблема связана не только с технической стороной вопроса. Недостаточно просто уметь пользоваться платформой, приложением или сервисом. Гораздо важнее понимать, какие именно цифровые ресурсы действительно помогают развивать самостоятельную работу, способствуют профессиональному росту и участвуют в формировании необходимых компетенций. Для музыкального педагога вуза это имеет особое значение. В его профессиональной деятельности существует риск того, что настоящее самообразование будет подменяться внешней цифровой активностью. Преподаватель может регулярно посещать вебинары, регистрироваться на образовательных платформах, скачивать новые приложения, просматривать видеоматериалы, но при этом не соотносить все это со своими реальными профессиональными трудностями. В таком случае ресурсы не становятся средством решения конкретных педагогических задач и не превращаются в устойчивый результат. По этой причине самообразование начинает носить не продуманный и целенаправленный, а ситуативный характер.

Именно поэтому одной из главных задач становится разработка научно-обоснованной стратегии отбора и интеграции ресурсов. В современной научной литературе все более уверенно утверждается мысль о том, что эффективность дает не простое добавление цифровых средств в уже существующую практику, а их осмысленное, целенаправленное и педагогически оправданное включение в процесс профессионального развития. Е.А. Макарова показывает, что эффективная интеграция цифровых образовательных ресурсов возможна тогда, когда она строится на четко поставленной цели, содержательной уместности используемых материалов и правильно организованной самостоятельной работе [3, с. 2]. Исследователь также отмечает, что такая модель носит синергетический характер, поскольку объединяет синхронные и асинхронные формы деятельности [3, с. 3]. Данный вывод особенно важен для самообразования музыкального педагога вуза. Его профессиональное развитие не может строиться только на чтении научных текстов или только на просмотре видеоматериалов. Для получения реального результата ему необходимо объединять разные виды деятельности. К ним относятся аналитическое чтение, слуховое наблюдение, практическая исполнительская работа, методическое осмысление собственного опыта и профессиональное общение с коллегами. Только при таком подходе

цифровые ресурсы начинают работать не разрозненно, а как единая система, действительно поддерживающая самообразование преподавателя.

Способ решения данной проблемы можно определить как персонализированную модульную стратегию интеграции ресурсов. Ее основная идея уже получила развитие в исследованиях, посвященных персонализации обучения и смешанным образовательным форматам. Так, Г.С. Кочеткова и соавторы связывают современные дистанционные технологии с возможностью выстраивать персонализированное обучение с учетом интересов обучающегося, его предпочтений, уровня подготовки и темпа освоения материала [2, с. 181]. Если перенести эту логику в сферу самообразования музыкального педагога вуза, становится очевидно, что работа с ресурсами должна начинаться не с поиска модной платформы или популярного цифрового сервиса, а с точного понимания собственной профессиональной трудности. Иначе говоря, преподаватель должен сначала определить, в какой именно области ему необходимо развитие, а уже затем подбирать соответствующие материалы и инструменты.

Такой подход особенно важен для музыкально-педагогической деятельности, поскольку она требует одновременного развития теоретических, методических и практических навыков. Например, один преподаватель может испытывать затруднения в области цифровой аранжировки, другой нуждается в обновлении методики преподавания сольфеджио, третий стремится лучше организовать онлайн-слушание музыкальных произведений, а четвертый ищет более точные способы оценки исполнительской интерпретации студентов. Во всех этих случаях именно конкретный профессиональный дефицит должен определять, какие ресурсы будут включены в процесс самообразования. Это позволяет сделать профессиональное развитие более адресным, осмысленным и результативным.

В рамках такой модели самообразовательный модуль должен включать несколько взаимосвязанных компонентов. Научный текст необходим как источник понятийного аппарата, современных подходов и теоретического осмысления проблемы. Аудиовизуальный материал важен как средство профессионального наблюдения, позволяющее анализировать исполнительские образцы, методические приемы и формы подачи музыкального материала. Интерактивный цифровой инструмент выполняет функцию пространства пробного действия, в котором педагог может не только изучать информацию, но и сразу применять ее на практике. Краткая рефлексивная фиксация результата помогает осмыслить, что именно было освоено, какие выводы сделаны и каким образом полученный опыт может быть перенесен в собственную преподавательскую деятельность. Благодаря такому построению самообразование перестает быть случайным

накоплением разрозненных материалов и превращается в целостный процесс, объединенный одной профессиональной целью.

Особое значение в данной модели имеют критерии отбора ресурсов. Следует подчеркнуть, что они должны быть не формальными, а профессионально значимыми. Для музыкального педагога вуза тот или иной ресурс важен не потому, что он современный, технически удобный или широко распространенный, а потому, что он действительно помогает решать конкретные профессиональные задачи. Ценность ресурса определяется тем, способствует ли он уточнению музыкально-теоретических понятий, развитию слуховой дифференциации, совершенствованию исполнительской интерпретации, обновлению методики работы со студентами или созданию нового учебного продукта. В этом смысле позиция Т.Б. Павловой, связанная с персонализацией и открытой образовательной позицией преподавателя [4, с. 446], закономерно соотносится с выводом Д.А. Рытова о многофункциональности цифровых технологий [5, с. 135]. Это позволяет сделать вывод о том, что преподаватель должен оценивать ресурс не только по внешним признакам, таким как удобство интерфейса или популярность платформы, но прежде всего по его научной достоверности, методической полезности, возможности повторного применения, соответствию специфике музыкального образования и способности побуждать к самостоятельной профессиональной деятельности.

Вместе с тем использование цифровых ресурсов в музыкальном образовании не должно приводить к ослаблению живого художественного общения между преподавателем и студентом. В последние годы цифровые технологии действительно стали занимать все более важное место в учебном процессе. Е.А. Макарова отмечает, что в структуре самостоятельной работы цифровые ресурсы постепенно переходят из вспомогательных в основные [3, с. 5]. Это связано с тем, что современные платформы, аудио- и видеоматериалы, интерактивные сервисы и электронные программы позволяют быстро получать нужную информацию, анализировать учебный материал, выполнять задания и организовывать самостоятельную работу. Для преподавателя и студента это создает дополнительные возможности и делает образовательный процесс более гибким.

Однако в музыкально-педагогической практике данный вывод нельзя понимать как основание для полной замены традиционных форм обучения цифровыми средствами. Музыкальное образование имеет свою специфику. Оно строится не только на передаче знаний, но и на непосредственном восприятии звучания, на живом исполнительском показе, на точной слуховой оценке, на эмоциональном и художественном контакте. Именно в музыке особенно важно не просто получить информацию, а услышать качество звука, почувствовать темп, динамику, характер исполнения, увидеть особенности исполнительского жеста,

дыхания, звукоизвлечения и сценического поведения. Большая часть этих элементов наиболее полно раскрывается именно в живом взаимодействии.

Поэтому цифровые технологии, несмотря на их значимость, не могут полностью заменить традиционную музыкально-педагогическую практику. Д.А. Рытов обоснованно показывает, что дистанционные технологии не способны в полной мере формировать навыки работы на аналоговых музыкальных инструментах и не всегда позволяют объективно оценить все ситуативные реакции исполнителя [5, с. 138]. Это означает, что при работе через цифровые средства преподаватель не всегда может точно услышать все звуковые нюансы, своевременно заметить технические ошибки, оценить свободу исполнительского аппарата или сразу скорректировать художественную подачу музыкального материала. Кроме того, цифровой формат не всегда передает полноту звучания, что особенно важно для вокала, инструментального исполнительства, ансамблевой игры и дирижирования.

Следует учитывать и то, что в музыкальном образовании большое значение имеет мгновенная обратная связь. Во время очного занятия преподаватель может сразу отреагировать на качество исполнения, показать нужный прием, скорректировать интонацию, ритм, артикуляцию или характер музыкальной фразы. В цифровом формате такие возможности часто ограничены техническими условиями. Даже при высоком качестве связи остаются сложности, связанные с задержкой звука, искажением тембра, невозможностью полноценно передать акустические особенности исполнения. По этой причине цифровая среда не всегда позволяет воспроизвести ту полноту художественного и профессионального взаимодействия, которая возникает в живом учебном процессе.

В связи с этим можно сделать вывод о том, что цифровые ресурсы в музыкальном образовании должны использоваться не вместо традиционных форм работы, а вместе с ними. Их основная задача состоит в том, чтобы дополнять, поддерживать и усиливать живой педагогический процесс. Например, цифровые ресурсы могут быть полезны для предварительного знакомства с произведением, подбора исполнительских образцов, анализа партитуры, прослушивания разных интерпретаций, подготовки теоретического материала, фиксации результатов работы или организации обратной связи. Они также помогают преподавателю систематизировать учебные материалы, расширять круг профессиональных источников и делать самостоятельную работу более содержательной.

Так, значение цифровых технологий в музыкальном образовании очень велико, однако их использование должно быть педагогически обоснованным. Они являются важным средством профессионального развития и организации самообразования, но не могут полностью заменить живое музыкальное общение, не-

посредственное слуховое восприятие и практическую исполнительскую работу. Именно поэтому в музыкально-педагогической сфере наиболее правильным является такой подход, при котором цифровые ресурсы не вытесняют традиционные формы обучения, а органично сочетаются с ними. Только в этом случае они действительно способствуют повышению качества преподавания и профессионального роста музыкального педагога.

Наиболее продуктивная стратегия самообразования музыкального педагога вуза должна строиться не на замене очных форм цифровыми, а на их разумном и педагогически оправданном сочетании. Цифровой ресурс должен не вытеснять традиционные формы музыкального обучения, а подготавливать их, сопровождать и усиливать. Он может помочь преподавателю предварительно проанализировать партитуру, подобрать качественные исполнительские образцы, смоделировать учебную ситуацию, зафиксировать результаты наблюдения или выстроить обратную связь. Однако полноценное профессиональное развитие в музыкальной педагогике сохраняет связь с живой работой над звуком, музыкальным текстом, голосом, слухом и исполнительским жестом. Именно в таком сочетании цифровых и традиционных форм самообразование становится действительно эффективным, содержательным и соответствующим специфике музыкально-педагогической деятельности.

В такой модели самообразование уже не выглядит как случайное обращение к полезным сайтам, статьям или видеоматериалам. Оно становится понятным и последовательным процессом профессионального развития, в котором каждое действие связано с определенной целью. Иначе говоря, преподаватель не просто время от времени знакомится с новыми ресурсами, а осознанно выстраивает работу над собственным профессиональным ростом. Это особенно важно сегодня, когда образовательных материалов очень много, и значение имеет не их количество, а то, насколько правильно они используются в педагогической практике.

В.А. Светлова связывает самообразование с освоением новых педагогических идей и технологий [6, с. 190]. Это значит, что преподаватель должен не только расширять свои знания, но и учиться новым способам преподавания, совершенствовать методы работы и искать более эффективные формы взаимодействия со студентами. Т.Б. Павлова, в свою очередь, подчеркивает важность готовности к целенаправленному самообразованию и постоянному профессиональному саморазвитию [4, с. 445]. Так, важно не просто иметь доступ к современным ресурсам, но и понимать, зачем они нужны и как именно могут помочь в работе.

Для музыкального педагога вуза это означает, что самообразование не должно ограничиваться простым знакомством с новым материалом. Недоста-

точно только прочитать статью, посмотреть мастер-класс или узнать о новой цифровой платформе. Само по себе это еще не говорит о профессиональном росте. Намного важнее, чтобы полученная информация была осмыслена и использована в собственной преподавательской деятельности. Поэтому каждый завершенный этап самообразования должен давать конкретный результат, который можно увидеть на практике.

Таким результатом может стать обновленный план занятия, новый набор заданий для студентов, список музыкальных записей с пояснениями, подготовленный цифровой учебный материал или более точный способ обратной связи со студентами. В этом случае преподаватель не просто получает новые сведения, а превращает их в реальный педагогический результат. Именно так самообразование становится полезным и начинает влиять на качество преподавания.

Только при таком подходе самообразование становится устойчивой профессиональной практикой. Это значит, что преподаватель может не один раз использовать полученный результат, а применять его дальше, дополнять, изменять и включать в свою постоянную работу. Таким образом, самообразование перестает быть случайным и бессистемным занятием и превращается в постоянный способ профессионального развития музыкального педагога вуза.

Таким образом, проведенное исследование показывает, что в условиях технологической эпохи самообразование музыкального педагога вуза должно рассматриваться как целенаправленный и постоянно развивающийся процесс, связанный с решением конкретных профессиональных задач. Основная проблема состоит не в отсутствии цифровых ресурсов, а в трудности их осмысленного отбора, оценки и включения в педагогическую практику. Избыточность информации, разрозненность материалов и недостаточная методическая связанность ресурсов затрудняют профессиональное развитие преподавателя и нередко делают самообразование бессистемным.

В связи с этим наиболее эффективным подходом следует считать персонализированную модульную стратегию, при которой выбор ресурсов определяется реальным профессиональным дефицитом преподавателя, а их использование направлено на получение конкретного педагогического результата. Практическая значимость такой модели состоит в том, что она позволяет объединить научные тексты, аудиовизуальные материалы, цифровые инструменты и рефлексию в единую систему профессионального роста. При этом цифровые средства должны не заменять живое музыкально-педагогическое взаимодействие, а дополнять и усиливать его. Так, эффективность самообразования музыкального педагога вуза определяется не количеством используемых ресурсов, а их содержательной ценностью, методической оправданностью и способностью улучшать реальную преподавательскую практику.

Литература

1. *Карасева М.В. Новые методические возможности использования современных электронных устройств на занятиях по музыкально-теоретическим предметам // Научный вестник Московской консерватории. - 2017. - № 4(31). - С. 122-147.*
2. *Кочеткова Г.С., Лебедева Т.Н., Шефер О.Р., Акулич О.Е., Эрентраут Е.Н., Крайнева С.В. Персонализация образования средствами дистанционных технологий как одна из компетенций преподавателя вуза // Ученые записки университета им. П.Ф. Лесгафта. - 2023. - № 4(218). - С. 181-187.*
3. *Макарова Е.А. Интеграция цифровых образовательных ресурсов в смешанное обучение иностранному языку студентов вуза // Мир науки. Педагогика и психология. - 2022. - Т. 10, № 1. - 10 с.*
4. *Павлова Т.Б. Цифровые образовательные ресурсы в деятельности преподавателя современной высшей школы, аспект смешанного обучения // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. - 2021. - № 2. - С. 442-460.*
5. *Рытов Д.А. Цифровые образовательные ресурсы в подготовке музыканта-исполнителя // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. - 2019. - № 3(40). - С. 135-139.*
6. *Светлова В.А. Самообразование в системе непрерывного профессионального образования педагога // Вестник Марийского государственного университета. - 2014. - № 1(13). - С. 189-191.*
7. *Скачкова Н.В. Использование цифровой дидактики в профессиональном образовании // Вестник Томского государственного педагогического университета. - 2022. - № 5(223). - С. 28-37.*

REFERENCES

1. *Karaseva M.V. Novye metodicheskie vozmozhnosti ispolzovaniya sovremennyx elektronnyx ustrojstv na zanyatiyax po muzykalno-teoreticheskim predmetam // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. - 2017. - № 4(31). - S. 122-147.*
2. *Kochetkova G.S., Lebedeva T.N., Shefer O.R., Akulich O.E., Erentraut E.N., Krajneva S.V. Personalizaciya obrazovaniya sredstvami distancionnyx texnologij kak odna iz kompetencij pre podavatelya vuza // Ucheny`e zapiski universiteta im. P.F. Lesgafta. - 2023. - № 4(218). - S. 181-187.*
3. *Makarova E.A. Integraciya cifrovyx obrazovatelnyx resursov v smeshannoe obuchenie inostran nomu yazyku studentov vuza // Mir nauki. Pedagogika i psixologiya. - 2022. - T. 10, № 1. - 10 s.*
4. *Pavlova T.B. Cifrovye obrazovatelnye resursy v deyatelnosti prepodavatelya sovremennoj vysshej shkoly`, aspekt smeshannogo obucheniya // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo univer siteta imeni A.S. Pushkina. - 2021. - № 2. - S. 442-460.*
5. *Rytov D.A. Cifrovye obrazovatelnye resursy v podgotovke muzykanta-ispolnitelya // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kultury. - 2019. - № 3(40). - S. 135-139.*
6. *Svetlova V.A. Samoobrazovanie v sisteme nepreryvnogo professionalnogo obrazovaniya pedagoga // Vestnik Marijskogo gosudarstvennogo universiteta. - 2014. - № 1(13). - S. 189-191.*
7. *Skachkova N.V. Ispolzovanie cifrovoj didaktiki v professionalnom obrazovanii // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. - 2022. - № 5(223). - S. 28-37.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 22.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

Л.Л. Алексеева

Цифровое пространство и музыкально-педагогическое образование

Аннотация. В предлагаемой статье предпринимается попытка изучения реалий и перспектив музыкально-педагогического образования как института культуры в условиях цифрового пространства, сложно всецело обозримого для исследований. Автором обобщенно характеризуется цифровое пространство и цифровое образовательное пространство (с позиций многообразия содержания, обновления ресурсов, способов коммуникации и др.); обращается внимание на кардинальное изменение форм трансляции гуманитарного знания, включая и музыкально-педагогическое. Актуализируется приоритетная задача сохранения и передачи с помощью цифровых технологий содержания музыки как вида искусства во всей полноте подлинных духовных смыслов и вневременных ценностей человечества; говорится о необходимости применения в музыкально-педагогическом образовании принципа концентрации на основе современных и эффективных средств, зарекомендовавших себя и в эпоху цифровизации.

Ключевые слова: образование, профессионал, музыкант, педагог, музыкальное искусство, современные технологии, цифровое пространство.

Введение

Цифровое пространство и цифровое образовательное пространство как его неотъемлемая часть – это настоящее и будущее системы образования в целом, обусловленное появлением новейших технологий и тесно взаимосвязанное с их интенсивным развитием. Пространство в «цифре» вряд ли отделимо сегодня от образовательного процесса вообще, включая музыкально-педагогический, и изучается не первый год. К примеру, с позиции психолого-педагогических характеристик [1], потенциальных возможностей и угроз [2]. Скажем о проблематике «музыкального «окружения» в образовании [3, с.490], напомним о сложно-

стях современной интерпретации классической музыки в цифровом пространстве, включая образовательное, и ускоряющемся развитии музыкальной индустрии, подчеркнем актуальность обращения к ценностям (и не только) цифровой музыки разных стилей и др. [4, с. 8–126, 256–324]. Очевидно, цифровое пространство представляет собой сложное явление, многослойное, глобальное по своим масштабам, и, в связи с этим трудно обозримое для исследований. Но научные поиски предпринимаются [2, 3, 5, 6, 7 и др.].

Цифровое образовательное пространство, в качестве «поля деятельности всех обучающих и воспитывающих учреждений и области функционирования всех воплощений феномена образования» [7, с. 81], как и в музыкально-педагогическом образовании, функционирует в том числе и за счет электронной информационно-образовательной среды. Известно, регламентируется эта среда нормативными документами с обозначенными основными понятиями, целями, задачами, требованиями к функционированию и др. В части содержания таковая среда соответствует учебным планам, рабочим программам и др., обеспечивает доступ к электронным образовательным ресурсам, библиотечным системам и ко всему, что необходимо для реализации конкретного уровня образования. Ряд примеров показывает проблематику с рассмотрением особенностей в рамках музыкального образования [8, 9 и др.]. При этом, специального изучения на предмет обучающего и воспитательного потенциала требуют и образовательные порталы для педагогов-музыкантов, «в помощь» и т.д., открытые коллекции электронной и др. музыки разных стилей и жанров.

Вместе с тем, на процесс становления музыкантов-педагогов оказывает влияние не только предпрофессиональный и дальнейший период образования с применением регламентируемой электронной информационно-образовательной среды. Музыкальное пространство в «цифре» вне границ, нередко наполненное двойственными смыслами и мнимыми ценностями, в разной мере, но воздействует на приоритеты и духовные ценности потенциальных музыкантов, как педагогов, так и исполнителей, их музыкально-эстетическую, музыкально-педагогическую культуру в целом [4, с. 82–100, 256–324 и др.]. В одной из научных работ ранее уже высказывалась мысль и о том, что «в образовательные технологии входят элементы так называемых высоких гуманитарных технологий (Hi-Hume), чья «высота» выражена «продвинутостью» используемых средств, а не возвышенностью содержания» [7, с. 90]. С учетом реальных и пока еще неизвестных опасностей цифрового пространства вне границ, видится важным выявление ресурсов для сохранения в музыкально-педагогическом образовании духовно преобразующего воздействия музыки от обучающих – обучающимся.

Цифровое пространство вокруг музыкально-педагогического образования

К началу второй четверти XXI века о современном состоянии и перспективном устойчивом развитии образования вообще, и музыкально-педагогического как его неотъемлемой части, уместно говорить без исключения новейших цифровых технологий. Проблематика технологического соответствия, содержательного обеспечения, организации взаимодействия обучающего и обучающихся в рамках цифрового пространства образовательных учреждений и за их пределами затрагивается многими современными учеными. Речь идет о вопросах обучения с использованием «цифры», непосредственно и опосредованно влияющих на эффективность и качество, мотивацию субъектов педагогического процесса, творческое применение цифровых ресурсов в системе образования и др. [2]. В числе таковых цифровая компетентность, приоритетность в использовании цифрового инструментария, наглядность и упорядоченность необходимой цифровой информации во взаимосвязи с необходимым и постоянным контролем за ее соответствующим образовательным качеством, цифровое неравенство и влияние технологий «от цифры» на здоровье. Подчеркивается значимость формирования информационной культуры, а также необходимость «защиты информации в среде Интернета» [2, с. 573]. Эта проблематика в неменьшей степени имеет отношение и к области музыкально-педагогического образования.

Остро ставятся вопросы о пагубных последствиях цифровизации для всей образовательной сферы и в иных научных работах. Например, современными учеными рассматривается проблема «расчеловечивания» во взаимосвязи с цифровым образовательным пространством и его негативными проявлениями, говорится о «фактическом вытеснении социальной и духовной детерминации жизни, которая всегда зависела от этических и эстетических регуляторов, базируясь на сознательном понимании долга, чести и совести» [10, с. 3659]. Авторами обозначаются истоки «расчеловечивания» с их сосредоточенностью «в обыденной жизни» именно «на технологическом, а не на культурном аспекте образования», подчеркивается необходимость учета и сохранения для будущего самой сути педагогического процесса, с имеющейся «обратной связью», упоминается и то, «что не все учебные дисциплины поддаются цифровизации или получают методологические преимущества в результате использования современных информационных процессов» и т.п. [10, с. 3661, 3660, 3661].

Обратим внимание, в этой работе говорится о «расчеловечивании» именно в цифровом образовательном пространстве. Предположительно, можно говорить о гораздо большей глубине данной проблемы в рамках цифрового пространства вообще, в рамках которого вопрос управления содержанием остается открытым. И потому изрядная обеспокоенность «расчеловечиванием» в сложно обо-

зримых масштабах цифрового пространства увеличивается многократно, в значительной мере обостряя проблему не только в рамках подготовки педагогов-музыкантов, но и кадров для гуманитарной сферы вообще. Принципиально значимой видится обоснованная авторская позиция противодействия «расчеловечиванию» с опорой на «традиционную сферу ценностей», весьма важным является мнение ученых по отношению к «специфике формирования эффективного цифрового пространства в гуманитарной образовательной сфере» с четкой констатацией незыблемых ее оснований в виде «ведущих традиций конкретного общества, определяемых правовыми или моральными нормами» [10, с.3662]. Предлагаются решения заявленной проблемы и на уровне идеи, где в качестве «красной линии» образовательной системы выдвигаются: «а) духовное выше материального; б) общее выше личного; … г) будущее выше настоящего и прошлого» [10, с. 3662].

В современных научных трудах констатируется и ситуация «превращения знания в информацию», вне осмысленного прочтения и вдумчивого, глубокого освоения, а также изменение правил, норм деятельности исследователей в условиях цифровой трансформации [11, с. 6, 9]. Высказывается мысль, что для социально-гуманитарных наук имеют место быть менее благоприятные условия для развития, так как именно для них существенен «национальный историко-культурный и языковый контекст» [11, с.10–11]. Упорядоченность, строгое и четкое структурирование необходимой информации нередко лишает целостное художественное знание об искусстве, включая и музыкальное, свойственной специфики в виде ассоциативности, образности и др., не говоря даже о глубоких нравственных и эстетических смыслах, «выразительных культуротворческих возможностях», «духовно-творческих интенциях» и т.п. [12, с. 3–5].

Показательно мнение о проблеме качества музыки в цифровом пространстве образования, восприятии и «отзвуке» в душевном мире взрослого и растущего человека, вдумчивом, осмысленном и осознанном, ценностном выборе музыкальных произведений [3]. При рассмотрении специфики системы образования обозначается его характерная особенность – «информатизация», воздействующая не только на способ познания окружающей действительности, преобразования человеком, но также на кардинальные изменения в формате самого приобщения к ценностям истории и культуры, включая искусство. Отмечая гораздо большую доступность для быстрого знакомства, освоения музыкальных произведений в цифровом формате, исследователями говорится и о том, что это «далеко не всегда способствует реализации высокого предназначения искусства в деле воспитания личности с богатой духовной культурой и глубокими нравственными убеждениями» [3, с. 488–489].

Гармоничным видится научный подход, где современные технологии рассматриваются как существенный и необходимый инструментарий для приобщения к классическому музыкальном искусству, способ повышения эффективности учебного процесса без отрыва от «высоких культурных традиций художественного осмысления действительности» [5, с. 69]. Отметим незыблемость опоры на имеющееся историко-культурное наследие, важность сохранения исторически сложившихся российских духовно-нравственных основ, гибкость в применении традиционных обучающих средств и многообразии ресурсов современных музыкально-компьютерных технологий. Для технологий обозначается значимость междисциплинарности, органично проявляющей себя в обучении музыкантов-педагогов, подготовке разработчиков «специализированных музыкальных программно-аппаратных средств» [5, с. 70].

Данный подход показывает позицию ученого по проблеме взаимосвязи, соответствия содержания и новейших форм обучения, является одним из перспективных для музыкально-педагогического образования, сохранения его историко-культурной ценности, художественности в виде основных критериев истинного качества. С уверенностью можно говорить о том, что к настоящему времени в системе музыкально-педагогического образования весьма эффективно реализуются разнообразные формы организации учебного процесса на основе и с помощью новейших цифровых технологий. Но затруднительно утверждать о такой же, соответствующей эффективности в отношении передачи духовных смыслов и эстетических приоритетов, воплощения в цифровом формате самой сущности музыкального содержания, его культурно-исторического характера в процессе становления и непрерывного развития педагога-музыканта. Многолико и масштабно в своем содержании цифровое пространство вокруг музыкально-педагогического образования, но и в его пределах не менее весомы накопленные многовековой историей развития эстетические смыслы и духовные ценности.

Музыкально-педагогическое образование как институт культуры в цифровом пространстве

На современном этапе отечественное музыкально-педагогическое образование не останавливается в своем развитии. Не вызывает сомнений и общая направленность – в контексте сохранения традиционного социокультурного наследия и его передачи в условиях цифровизации, и скорее всего, с необратимостью осуществляемых изменений «от цифры». Также не ново то, что в течение ряда лет неоднозначность для будущего происходящих преобразований изучается и освещается в научных трудах [6, 13, 14], широко обсуждается в рамках научно-практических мероприятий разного уровня [15, 16, 17]. Многим проводимым конференциям, ассамблеям и т.д. присущ весьма широкий масштаб в от-

ношении заявляемой проблематики для обсуждения – «от прошлого и современности к будущему». В числе существенных мероприятий выделим научные сессии, проводимые в рамках многолетней деятельности научного совета по проблемам истории музыкального образования.

Фундаментальность содержания работы научного совета и значительность проведенного мероприятия показательна на примере одной из опубликованных работ по итогам седьмой научной сессии. Обстоятельно раскрываемые автором прогнозы, подкрепляемые объективными и поучительными фактами с позиции «взгляда из прошлого» российской системы образования педагогов-музыкантов, убедительны и неоспоримы. Начиная с того, что «Традиции отечественного музыкального образования – величайшая культурная и педагогическая ценность не только России, но и всего мира», обозначая «кризисные явления» и говоря о возможностях для их преодоления [17, с. 63, 64–65]. В ряду потенциальных ресурсов для устранения сложившейся ситуации в системе отечественного музыкально-педагогического образования в первую очередь упоминается о «возвращении к историческим академическим традициям», создании и дальнейшей реализации в широкой практике «новых образовательных профессиональных программ» (т.е., в сущности, речь идет об обновлении именно содержания подготовки), а также о «возможностях возрождения специалитета в сфере музыкально-педагогической подготовки» [17, с. 65].

В ходе работы научной сессии обсуждались преимущества исторического опыта разработки и реализации эффективных моделей подготовки музыкантов-педагогов, когда продуманные и четко организованные «системные связи между исполнительской, музыкально-теоретической и психолого-педагогической подготовкой» осуществляются исходя из «специфики организационных форм каждой из них» [17, с. 63]. Из истории известно, что музыкально-педагогическое образование на уровне форм и содержания в свое время распространялось «центробежно», предопределяя тем самым эффективность в решении многих проблем и приоритетных задач, включая и «кадровое обеспечение музыкально-образовательной и музыкально-культурной жизни своих областей и республик» [17, с. 64]. В рамках заседаний одним из участников констатируется и факт «постепенного угасания роли профессионального музыкального образования» [17, с. 65], что существенно усугубляет проблемы музыкально-педагогического образования с учетом цифровизации и в масштабах цифрового пространства.

«Угасанием роли» профессионала – музыканта-педагога обуславливается не только современное, но и будущее состояние общей и музыкальной культуры в социуме, равно как и каждого растущего и взрослого человека. О «кризисе музыкальной культуры», «недооценке социальной значимости» этой профессии и

ее «мощной культуротворческой энергетике», «культуротворческой миссии» говорится не первый год [16, с. 33, 35], и не одно десятилетие. Достаточно сказать о деятельности Д.Б. Кабалевского в данном направлении и выдвинутой «сверхзадаче» всеобщего эстетического воспитания школьников на основе музыки как вида искусства, и еще раз напомнить об этом «взлете» музыкально-педагогической мысли, масштабе дел и реальных достижениях. Современными исследователями и теперь неоднократно подчеркивается необходимость актуализации музыкально-педагогического образования, в том числе его воспитательного потенциала, поскольку именно музыка обладает способностью «очеловечить и одушевить» самого человека, что «в век робототехники является жизненно важным для человека как экосистемы» [16, с. 34]. А многогранная деятельность педагога-музыканта в логике концепта – «музыка для всех и для каждого» – предопределяет не только становление и развитие музыкальной культуры растущего поколения, но и культуры вообще, во всей совокупности – духовной и нравственной, художественно-эстетической, эмоциональной и др.

Широкий спектр изучаемых проблем в логике сбережения традиционных духовных ценностей, а также итоги предпринятых исследований излагаются в монографическом коллективном сборнике об истории, теории и методологии музыкально-педагогического образования [18]. Акценты на обогащении эстетического и духовного потенциала детей и юношества, внимание к многогранному культурно-историческому опыту, обращение к потенциалу музыкальной деятельности, изучение вопросов развития самостоятельности и профессионального мировоззрения дают возможность реализации обозначенных концептуальных идей, методических подходов и в цифровом пространстве. Актуальна проблема «нравственного потенциала будущего общества» в связи с «эрой информационной цивилизации» [18, с. 249], вопросы интеллекта, творчества, непрерывного саморазвития на уровне потребности. Подчеркнем такие аспекты рассмотрения, как восприятие гуманитарного знания в цифровом формате на основе применения разнообразных сетевых форм обучения.

В рамках традиций российского музыкального образования – от развития восприятия искусства у обучающихся, – предлагается метод, направленный на «вызов» эмоциональности через синтез искусств, их комплексное воздействие. Обоснованное и вводимое автором понятие «эмоция-идея / идея-эмоция» как «симбиоз мысли и чувства» как нельзя более отражает специфику искусства в целом и является концентром, своеобразным источником для успешного развития именно художественного восприятия в целостности и с опорой на имеющийся опыт [18, с. 289–293]. Выделим значимые аспекты в направляемом и организованном педагогом восприятии, в том числе особую роль учителя и ценность его утонченного слова об искусстве, предоставляемую возможность дальней-

шего вдумчивого самостоятельного «домысливания», «постижения» и «переживания» как первоисточника для «пробуждения к музыке»[18, с.296–297].

Подчеркнем несомненную актуальность, востребованность разработанной автором группы полихудожественных методов с помощью «озвучивания», «объединения», «постижения» через и на основе предлагаемой «общности эмоции-идеи», «стилевого родства» для углубленного, целостного понимания художественного образа [18, с. 297]. Синтез разных видов музыкальной практики для сосредоточенного постижения музыки не является принципиально новым. Однако на уровне ключевой идеи предлагаемая методика, возможно и смоделированная в сторону усложнения, но без потери смысла, видится весьма перспективной и в условиях использования новейших цифровых технологий, причем не только в общем, но и в музыкально-педагогическом образовании.

Во многих научных работах последних лет российскими и зарубежными учеными рассматриваются преимущества, предполагаемые вызовы со стороны цифровизации для науки и образования в целом [4, 11, 13, 14, 15; 16, с. 112–152]. Исследователями, педагогами-практиками предлагаются реальные и действенные меры для снижения рисков, освещаются вопросы применения технических ресурсов при подготовке будущих педагогов-музыкантов с особым вниманием к культуре в ее разных аспектах. Так, говорится о «поступенчатом переходе от вербальных форм сообщения информации» к современным, «интерактивным формам коммуницирования педагога с обучающимися» на основе многообразных цифровых ресурсов [15, с. 11]. Отмечается интеграция разных форм деятельности, лежащая в основе ряда мобильных приложений для изучения музыкально-теоретических дисциплин, что имеет очевидные и немалые положительные эффекты (активизация деятельности, усвоение учебного материала и т.д.). Выделим направленность музыкально-цифровых средств во всем многообразии на «приобретение культуры мышления разных типов, способности к восприятию, переживанию, анализу информации, мировоззренческих, значимых для личности и социума проблем» [15, с. 9].

Предваряя заключение, обозначим. Цифровое пространство представляет собой целенаправленно созданную область (либо сферу) для постоянного (или периодического) взаимодействия пользователей на основе и с помощью применения технологий, в настоящее время цифровых. В современных условиях пространство в «цифре» характеризуется многообразием содержания, сложно определяемыми границами, постоянным обновлением имеющихся информационных ресурсов, быстрой изменчивостью способов коммуникации. В настоящее время цифровое образовательное пространство подразумевает соответствующую тематическую направленность, более четко очерчиваемые границы с непрерывным (или периодическим) обновлением имеющихся информационных

ресурсов, и, как правило, с обоснованной при необходимости быстрой изменчивостью способов (технологий) взаимодействия. Цифровое музыкальное пространство в его общей характеристике и специфике глубокого влияния на процесс познания музыки человеком видится одним из приоритетных направлений для проведения фундаментальных исследований.

Заключение

В эпоху цифровизации с доминированием технологического развития вряд ли оспорим тезис о том, что для современного образования в целом и музыкально-педагогического в виде его неотъемлемой части, не только как и прежде, но гораздо в большей мере востребован и актуален его истинный статус в качестве института культуры. Постоянно изменяющееся цифровое пространство, с одной стороны, обуславливает необходимость столь же быстрых перемен и в подготовке педагога-музыканта. С другой стороны, кардинальное изменение форм трансляции гуманитарного знания, равно как и музыкально-педагогического, в очередной раз обозначило перед прогрессивным научным сообществом проблему сохранения и передачи с помощью «цифры» содержания музыки как вида искусства, во всей полноте подлинных духовных смыслов и вневременных ценностей человечества. Стоит сказать о длящемся не первый год культурном парадоксе, так как по факту имеет место быть безграничность цифрового пространства с многообразием действительных и ложных ценностей, подлинных и мнимых нравственно-эстетических смыслов, при «ограниченном культурном облике современного общества» [16, с. 36].

В настоящее время сложно говорить о существовании долговременной развивающейся стратегии для преодоления реальных и перспективных вызовов цифрового пространства для системы музыкально-педагогического образования. Одним из вариантов для «сглаживания» парадокса культуры, и музыкальной в том числе, видится применение в музыкально-педагогическом образовании (и «по горизонтали», и «по вертикали») принципа концентрации всех имеющихся на сегодня средств, бесспорно эффективных, зарекомендовавших себя и в условиях цифровизации. Прежде всего это связано с музыкальным содержанием, точнее с его передачей, и адекватным применением цифровых технологий, а также с реализацией общедидактических и специфических подходов и методов обучения, свойственных музыке как виду искусства. Приоритетной видится разработка действенных алгоритмов (механизмов, конструктов и т.д.), что позволит целенаправленно и на многие годы вперед ограничивать (возможно, исключать) влияние заведомо низкопробного по смыслу и ценностям для сбережения духовно преобразующего воздействия музыки от поколения к поколению в безграничном цифровом пространстве.

Литература

1. *Спартакян Н.С., Синякова М.Г. Психолого-педагогические характеристики цифрового образовательного пространства // Педагогическое образование в России. – 2022. – №1. – С. 145–156.*
2. *Мухаметзянов И.Ш. Цифровое пространство в образовании: ожидания, возможности, риски, угрозы. – Текст: электронный // Россия: тенденции и перспективы развития. – 2020. – № 15-1. – С. 571–574. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovoe-prostranstvo-v- obra zovanii-ozhidaniya-vozmozhnosti-riski-ugrozy (дата обращения: 08.05.2026).*
3. *Школяр Л.В., Глазырина Е.Ю. Музыка в цифровом пространстве образования // Гуманитарное пространство. – 2018. – Том 7. – №3. – С. 488–494.*
4. *Алексеева Л.Л., Бекмухамедов Б.М., Коломойцев Ю.А. и др. Культура и художественное образование в многополярном мире. Инновации и векторы развития в XXI веке: моногр.// науч. ред.-сост. Т.В. Надолинская. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2023. – 343 с.*
5. *Горбунова И.Б. Музыкальное образование в цифровом пространстве // Общество: социология, психология, педагогика. – 2016. – №1. – С. 69–73.*
6. *Корнев С.М. Цифровое пространство как средство формирования социализирующейся личности // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2024. – Т.13. – №1А. – С. 322–330.*
7. *Мелик-Гайказян И.В. Критерии определения границ в образовательном пространстве // Высшее образование в России. – 2009. – №10. – С. 81–91.*
8. *Рытов Д.А. Цифровые образовательные ресурсы в подготовке музыканта-исполнителя // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2019. – №3 (40) сентябрь. – С. 135–139.*
9. *Фиденко Ю.Л. Электронное обеспечение учебного процесса – новая страница музыкального образования // Вестник музыкальной науки. – 2016. – №2 (12). – С. 75–81.*
10. *Пфаненштиль И.А., Панарин В.И. Цифровое образовательное пространство и проблема «расчеловечивания» // Профессиональное образование в современном мире. – 2020. – Т. 10. – №2. – С. 3656–3665.*
11. *Попова С.М. К вопросу о понятии цифровой трансформации науки // Тренды и управление. – 2019. – №4. – С. 1–16. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31941 (дата обращения: 25.05.2026).*
12. *Диденко В.Д. Духовный смысл искусства (философско-эстетический анализ): автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 / МГУ им. М.В. Ломоносова. – Москва, 1991. – 51 с.*
13. *Дубровский В.В., Ефремова И.В., Пиджоян Л.А. Особенности цифровизации музыкального образования: анализ представлений студентов – будущих музыкальных педагогов и педагогов-музыкантов // Перспективы науки и образования. – 2023. – №4(64). – С. 73–89. DOI: 10.32744/pse.2023.4.5.*
14. *Пиджоян Л.А. Формирование цифровой компетентности будущего педагога-музыканта в условиях высшего музыкально-педагогического образования // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2024. – №10 (93). – С. 116–121.*
15. *Барткявичюте Я.С. Модернизация музыкально- педагогического образования в контексте цифровой эпохи: технологический аспект // Образование и наука в XXI веке: ежегод. сб. науч. тр. БГПУ: 2021 год / Белорус. гос. пед. ун-т; редкол.: А. И. Жук (гл. ред.) [и др.]. – Минск, БГПУ, 2021. – Вып. 3. – 115 с. – С. 8–11. – URI: http://elib.bspu.by/handle/doc/53940 (дата обращения: 04.05.2026).*
16. *Подготовка музыканта-педагога: исторический опыт, проблемы, перспективы: материалы международной научной конференции седьмой сессии научного совета по проблемам истории музыкального образования, Вологда, 23–26 апреля 2019 г. / ред.-сост. В.И. Адищев, К.В. Зенкин; Науч. совет по проблемам истории муз. образования; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; Вологод. гос. ун-т.; Перм. гос. гуманит.-пед. ун-т. – Москва: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2019. – 231 с.*
17. *Дорошенко С.И. Музыкальное образование в России: ретроспектива и прогнозы (по материалам седьмой сессии научного совета по проблемам истории музыкального образования) //*

Вестник Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. – 2020. – Т.30. – Вып. 1.– С.63–68.
18. *Музыкально-педагогическое образование: история, теория, методика: монография / под общ. ред. Л. П. Лабинцевой, ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ». – Луганск: «Книта», 2022. – 346 с.*

REFERENCES

1. *Spartakyan N.S., Sinyakova M.G., Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii, 2022, No.1, pp. 145–156.*
2. *Mukhametzyanov I.Sh., Rossiya: tendentsii i perspektivy razvitiya, 2020, No. 15-1, pp. 571–574, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovoe- prostranstvo- v-obrazovanii- ozhidaniya-vozmozhnosti-riski-ugrozy.*
3. *Shkolyar L.V., Glazyrina E.Yu., Gumanitarnoe prostranstvo, 2018, Vol. 7, No. 3, pp. 488–494.*
4. *Alekseeva L.L., Bekmukhamedov B.M., Kolomoitsev Yu.A. i dr. Kul'tura i khudozhestvennoe obrazovanie v mnogopolyarnom mire. Innovatsii i vektory razvitiya v XXI veke (Culture and Art Education in a Multipolar World. Innovations and Development Vectors in the 21st Century), Rostov-on-Don: Izdatel'sko-poligraficheskii kompleks RGEHU (RINKh), 2023, 343 p.*
5. *Gorbunova I.B., Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika, 2016, No. 1, pp. 69–73.*
6. *Kornev S.M., Psikhologiya. Istoriko-kriticheskie obzory i sovremennye issledovaniya, 2024, Vol. 13, No. 1A, pp. 322–330.*
7. *Melik-Gaikazyan I.V., Vysshee obrazovanie v Rossii, 2009, No. 10, pp. 81–91.*
8. *Rytov D.A., Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury, 2019, No. 3 (40), pp. 135–139.*
9. *Fidenko Yu.L., Vestnik muzykal'noi nauki, 2016, No. 2 (12), pp. 75–81.*
10. *Pfanenshtil' I.A., Panarin V.I., Professional'noe obrazovanie v sovremennom mire, 2020, Vol. 10, No. 2, pp. 3656–3665.*
11. *Popova S.M., Trendy i upravlenie, 2019, No. 4, pp. 1–16, available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31941.*
12. *Didenko V.D. Dukhovnyi smysl iskusstva (filosofsko-ehsteticheskii analiz) (The Spiritual Meaning of Art (Philosophical and Aesthetic Analysis): Extended abstract of Doctor's thesis: 09.00.04, MGU im. M. V. Lomonosova, Moscow, 1991, 51 p.*
13. *Dubrovskii V.V., Efremova I.V., Pidzhoyan L.A., Perspektivy nauki i obrazovaniya, 2023, No. 4(64), pp. 73–89. DOI: 10.32744/pse.2023.4.5.*
14. *Pidzhoyan L.A., Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2024, No. 10 (93), pp. 116–121.*
15. *Bartkyavichyute Ya.S. In: Obrazovanie i nauka v KHKhI veke (Education and science in the 21st century), Minsk: BGPU, 2021, pp. 8–11 (115 p.), available at: http://elib.bspu.by/handle/doc/53940.*
16. *Podgotovka muzykanta-pedagoga: istoricheskii opyt, problemy, perspektivy: materialy mezhdu narodnoi nauchnoi konferentsii sed'moi sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal' nogo obrazovaniya (Training of a Music Teacher: Historical Experience, Problems, and Prospects), Proceedings of the International Scientific Conference of the Seventh Session of the Scientific Council on the History of Music Education, Vologda, April 23–26, 2019, Moscow: Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, 2019, 231 p.*
17. *Doroshenko S.I., Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika, 2020, Vol. 30, Vyp. 1, pp. 63– 68.*
18. *Muzykal'no-pedagogicheskoe obrazovanie: istoriya, teoriya, metodika (Music and Pedagogical Education: History, Theory, and Methodology), Lugansk: Lugansk: "Knita", 2022, 346 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

У Хао

Специфика музыкального воспитания младших школьников в общеобразовательных школах провинции Аньхой (КНР)

Аннотация. В статье рассматривается специфика музыкального воспитания младших школьников в общеобразовательных школах провинции Аньхой (КНР). Автор анализирует богатое культурное наследие региона — хуанмэйскую оперу, хуэйцзюй, луцзюй и фэнъянский цветочный барабан — и показывает, как эти традиционные формы интегрированы в школьные учебные программы и внеклассную деятельность. Особое внимание уделяется учебнику музыки издательства «Народное образование» (2-й семестр 5-го класса), включающему фрагмент хуанмэйской оперы «Дуйхуа» («К цветам»), а также анализируются его ладовая структура (E major), ритмические особенности и вокальные диапазоны. В статье приводятся данные официальных документов Министерства образования КНР и Департамента образования провинции Аньхой (Вэньцзяоцзи № 8), которые предписывают ежегодное выделение не менее 4 часов на изучение хуанмэйской оперы в 5-х классах. Раскрываются формы внеклассной работы: утренняя гимнастика под мелодии хуанмэйской оперы, проекты «Высокое искусство в школу», курсы в детских дворцах. Делается вывод о том, что традиционная музыка в Аньхое выступает инструментом патриотического и нравственного воспитания, что находит параллели с российской педагогической практикой.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, младшие школьники, провинция Аньхой, Китай, хуанмэйская опера, традиционная музыка, интеграция культурного наследия.

Введение

Аньхойская провинция расположена в центральной части Китая и с древних времён служит важным транспортным узлом для обмена между севером и югом страны. Поэтому в Аньхое сохранилось множество традиционных театральных культур, таких как хуанмэйская опера, хуэйцзюй, луцзюй и фэнъянский цветочный барабан. Хуанмэйская опера в настоящее время считается одной из «пяти крупнейших театральных разновидностей Китая» вместе с пекинской оперой и другими популярными в стране региональными музыкальными драмами — юэцзюем, пинцзюем и юйцзюем. Луцзюй является одной из основных местных театральных разновидностей Аньхойской провинции [3, с. 1]. Она распространена на обширных территориях провинции и возникла на основе местных народных песен и танцев. Хуэйцзюй насчитывает более трёхсот лет истории, стала предшественницей пекинской оперы и имеет тесную связь с десятками местных театральных разновидностей по всему Китаю. Фэнъянский цветочный барабан сформировался в эпоху Мин (1368 год) и представляет собой народное исполнительское искусство. Все эти местные театральные разновидности Аньхойской провинции развивались и укреплялись благодаря постоянному обмену. Таким образом, Аньхойская провинция имеет уникальные преимущества для использования местной музыки и театра в музыкальном образовании начальной и средней школы. В данной статье рассматривается специфика музыкального воспитания младших школьников в общеобразовательных школах провинции Аньхой на примере интеграции местных оперных традиций в учебный процесс и внеклассную деятельность.

Литературный обзор

Проблема интеграции традиционной оперной культуры в школьное музыкальное образование активно разрабатывается как в китайской, так и в российской педагогике. В китайских исследованиях (Ли Вэньцин, 2020; Чжань Чуцяо, 2022; Хэ Хуэй, 2014) на материале хуанмэйской оперы и других региональных жанров раскрываются методические аспекты включения аутентичных вокальных и музыкально-теоретических сведений в уроки музыки, подчёркивается роль национального наследия в формировании эстетического вкуса и патриотических чувств. В работах Лю Фада (2022), Ли Диндин и Рахимбаевой И.Э. (2025) анализируется образовательный потенциал китайской оперы в контексте общего и дополнительного образования. Российские авторы (Аврамкова Е.В., 2021; Аврамкова Е.В., Реженинова Н.Р., 2025) рассматривают метапредметный и патриотический аспекты музыкального воспитания, что создаёт

теоретическую базу для сравнительного анализа с китайскими подходами. Однако сравнительных работ, специально посвящённых специфике музыкального воспитания младших школьников в провинции Аньхой с опорой на локальные оперные традиции, в доступной литературе недостаточно. Данное исследование восполняет этот пробел.

Материалы и методы

Исследование выполнено в рамках качественного анализа документов и педагогической практики. Материалом исследования послужили: учебники по музыке издательства «Народное образование» для 5-го класса (2-е полугодие), включающие фрагмент хуанмэйской оперы «Дуйхуа»; официальные нормативные документы Министерства образования КНР и Департамента образования провинции Аньхой (Вэньцзяоцзи № 8); программа «Стандарт музыкального образования в системе общего обязательного обучения» КНР; научные публикации российских и китайских авторов по теме музыкального воспитания и интеграции традиционной оперы в школьное образование. В работе использованы следующие методы: теоретический анализ и обобщение педагогической и музыковедческой литературы; контент-анализ учебно-методических материалов и нормативных документов; музыкально-теоретический анализ оперного фрагмента (анализ лада, ритмической структуры, вокальных диапазонов); сравнительно-сопоставительный метод при проведении параллелей между китайской и российской педагогической практикой. Эмпирические данные (опросы, эксперимент, работа с выборкой школ) в рамках данной статьи не собирались, исследование носит обзорно-аналитический характер.

Результаты и обсуждение

В музыкальном образовании начальных школ Аньхоя широко представлены материалы по местным театральным разновидностям. В учебниках по музыке содержатся отрывки хуанмэйской оперы. Во внеклассных мероприятиях проводятся конкурсы хуанмэйской оперы и проекты «Высокая театральная культура в школе». В городе Аньцин, родине хуанмэйской оперы, помимо использования единых государственных учебников в 2018 году был разработан уникальный учебник по хуанмэйской опере. Также открыты театральные классы, направленные на популяризацию этого жанра.

В начальных школах Аньхоя используются учебники музыки издательства «Народное образование». В учебнике для второго полугодия пятого класса включён отрывок из хуанмэйской оперы «Дуйхуа» (рисунок 1). Учащимся требуется освоить его исполнение и провести анализ произведения. Данный номер отли-

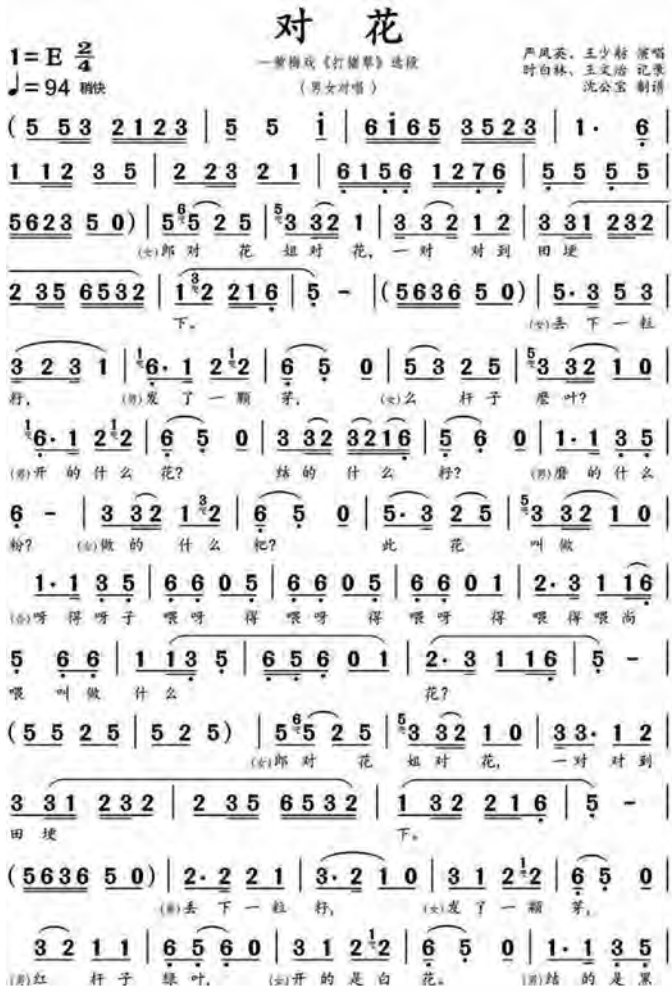


Рисунок 1. Отрывок из хуанмэйской оперы «Дуйхуа»

чается простотой композиционной структуры, что делает его подходящим для изучения в начальной школе [7, с. 19].

«Дуйхуа» относится к цветочным напевам хуанмэйской оперы и представляет собой народный спектакль повседневной жизни. Форма диалогов между мужчиной и женщиной насыщена сельским колоритом.

Музыкальная структура «Дуйхуа» построена в ладу си цзэн (согласно западной теории — ми-мажор, E major). Обе части исполняются в размере 2/4 и состоят из десяти музыкальных фраз. Мелодии имеют чёткую симметричную композицию.

Диапазон женского голоса умещается в пределах одной октавы, мелодия насыщена орнаментами. Диапазон мужского голоса ограничен шестью ступенями, мелодия лаконична и чёткая. Для исполнения этого произведения в начальной школе целесообразно использовать упрощённую цифровую нотацию (цзяньпу).

Департамент образования Аньхойской провинции издал официальный документ Вэньцзяоцзи № 8. Согласно ему, во всех начальных школах провинции на музыкальных занятиях в пятых классах ежегодно должно выделяться не менее 4 часов на изучение хуанмэйской оперы. Данный контент подлежит включению в систему местных учебных курсов. Школы, не выполняющие это требование, автоматически лишаются права на участие в конкурсе на звание «Школа, сохраняющая выдающееся традиционное наследие Китая».

Кроме того, в Аньхое разработаны дополнительные учебные материалы по местной народной музыке и операм. Они содержат коллекцию фрагментов провинциального традиционного репертуара и выдаются учащимся вместе с основными государственными учебниками в начале каждого учебного года. На уроках музыки педагоги анализируют хуанмэйскую оперу, луцзюй, хуэйцзюй и другие местные формы, объясняют их происхождение и обучают исполнению фрагментов.

В «Стандарте музыкального образования в системе общего обязательного обучения» КНР закреплена базовая концепция: «Пропаганда национальной музыки и понимание многообразия музыкальных культур». Выдающаяся традиционная музыка Китая является центральным содержанием преподавания. Цель — через изучение традиционных произведений сформировать у учащихся уважение к национальному наследию, укрепить национальное самосознание и воспитать патриотические чувства [5, с. 27].

Во внеклассной работе активно реализуются элементы популяризации традиционной музыки. Например, в комплексах утренней гимнастики во время школьных перемен используются мелодии знаменитых фрагментов хуанмэйской оперы. Движения гимнастических упражнений заимствованы из оперных постановочных форм. Это позволяет учащимся воспринимать традиционную музыкальную культуру в повседневной обстановке.

В детских дворцах Аньхоя организованы специализированные курсы по хуанмэйской опере и другим направлениям традиционной музыки. Оркестры, театры и высшие учебные заведения участвуют в проекте «Высокое искусство в школу». Они проводят регулярные концерты и спектакли в школах.

В оперном искусстве концентрированно выражены любовь к семье и родине [4, с. 150].

Подобный подход, при котором традиционная музыка становится инструментом патриотического воспитания, находит параллели в российской педагогической практике. Вовлечение студентов в музыкально-просветительскую деятельность на основе национального репертуара является эффективной формой формирования патриотического самосознания [1, с. 19].

Включение оперного искусства в школьные занятия позволяет детям осознать ценность традиционной культуры [6]. При этом важно уважать субъектный статус учащихся и их право на свободный выбор. Задача педагога — направлять учеников к самостоятельному осмыслению оперного искусства, а не навязывать формальное «изучение». Как подчёркивает Аврамкова Е.В., развитие метапредметных умений (целеполагание, рефлексия, поиск информации) является ключом к гармоничному развитию личности в системе музыкального образования [2, с. 128].

Заключение

Таким образом, специфика музыкального воспитания младших школьников в общеобразовательных школах провинции Аньхой заключается в системной интеграции богатого регионального оперного наследия (хуанмэйская опера, хуэйцзюй, луцзюй, фэнъянский цветочный барабан) как в урочную (учебник для 5-го класса, фрагмент «Дуйхуа», обязательные 4 часа в год согласно документу Вэньцзяоцзи № 8), так и во внеклассную деятельность (утренняя гимнастика, детские дворцы, проекты «Высокое искусство в школу»). Традиционная музыка в Аньхое выступает не только средством эстетического развития, но и действенным инструментом патриотического и нравственного воспитания, что обнаруживает содержательные параллели с современной российской педагогической практикой. Полученные результаты могут быть использованы для обогащения содержания музыкального образования в других регионах Китая и для сравнительных исследований с российским опытом интеграции национального музыкального наследия в школьную программу.

Литература

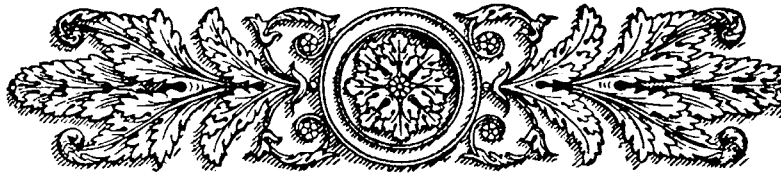
1. *Аврамкова, Е. В. «Студенческая филармония РГПУ им. А. И. Герцена» с позиций патриотического воспитания молодежи / Е. В. Аврамкова, Н. Р. Реженинова // Вестник педагогических наук. – 2025. – № 1. – С. 13-21. – DOI 10.62257/2687-1661-2025-1-13-21.*
2. *Аврамкова, Е. В. Понятие метапредметности в аспекте дополнительного музыкального образования / Е. В. Аврамкова // Научное мнение. – 2021. – № 3. – С. 126-132. – DOI 10.25807/PBH.22224378.2021.3.126.132.*
3. *Ли Вэньцин. Микроанализ вокального исполнения аньхойской оперы хуанмэйси : на примере арий «Кто мог ожидать, что я стану первой на императорском экзамене» и «Перекличка цве-*

тов» : автореферат диссертации … магистра / Ли Вэньцин ; Шанхайская консерватория музыки. – Шанхай, 2020. – 28 с.
4. *Ли, Д. Китайская национальная опера как средство формирования вокальных навыков / Д. Ли, И. З. Рахимбаева // Развитие личности средствами искусства : Материалы XII международной научно-практической конференции … – Саратов: Издательство "Саратовский источник", 2025. – С. 149-155. – DOI 10.24412/cl-37352-2025-1-149-155. – EDN QWEQUK.*
5. *Фада, Л. Изучение китайской оперы в учебных заведениях КНР / Л. Фада // Управление образованием: теория и практика. – 2022. – № 12(58). – С. 25-29. – DOI 10.25726/ j5032-5626-2083-a.*
6. *Хэ Хуэй. Исследование и размышления о внедрении музыки оперы Хуанмэй в базовое музыкальное образование Аньхоя : на примере практики в школах Аньцина и других мест / Хэ Хуэй // Дачжун вэньи. – 2014. – № 8. – С. 225-226. – DOI: 10.20112/ j.cnki. issn1007- 5828. 2014.08.195.*
7. *Чжань Чуцяо. Исследование преподавания музыки оперы Хуанмэй на уроках музыки в начальной школе : диссертация … магистра / Чжань Чуцяо ; Нанкинский педагогический университет. – Нанкин, 2022. – 23 с.*

REFERENCES

1. *Avramkova, E. V. «Studencheskaya filarmoniya RGPU im. A. I. Gertsena» s pozitsii patrioticheskogo vospitaniya molodezhi / E. V. Avramkova, N. R. Rezheninova // Vestnik pedagogicheskikh nauk. – 2025. – № 1. – S. 13-21. – DOI 10.62257/2687-1661-2025-1-13-21.*
2. *Avramkova, E. V. Ponyatie metapredmetnosti v aspekte dopolnitel'nogo muzykal'nogo obrazova niya / E. V. Avramkova // Nauchnoe mnenie. – 2021. – № 3. – S. 126-132. – DOI 10.25807/ PBH.22224378.2021.3.126.132.*
3. *Li Vehn'tsin. Mikroanaliz vokal'nogo ispolneniya an'khoiskoi opery khuanmehisi : na primere arii «Kto mog ozhidat', chto ya stanu pervoi na imperatorskom ehkzamene» i «Pereklichka tsvetov» : avtoreferat dissertatsii … magistra / Li Vehn'tsin ; Shankhaiskaya konservatoriya muzyki. – Shankhai, 2020. – 28 s.*
4. *Li, D. Kitaiskaya natsional'naya opera kak sredstvo formirovaniya vokal'nykh navykov / D. Li, I. Eh. Rakhimbaeva // Razvitie lichnosti sredstvami iskusstva : Materialy XII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii … – Saratov: Izdatel'stvo "Saratovskii istochnik", 2025. – S. 149-155. – DOI 10.24412/cl-37352-2025-1-149-155. – EDN QWEQUK.*
5. *Fada, L. Izuchenie kitaiskoi opery v uchebnykh zavedeniyakh KNR / L. Fada // Upravlenie obrazova niem: teoriya i praktika. – 2022. – № 12(58). – S. 25-29. – DOI 10.25726/ j5032- 5626-2083-a.*
6. *Kheh Khuehi. Issledovanie i razmyshleniya o vnedrenii muzyki opery Khuanmehi v bazovoe muzykal' noe obrazovanie An'khoya : na primere praktiki v shkolakh An'tsina i drugikh mest / Kheh Khuehi // Dachzhun vehn'i. – 2014. – № 8. – S. 225-226. – DOI: 10.20112/ j.cnki. issn1007- 5828. 2014.08.195.*
7. *Chzhan' Chutsyao. Issledovanie prepodavaniya muzyki opery Khuanmehi na urokakh muzyki v nachal'noi shkole : dissertatsiya … magistra / Chzhan' Chutsyao ; Nankinskii pedagogicheskii universitet. – Nankin, 2022. – 23 s.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 16.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



Лю Хуэйсинь

Педагогические условия подготовки будущих педагогов музыки к развитию музыкально-образного мышления школьников средствами полимодального обучения

Аннотация. В статье рассматривается, как в высшем педагогическом образовании должны быть созданы условия, позволяющие будущим педагогам музыки с помощью полимодальных средств обучения развивать музыкально-образное мышление школьников. Опираясь на психологию музыкальных способностей Б.М. Теплова, теорию воображения и творчества Л.С. Выготского, а также современные исследования полимодального восприятия, авторы выделяют четыре ключевых условия: опыт синестетического восприятия, способность к медиаконверсии, способность к построению пространства и ситуации, а также систему рефлексивной практики. Обосновывается, что эти условия образуют целостную спиралевидную взаимообусловленную структуру. Предпринята попытка поднять "полимодальность" с уровня приёма обучения до теоретического уровня условий подготовки педагога, что может служить ориентиром для обновления учебных планов музыкально-педагогического образования.

Ключевые слова: полимодальные средства обучения, условия подготовки педагога музыки, музыкально-образное мышление, полисенсорное восприятие, музыкально-компьютерные технологии.

Введение

В настоящее время школьный урок музыки по-прежнему ориентирован преимущественно на слуховой канал, тогда как повседневное восприятие информации учащимися всё более полисенсорно. Это рассогласование ослабляет уникальные возможности музыкального образования в развитии образного мышления, эмоционального переживания и эстетического воображения детей. Решение состоит в подготовке педагога музыки нового типа, способного осознанно интегрировать визуальный, аудиальный, кинестетический и другие каналы восприятия. Однако в педагогических вузах соответствующие дисциплины разобщены: студенты осваивают ряд операций, но с трудом самостоятельно проектируют учебные ситуации, действительно объединяющие сенсорные модальности и стимулирующие образное конструирование. Как подчёркивает В.С. Корина, "профессиональная подготовка должна отражать все изменения музыкально-педагогической и социокультурной действительности, обеспечивать развитие научно-методической мысли и практической педагогической деятельности" [1,с.182]. Поэтому необходимо системно создавать условия, в которых "полимодальное обучение" может быть интериоризировано. Под "полимодальным обучением" в данной статье понимается осознанное задействование педагогом нескольких перцептивных каналов учащихся, их согласованное участие в понимании и образном конструировании музыкальных произведений; ядро составляет готовность и практическая способность педагога к межканальной интеграции.

1. Полимодальная природа музыкально-образного мышления – теоретическая предпосылка создания условий

Прежде чем определять необходимые условия, важно прояснить полисенсорную природу самого музыкально-образного мышления. Мы выделяем три психологических опоры.

Первая – Б.М. Теплов. Он разграничивал музыкальный образ на "изобразительный" и "выразительный". Позднейшие исследователи уточняют, что изобразительная музыка – "имеющая конкретные,'зримые' прообразы (звукоподражания, явления природы, пространственные представления – приближение, удаление и т.д.)" [2]. Это означает, что сама звуковая материя содержит потенциал перевода в зрительные и пространственные ощущения. Если обучение постоянно замыкается лишь на слуховом канале, естественные пути музыки к образному мышлению оказываются перерезаны. Следовательно, будущий педагог должен уметь распознавать и интерпретировать кросс-сенсорные элементы

музыкальных произведений, что требует включения соответствующих тренинговых механизмов в систему подготовки.

Вторая опора – Л.С. Выготский. Он писал: "психологический механизм творческого воображения связан с выделением отдельных элементов предмета, их изменением, соединением изменённых элементов в новые целостные образы" [3,с.20]. Если перцептивный материал поступает исключительно по слуховому каналу, элементы, которые учащийся может выделить и трансформировать, становятся однообразными. Полимодальные средства расширяют материал для воображения, активизируют образное мышление. Это значит, что процесс подготовки должен научить будущих педагогов целенаправленно размещать "образное сырьё" в разных сенсорных каналах и направлять учащихся к установлению межканальных связей.

Третья опора – И.Б. Горбунова и К.Ю. Плотников. Они фиксируют в музыкально-компьютерных технологиях эффект перцептивной конвергенции: "явление полимодальности восприятия и репрезентации художественного образа музыкального произведения как одной из основных отличительных черт актуализировавшегося в музыкально-компьютерных технологиях эффекта конвергентности" [4,с.25]. Аудиальная, визуальная и кинестетическая информация в высокой синхронности интегрируются в единое переживание. Для подготовки педагогов это имеет принципиальное значение: применение технологий становится необходимым, но не должно редуцироваться до изолированных операций; педагог обязан понимать данный конвергентный эффект и с его помощью помогать учащимся строить целостный музыкальный образ.

Все три опоры совместно задают вектор: создаваемые условия должны одновременно воздействовать на перцептивный опыт, когнитивное понимание и медиа-применительные умения будущего педагога.

2. Четыре условия формирования полимодальной педагогической компетентности и пути их реализации

Исходя из указанного вектора, мы предлагаем систему подготовки, состоящую из четырёх условий, и возможные способы её тренировочной реализации.

2.1. Условие опыта синестетического восприятия – на основе собственного кросс-сенсорного переживания педагога

Если сам педагог при слушании музыки никогда спонтанно не испытывал импульсов к цвету, визуальным картинам, пространственному смещению или телесному движению, ему трудно выстраивать для учеников мосты между сенсорными каналами. Исходя из этого, первое условие состоит в целенаправленном расширении синестетического перцептивного опыта студентов-педагогов, то

есть в синхронной активизации при слушании музыки визуальных образов, кинестетических ощущений и эмоционального тона, а также в способности переводить их в выразительные формы. Чжу Цзин указывает, что механизмы активизации ассоциативного мышления включают "выявление образно-смысловых параллелей со смежными искусствами, содержательного, стилевого, языкового соответствия художественного и музыкального образов, интеграцию звуковых и визуальных ассоциаций и др." [5,с.221], и это как раз те когнитивные операции, которые необходимы для полимодального образного конструирования. Согласно теории интериоризации Л.С. Выготского [6,с.76], когда студент многократно проходит полный цикл "слушаю – чувствую – выражаю" и вербализует кросс-сенсорный опыт, эта внешняя операция интериоризируется в устойчивую психологическую структуру, направляющую будущие педагогические решения.

Для этого в курсы музыкального восприятия и анализа произведений следует встраивать тренинги синестетического восприятия. Например, преподаватель предлагает студентам сразу же фиксировать впечатления от звучания в форме словесного эскиза, наброска или телесного жеста, обсуждать вопросы типа "какую пространственную дистанцию рождает у вас данная звуковая фактура?", а также выполнять упражнения на формальные аналогии между музыкой, визуальным искусством и поэзией. Цель – многократно активизировать прямые связи между слухом, зрением и движением, чтобы студенты лично пережили катализирующее воздействие полисенсорной синергии на порождение образа.

2.2. Условие способности к медиаконверсии – континуум от исходных выразительных средств до цифровых инструментов

Обретя кросс-сенсорный опыт, педагог должен преобразовать внутренний опыт в доступные ученикам внешние учебные события. Отсюда второе условие: способность к медиаконверсии. Её ядро – формирование "конверсионного сознания": педагогу необходимо точно определить, какая характеристика звука наиболее адекватно раскрывается через тот или иной канал и с помощью какого средства. Эта способность включает два взаимопредпосылочных требования: во-первых, понимание принципов межканального картирования, обеспечивающих психологическую достоверность и эстетическую убедительность перевода, опирающееся на профессиональный анализ произведения; во-вторых, умение применять подходящий инструментарий для реализации замысла картирования. И.Б. Горбунова и К.Ю. Плотников подчёркивают необходимость "изучения эффекта виртуализации, использования потенциала данных технологий и полимодальной природы человеческого восприятия для развития целостного понимания произведений искусства" [4,с.26]. Н.В. Морозова также отмечает, что условием эффективной коммуникации на уроке музыки выступает "овладение

педагогом полимодальными музыкально-образными представлениями и полимодальными способами их трансляции" [7,с.3].

В практическом обучении следует придерживаться логики постепенного перехода от исходных средств к цифровым. Первая половина тренинга требует, чтобы студенты, используя только голос, жесты и простейшие рисованные материалы, разработали фрагмент урока, охватывающий как минимум аудиальный, визуальный и кинестетический каналы; при демонстрации они обязаны пояснить основания конверсии и цели образного конструирования, а сокурсники и преподаватель оценивают фрагмент по критериям "точность перевода" и "согласованность каналов". Это помогает сформировать способность к медиаконверсии, не зависящую от оборудования. Во второй половине тренинга, как отмечает D. Petkova, "digital technologies: including specialized and educational software, virtual instruments, and artificial intelligence (AI), transform the music education experience into an accessible resource" [8,с.75], студентам предлагают с помощью разнообразных инструментов осуществлять более тонкую многоканальную интеграцию, например, проектировать интерактивные задания "человек–машина", в которых учащиеся углубляют образ через повторяющееся взаимоналожение модальностей.

2.3. Условие способности к построению пространства и ситуации – превращение учебной среды в целостное образное поле

Технические средства разворачиваются в конкретной целостной среде, и третьим условием выступает компетентность в проектировании пространства и ситуации, позволяющая превращать обычный класс в полисенсорное поле, благоприятное для образного порождения. Суть – формирование у студентов-педагогов интегративного сознания: освещённость, голос, пластика, реальные предметы осознанно координируются так, чтобы многоканальные сообщения усиливали друг друга, а не создавали помехи. О.Е. Камынина обращает внимание на "потенциал арт-технологий в гармонизации перцептивной сферы у младших школьников" [9,с.279] и подчёркивает, что при отсутствии осознанного дизайна в восприятии возникает "эффект торможения, что приводит к дисбалансу восприятия" [10,с.24].

Воспитание данной способности может реализовываться в следующих упражнениях. В задании "полисенсорные зоны из ограниченных материалов" студентам предлагается, используя только цветную ткань, рисованные карточки и малые ударные инструменты, временно разделить класс на зону слушания, зону визуальной информации и зону телесного движения, а затем объяснить свой замысел. В другом упражнении с помощью регулируемого освещения для одной и той же тихой ноктюрны проектируются два контрастных средовых реше-

ния – тёпло-приглушённое и холодно-яркое, после чего сокурсники описывают свои переживания и дают обратную связь. Такого рода тренинги помогают будущим педагогам накопить живое знание о том, как средовые сигналы влияют на перцептивную интеграцию, постепенно формируя профессиональную привычку интуитивно регулировать атмосферу урока.

2.4. Условие системы рефлексивной практики – становление педагога, постоянно исследующего собственное полимодальное поведение

Полимодальное обучение не является стандартизированной процедурой: одинаковое аудиовизуальное сочетание может давать диаметрально противоположные эффекты. Четвёртое условие состоит в том, чтобы будущий педагог становился "рефлексивным практиком", способным анализировать и корректировать собственную практику. Л.Е. Матюшина указывает, что эффективное обучение требует "объединения знаний, умений и навыков в единую систему универсальных учебных действий" [11,с.3], а это опирается на осознанное наблюдение педагога и своевременную корректировку решений. Д.С. Надырова подчёркивает необходимость "модернизации содержания профессиональной подготовки будущих учителей музыки в соответствии с современным уровнем развития педагогической науки" [12,с.89]; создание рефлексивной системы как раз и является таким обновлением на уровне профессионального развития.

Рефлексивная практика пронизывает все вышеописанные тренинги и параллельно требует институционализированных, специально организованных форм. К ним относятся: во-первых, микроцикл "короткое преподавание – немедленная видеозапись – анализ с проговариванием вслух". Студенты проводят микрофрагмент урока длительностью 5–10 минут, сразу просматривают видеозапись, останавливаются на ключевых моментах и объясняют основания своих решений, делая процесс принятия решений предметом обсуждения. Во-вторых, сравнительный разбор кейсов полимодального обучения: сопоставляются различные варианты работы с одним и тем же произведением – использование реалистической картинки или абстрактной цветовой гаммы, размещение телесной импровизации до или после слушания – и анализируются различия в стимулировании образов у школьников; так накапливается казуистический опыт и формируется взвешенное профессиональное суждение. В-третьих, создание междисциплинарных дискуссионных групп с участием студентов и преподавателей психологии, медиатехнологий и других специальностей, регулярно обсуждающих определённый учебный сценарий; это побуждает будущих педагогов рассматривать и совершенствовать свою деятельность в полидисциплинарном ракурсе.

3. Взаимообусловленность четырёх условий и их целостное функционирование

Выделенные четыре условия представляют собой не изолированные блоки, а взаимосвязанную, разворачивающуюся по спирали структуру: опыт синестетического восприятия выступает внутренним ресурсом; способность к медиаконверсии экстериоризирует его в учебные события; способность к построению пространства и ситуации обеспечивает для этих событий единое перцептивное поле; а система рефлексивной практики пронизывает всё и служит проверке и оптимизации первых трёх условий. Отставание любого из них ослабляет общий эффект подготовки.

Для реализации этой взаимообусловленной структуры можно использовать модульный подход, зафиксированный А.П. Мансуровой как "модульный подход к музыкально-педагогической подготовке" [13,с.61], и создать межсеместровый интегративный модуль "Полимодальное музыкальное обучение", который совместно ведут преподаватели музыкальной педагогики, психологии и образовательных технологий. Модуль включает взаимосогласованные субмодули – тренинг синестетического восприятия, практикум по медиаконверсии, симуляционное моделирование урочной среды и сквозной рефлексивный кейс-семинар. Тем самым студенты на каждом этапе одновременно соприкасаются с измерениями опыта, техники, пространства и рефлексии, различается лишь акцент, что позволяет избежать ситуации разобщённости учебных курсов.

Заключение

Для подготовки будущих педагогов, способных средствами полимодального обучения развивать музыкально-образное мышление школьников, педагогическим вузам необходимо вокруг данного профессионального действия системно создать комплекс из четырёх циклически взаимоусиливающих условий: опыта синестетического восприятия, способности к медиаконверсии, способности к построению пространства и ситуации, а также системы рефлексивной практики. Вклад данной работы состоит в том, что "полимодальность" поднимается с уровня методического приёма до теоретического уровня условий подготовки педагога и получает обоснование в психологии музыкальных способностей, теории воображения и творчества, а также в исследованиях полимодального восприятия. Статья выполнена преимущественно методом теоретического конструирования; долгосрочные эффекты четырёх условий в реальных ситуациях педагогического образования и их влияние на будущее урочное поведение ещё предстоит проверить лонгитюдными исследованиями и педагогическими экспериментами. Как подчёркивает О.К. Майба, чтобы процесс подготовки был по-настоящему инновационным, необходима "опора на обозначенные иннова-

ционные подходы, обеспечивающие эффективную профессиональную подготовку учителей музыки" [14,с.117]. Предложенная в статье система условий и является шагом в этом направлении.

Литература

1. *Корина В. С. Структурно-организационные особенности новых направлений и профилей подготовки бакалавров и магистров в области музыки // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 1 (63). – С. 182–187.*
2. *Психолого-педагогические основы проблемы развития музыкальных способностей // Study Experts: педагогика для экспертов. – URL: http://www.studyexperts.ru/stdds-772-6.html.*
3. *Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М.: Просвещение, 1991.*
4. *Горбунова И. Б., Плотников К. Ю. Музыкально-компьютерные технологии в образовании как инструмент реализации полимодальности музыкального восприятия // Музыкальное искусство и образование. – 2020. – Т. 8, № 1. – С. 25–40.*
5. *Чжу Цзин. Теоретические основания развития ассоциативного мышления будущего педагога-музыканта // Теория и методика профессионального образования. – 2024. – Вып. 11. – С. 221–229.*
6. *Выготский Л. С. Мышление и речь: сборник / Лев Выготский. – М.: АСТ, 2011.*
7. *Морозова Н. В. Развитие полимодальных музыкально-образных представлений в процессе обучения (на материале вузовской подготовки учителя музыки): автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 2005.*
8. *Petkova D. Cross-modal Priming of a Music Education Event in a Digital Environment // IJCRSEE. – 2025. – Vol. 13, No. 1. – P. 75–81.*
9. *Камынина О. Е. Теоретические и методические аспекты развития полимодального восприятия у младших школьников в процессе музыкальной деятельности // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – С. 279–284.*
10. *Камынина О. Е. Развитие полимодального восприятия у младших школьников в процессе музыкальной деятельности: автореф. дис. ... канд. психол. наук. – СПб., 2009.*
11. *Матюшина Л. Е. Организация музыкальной деятельности младших школьников на основе полимодальных методов обучения: дис. ... канд. пед. наук. – М., 2012.*
12. *Надырова Д. С. Энактивизм, воплощенное познание и двигательное моделирование в подготовке учителя музыки // Педагогическое образование в изменяющемся мире: сб. науч. тр. III Междунар. форума. – Казань: КФУ, 2017. – Ч. 2. – С. 89–94.*
13. *Мансурова А. П. Модульный подход к музыкально-педагогической подготовке // Высшее образование в России. – 2014. – № 4. – С. 56–63.*
14. *Майба О. К. Инновационные подходы в профессиональной подготовке учителя музыки // Известия Воронежского гос. пед. ун-та. – 2024. – № 4. – С. 117–120.*

REFERENCES

1. *Korina V. S. Structural and organizational features of new directions and profiles for bachelor's and master's training in the field of music // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. – 2015. – No. 1 (63). – P. 182–187.*
2. *Psychological and pedagogical foundations of the problem of developing musical abilities // StudyExperts: pedagogy for experts. – URL: http://www.studyexperts.ru/stdds-772-6.html (in Russian).*
3. *Vygotsky L. S. Imagination and creativity in childhood. – Moscow: Prosveshchenie, 1991.*
4. *Gorbunova I. B., Plotnikov K. Yu. Music-computer technologies in education as a tool for realizing the polymodality of musical perception // Musical Art and Education. – 2020. – Vol. 8, No. 1. – P. 25–40.*
5. *Zhu Jing. Theoretical foundations for the development of associative thinking of a future music teacher // Theory and Methods of Professional Education. – 2024. – Issue 11. – P. 221–229.*
6. *Vygotsky L. S. Thinking and speech: a collection / Lev Vygotsky. – Moscow: AST, 2011.*

7. *Morozova N. V. Development of polymodal musical-imagistic representations in the learning process (on the material of university training of a music teacher): author's abstract of diss. ... Candidate of Pedagogical Sciences. – Moscow, 2005.*
8. *Petkova D. Cross-modal Priming of a Music Education Event in a Digital Environment // IJCRSEE. – 2025. – Vol. 13, No. 1. – P. 75–81.*
9. *Kamynina O. E. Theoretical and methodological aspects of the development of polymodal perception in younger schoolchildren in the process of musical activity // Bulletin of the Herzen State Pedagogical University of Russia. – 2009. – (output data clarified). – P. 279–284.*
10. *Kamynina O. E. Development of polymodal perception in younger schoolchildren in the process of musical activity: author's abstract of diss. ... Candidate of Psychological Sciences. – St. Petersburg, 2009.*
11. *Matyushina L. E. Organization of musical activity of younger schoolchildren on the basis of multimodal teaching methods: diss. ... Candidate of Pedagogical Sciences. – Moscow, 2012.*
12. *Nadyrova D. S. Enactivism, embodied cognition and motor modeling in the training of a music teacher // Pedagogical Education in a Changing World: collection of scientific papers of the III International Forum. – Kazan: KFU, 2017. – Part 2. – P. 89–94.*
13. *Mansurova A. P. Modular approach to music-pedagogical training // Higher Education in Russia. – 2014. – No. 4. – P. 56–63.*
14. *Maiba O. K. Innovative approaches in the professional training of a music teacher // Bulletin of the Voronezh State Pedagogical University. – 2024. – No. 4. – P. 117–120.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 16.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Чжан Вэйчжэнь

Миграция и перевод идеологии: механизмы распространения сталинской архитектуры в советском блоке и политика наследия

Аннотация. Актуальность исследования связана с необходимостью переосмысления распространения сталинской архитектуры в советском блоке не как линейного идеологического навязывания, а как процесса культурной передачи. Цель статьи — выявить механизмы кодирования, трансмиссии, декодирования и локального переосмысления архитектурного канона в различных политико-культурных контекстах. Теоретическую основу составляют концепция «культуры два», модель «кодирования/декодирования», подходы исследований памяти и теория культурного перевода. На основе сравнительного анализа объектов в Варшаве, Бухаресте, Тбилиси и Риге показано, что сталинский архитектурный канон в разных локальных условиях подвергался адаптации и смысловой трансформации. Сделан вывод, что сегодня эти здания выступают не только как инструменты идеологической репрезентации прошлого, но и как сложное наследие, включенное в политику памяти и конструирование постсоциалистической идентичности.

Ключевые слова: сталинская архитектура, культурный трансфер, кодирование/декодирование, культура два, сложное наследие, постсоциалистический город, места памяти.

Введение

Основная цель данной работы заключается в том, чтобы с точки зрения теории коммуникации и культурных исследований переосмыслить транснациональную диффузию сталинской архитектуры как доминантного идеологического кода внутри социалистического блока. Исследование отвергает ее интерпретацию как простого копирования стиля или статичного символа власти, определяя ее

как событие системной культурной передачи. Фокус сосредоточен на том, как единая знаковая система подвергалась рецепции, трансформации и переформулировке в процессе миграции.

Проблема исследования состоит в том, что распространение сталинской архитектуры в странах советского блока часто трактуется как линейный процесс идеологического навязывания или как механическое копирование советских образцов. При таком подходе недостаточно учитываются локальные механизмы рецепции, участие профессиональных сообществ, роль национальных политических элит и последующая трансформация этих объектов в поле постсоциалистической памяти.

В современных исследованиях социалистической архитектуры особую значимость приобретает анализ не только формального сходства зданий, но и механизмов культурного трансфера, через которые идеологический код адаптировался, локализовался и переосмыслялся. В этом смысле сталинская архитектура представляет собой не только стиль, но и особую форму пространственной коммуникации власти.

Методы исследования

В методическом отношении работа сочетает сравнительно-исторический, интерпретативный и контекстуальный анализ. Эмпирическую основу составляет сравнительное рассмотрение конкретных архитектурных объектов в их политико-культурных условиях рецепции. Исследование опирается на междисциплинарный теоретический фундамент, объединяющий историю архитектуры, культурные исследования, теорию коммуникации и memory studies. На этой основе выстраивается трехэтапная аналитическая модель, охватывающая производство, циркуляцию и рецепцию архитектурных смыслов.

В качестве основы берется концепция «культуры два» Владимира Паперного как теоретический фундамент для определения исходной идеологической кодировки сталинской архитектуры. В своем классическом исследовании Паперный показывает, что «культура два» была полной реакцией на авангардную, экспериментальную и динамичную «культуру один». Ее ключевыми характеристиками являются вертикальность и иерархичность (установление порядка через ось и шпиль), историцистский гранд-нарратив (легитимация режима через апелляцию к классическим формам), стремление к вечности и монументальность (окаменевшая утопия в камне) и тотальная картина мира. Таким образом, сталинская архитектура представляет собой высоко систематизированную визуальную риторику и пространственную грамматику, целью которой было через форму и масштаб транслировать авторитет партии-государства, историческую неизбеж-

ность и коллективистский идеал, формируя четкую систему доминантного идеологического кодирования[1].

Однако, когда эта система кодов пересекала политические и культурные границы в процессе трансмиссии, реализация ее смысла попадала в сложную область, раскрытую моделью «кодирования/декодирования» Стюарта Холла[3]. В своей основополагающей работе Холл критикует линейную модель коммуникации, указывая, что на этапе декодирования информация не пассивно воспринимается, а активно репродуцируется аудиторией исходя из ее социальной позиции, культурного багажа и политических взглядов. Он постулирует три гипотетические позиции декодирования: доминантно-гегемонистскую (полное принятие намерений кодировщика), согласованную (частичное принятие в рамках господствующей парадигмы с элементами критики) и оппозиционную (полное переосмысление с конкурирующих позиций) [3]. Эта модель помещает смысл культурного текста в поле борьбы, конечный облик которого зависит от взаимодействия и переговоров между замыслом кодировщика и контекстом декодировщика.

Смежные исследования в области социологии города и теории мест памяти предоставляют важную дополнительную перспективу. Как отмечают Вершинина И. А. и Курбанов А. Р. [2], городское пространство представляет собой совокупность «мест памяти» (lieux de mйmoire) [5], чье развитие тесно связано с трансформацией политических режимов; любые социально-политические изменения находят выражение в создании новых «мест памяти» и разрушении старых. Этот подход подчеркивает, что архитектура как ключевой элемент городского пространства является не только функциональным объектом, но и материализацией властного дискурса и коллективной памяти. Следовательно, распространение и рецепцию сталинской архитектуры можно понимать как процесс, в ходе которого новая политическая власть стремится инскрибировать собственную идеологию в городскую ткань, создавая свои собственные места памяти.

Интегрируя эти перспективы, формируется аналитическая рамка данного исследования: теория «культуры два» [1] раскрывает источник и содержание кодирования, модель «кодирования/декодирования» [3] объясняет вариативность рецепции, теория «мест памяти» [5] позволяет анализировать закрепление этих смыслов в городском пространстве, а теория культурного перевода и гибридизации [4] — описывать результаты локального переосмысления импортированного канона. Таким образом, межкультурная миграция архитектуры предстает как процесс, в ходе которого доминантный код, будучи передан, декодируется, перекодируется локальными акторами (властью, архитекторами, публикой) и в итоге формируется в специфическое место политической памяти. Ре-

зультатом неизбежно становится продукт культурного перевода и гибридизации [4] — не чистая копия прототипа и не чисто локальное выражение, а новый текст, рожденный в столкновении и переговорах различных политических и культурных логик. Эта рамка смещает фокус с вопроса «что отражает архитектура» на вопрос «как идеология передается, принимается, оспаривается, переписывается и в конечном счете становится частью городской памяти через архитектуру», обеспечивая прочный теоретический инструментарий для последующего анализа.

Выработанная теоретическая рамка задает вектор для эмпирического анализа. Она позволяет не просто описать различия в архитектурном облике, но и интерпретировать их как следствие специфических социально-политических условий и стратегий взаимодействия локальных акторов с импортируемым идеологическим каноном. Для демонстрации спектра возможных траекторий далее следует обращение к сравнительному анализу четырех архитектурных объектов, представляющих три модели рецепции.

Результаты и обсуждение

Эпохальная ценность архитектурного наследия

Исходя из этой теоретической предпосылки, сталинская архитектура может рассматриваться как не только историко-стилистическое явление, но и как особый тип материализованной политической памяти. Как отмечают Вершинина И. А. и Курбанов А. Р. [2], городское пространство представляет собой совокупность «мест памяти» (lieux de mйmoire) [5], чье развитие тесно связано с трансформацией политических режимов; любые социально-политические изменения находят выражение в создании новых «мест памяти» и разрушении старых. Этот подход подчеркивает, что архитектура как ключевой элемент городского пространства является не только функциональным объектом, но и материализацией властного дискурса и коллективной памяти.

Распространение сталинской архитектуры в странах советского блока следует рассматривать не только как архитектурно-стилистический процесс, но и как механизм политической репрезентации, территориальной инскрипции власти и производства новых символических координат в городском пространстве. Именно поэтому ее историческое значение не исчерпывается эпохой строительства, а продолжается в форме постсоциалистических споров о памяти, наследии и идентичности.

Сравнительный анализ примеров: спектр импортных моделей и локальных реакций

Опираясь на указанную теоретическую рамку, данная глава выстраивает на основе трех типологических моделей, представленных четырьмя архитектурными объектами спектр от «модели навязывания» до «модели обсуждения», эмпирически демонстрируя разнообразные практики декодирования и перекодирования кода «культуры два» в конкретных контекстах рецепции. Эти примеры наглядно показывают, как формирование городского пространства в социалистический период, будучи «важным элементом политических проектов, направленных на создание новых форм общества» (Вершинина, Курбанов), принимало различные облики в разных странах.

В качестве модели навязывания можно рассматривать «подарок» как геополитический символ. Ярким примером здесь выступает Дворец культуры и науки в Варшаве (Польша). Данный пример является классической иллюстрацией «модели навязывания». Здание, финансируемое, проектируемое и возводимое СССР в качестве «подарка» польскому народу, в своей архитектуре прямо отсылает к образцам сталинских высоток Москвы, в частности, к Главному зданию МГУ [6]. По своей сути, это было насильственное имплантирование целостной чужеродной знаковой системы, призванное создать в центре Варшавы вечный, неоспоримый ориентир советской власти, требующий от польского общества доминантно-гегемонистского декодирования. Однако этот отказ от диалога привел к стойкому оппозиционному декодированию. Несмотря на включение в реестр польского исторического наследия в 2007 году, его статус как «символ коммунистической диктатуры» продолжает вызывать острые дебаты, вплоть до предложений о сносе со стороны высокопоставленных польских политиков с целью «очищения от символов коммунистического тоталитаризма». Это подтверждает тезис Вершининой и Курбанова [2] о том, что политические изменения напрямую ведут к переоценке и переработке прежних мест памяти [5]. Таким образом, здание становится глубоко противоречивым местом памяти — одновременно физически существующим объектом культурного наследия и травматическим символом в национальной коллективной памяти.

Другую динамику, а именно активную модель абсорбции и гиперболизации, демонстрирует пример Дворца Парламента в Бухаресте (Румыния). При этом важно оговорить, что данный объект относится уже к позднему этапу социалистического монументализма и представляет не прямую сталинскую трансплантацию, а национализированную гиперболизацию ранее усвоенного канона. Режим Чаушеску не отверг грамматику сталинской архитектуры, но полностью усвоил и довел ее до крайности, создав грандиозное сооружение колоссальных масштабов и предельно насыщенного декора — второй по величине администт-

ративный комплекс в мире после Пентагона [2]. Это была оппозиционная апроприация: режим использовал формы кодирования «культуры два» (масштаб, монументальность, вертикальный порядок), но наполнил их содержанием, служащим румынскому национализму и культу личности лидера, стремясь создать конкурирующий или даже превосходящий московский, самостоятельный национальный символ [1]. Процесс его строительства сопровождался масштабным разрушением и перестройкой исторического центра Бухареста, что явилось крайней практикой реинскрипции собственной истории в городское пространство локальным авторитарным режимом. В постсоциалистическую эпоху это здание, в силу связи с диктаторским прошлым, стало «сложным наследием», породившим непрекращающиеся дебаты о его сохранении, перепрофилировании или символическом значении, что идеально отражает судьбу городского пространства как носителя политической памяти после смены режима.

Совершенно иную логику — логику согласованного декодирования и творческого перевода в рамках официальной политики «национальный по форме, социалистический по содержанию» — представляют собой здания в Тбилиси и Риге. Эту модель можно определить как модель обсуждения или перевода. В отличие от политически доминирующих и тоталитарных примеров Варшавы и Бухареста, здесь профессиональные сообщества в союзных республиках, действуя в рамках идеологических ограничений, могли осуществлять «модель обсуждения». В качестве конкретных примеров выступают Дом правительства Грузинской ССР в Тбилиси и здание Академии наук Латвии в Риге. Дом правительства Грузинской ССР в Тбилиси: архитекторы умело использовали элементы грузинской традиции — аркады, каменную резьбу фасадов, — сочетая монументальные объемы сталинского ампира с пространственными ритмами архитектуры кавказского нагорья, осуществив перевод на уровне как формы, так и структуры [8]. Здание Академии наук Латвии в Риге, следуя парадигме сталинских «семи сестер», своим фасадным декором систематически инкорпорировало мотивы и орнаменты латышского народного искусства, вплетая национальную декоративную грамматику в торжественное повествование социалистического реализма [7]. Подобная практика может рассматриваться как форма ограниченной профессиональной автономии и локальной культурной адаптации в рамках официального канона. Итоговые здания являются глубоко гибридными текстами: внешне подчиняясь требованиям монументальности «культуры два», в деталях, материалах и пространственных качествах они сохраняют память о культурной непрерывности нации. Они становятся продуктами переговоров, несущими двойное послание, и демонстрируют творческое выражение локальной культурной резистентности и профессиональной изобретательности в условиях структурных ограничений.

Долгосрочное воздействие: наследие как продолжающееся поле производства смыслов

Проведенный сравнительный анализ подтверждает плодотворность избранной теоретической рамки и раскрывает механизмы, через которые единый идеологический код порождал разнообразные материальные формы и смыслы. Однако историческая роль этих зданий не завершилась с падением режимов, породивших их. Их материальное присутствие и символический заряд продолжают оказывать многослойное воздействие на постсоциалистические города и общества, что требует отдельного комплексного осмысления.

Прежде всего, эти здания необратимо инскрибированы в городскую ткань, становясь вечным физическим текстом. Их гигантский масштаб, центральное расположение и уникальный визуальный синтаксис навсегда изменили силуэт и пространственную последовательность городов. Дворец культуры в Варшаве вертикально доминирует над горизонтальной исторической застройкой; массивный квартал Дворца Парламента в Бухаресте поглотил прежнюю городскую структуру. Будучи неизбежными географическими доминантами и историческими слоями, они, независимо от меняющейся символической значимости, своим материальным присутствием продолжают участвовать в пространственном опыте и функциональной организации современных городов, составляя наиболее устойчивое материальное наследие идеологического проекта.

Наконец, выходя за рамки отдельно взятого города, это общее, но дифференцированно интерпретируемое архитектурное наследие образует в пространстве всего постсоветского блока и Восточной Европы уникальную, напряженную «общую систему символических координат». То, как разные страны распоряжаются им — снос, сохранение, преобразование или реинтерпретация, — само по себе является важным актом культурной политики. Через различные стратегии обращения с ним страны определяют свои исторические отношения с Москвой, позиционируют себя между Европой и Евразией, работают с внутренними конфликтами вокруг модерности, суверенитета и памяти. Таким образом, эти здания преодолевают национальные границы, становясь культурно-политическими координатами регионального пространства. Через различные стратегии обращения с ними формируется ландшафт памяти, идентичности и геокультурного самоопределения постсоциалистических обществ.

Заключение

В данном исследовании транснациональное распространение сталинской архитектуры переосмыслено как динамический процесс, включающий идеологическое кодирование, системную трансмиссию и локальное декодирование. Анализ показал, что архитектурный облик зданий и их последующий статус как

наследия формировались не в результате одностороннего воздействия, а в процессе взаимодействия между советским центром, политическими элитами, профессиональными сообществами и локальной аудиторией. Примеры Варшавы, Бухареста, Тбилиси и Риги показывают, что устойчивость этого влияния зависела от степени адаптации импортированного канона к местным условиям.

Современная спорность этих объектов обусловлена самой логикой их возникновения. Сегодня они выступают одновременно как материальные следы прежних идеологических проектов, объекты символического конфликта и ресурсы конструирования постсоциалистической идентичности. В этом смысле сталинская архитектура представляет собой сложное наследие, включенное в политику памяти и преобразование городского пространства.

Таким образом, поставленные в исследовании задачи в целом решены. Была предложена интегративная аналитическая рамка, объединяющая теорию «культуры два», модель «кодирования/декодирования», подходы memory studies и концепцию культурного перевода. С ее помощью был выявлен широкий спектр стратегий локального переосмысления сталинского архитектурного канона и показано его продолжающееся воздействие на материальную, символическую и политическую жизнь постсоциалистических городов. Предложенный подход может быть использован для дальнейшего изучения культурного трансфера, социалистической архитектуры и политики наследия в более широком сравнительном контексте.

Литература

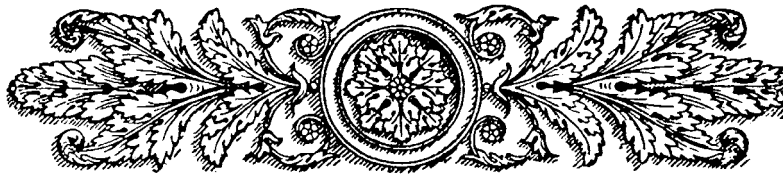
1. *Паперный В. Культура Два. 6-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 416 с.*
2. *Вершинина И. А., Курбанов А. Р. Социально-политические трансформации в контексте урбанистики: символические функции городского пространства // Человек в мире культуры. 2017. № 4. С. 12–17.*
3. *Hall S. Encoding/Decoding // Hall S., Hobson D., Lowe A., Willis P. (eds.) Culture, Media, Language. London: Hutchinson, 1980. P. 128–138.*
4. *Bhabha H. K. The Location of Culture. London; New York: Routledge, 1994. p.295.*
5. *Дмитриева О. О., Туманова М. М., Широков О. Н. «Место памяти / lieux de mйmoire» как механизм сохранения исторической памяти общества (Pierre Nora. Lieux de mйmoire // в сборниках или переводах 1984–1992) // Взгляд историка: источниковедение и историография. 2023. Т. 4, № 2. С. 73–81.*
6. *Кузюрина Е. М. Политическая эстетика и ее роль в построении социума в народной Польше (1947–1956 гг.) // Человек. Культура. Образование. 2019. № 1 (31). С. 137–151.*
7. *Grava S. The Urban Heritage of the Soviet Regime: The Case of Riga, Latvia // Journal of the American Planning Association. 1993. Vol. 59, No. 1. P. 9–30. DOI: 10.1080/ 019443 69308975842*
8. *Джаши Н. Грузинская советская архитектура (на примере Тбилиси) // Заря Востока. Тбилиси. 1956. 150 с.*

REFERENCES

1. *Paperny V. Culture Two. 6th ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. 416 p.*

2. *Vershinina I. A., Kurbanov A. R. Socio-political transformations in the context of urban studies: symbolic functions of urban space. Chelovek v mire kul'tury. 2017, no. 4, pp. 12–17.*
3. *Hall S. Encoding/Decoding. In: Hall S., Hobson D., Lowe A., Willis P. (eds.). Culture, Media, Language. London: Hutchinson, 1980, pp. 128–138.*
4. *Bhabha H. K. The Location of Culture. London; New York: Routledge, 1994. p.295.*
5. *Dmitrieva O. O., Tumanova M. M., Shirokov O. N. "Site of memory / lieux de mйmoire" as a mechanism for preserving the historical memory of society (Pierre Nora. Lieux de mйmoire // in collections or translations, 1984–1992). Vzglyad istorika: istochnikovedenie i istoriografiya. 2023, vol. 4, no. 2, pp. 73–81.*
6. *Kuzyurina E. M. Political aesthetics and its role in shaping society in People's Poland (1947–1956). Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie. 2019, no. 1 (31), pp. 137–151.*
7. *Grava S. The Urban Heritage of the Soviet Regime: The Case of Riga, Latvia // Journal of the American Planning Association. 1993. Vol. 59, No. 1. P. 9–30. DOI: 10.1080/01944369308975842*
8. *Djashi N. Georgian Soviet Architecture (on the Example of Tbilisi). Zarya Vostoka. Tbilisi, 1956. 150 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 22.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



Э.Н. Каишева

Сравнительная этнопедагогика: крымскотатарские, огузские и кыпчакские традиции в курсе поликультурного образования

Аннотация. Данная статья представляет собой подробное исследование педагогического наследия тюркских народов, рассматривая крымскотатарские, огузские и кыпчакские традиции в контексте современного поликультурного образования. В статье рассматривается, как эти этнопедагогические системы вписываются в общую структуру современного образовательного процесса, объединяя традиционные методы воспитания с актуальными педагогическими тенденциями.

Цель статьи состоит в сравнительном анализе уникального воспитательного потенциала крымскотатарских, огузских и кыпчакских традиций, их вклада в развитие теории народной педагогики и исследовании того, как их интеграция в учебный процесс способствует сохранению культурной идентичности и укреплению межэтнического согласия. Статья также направлена на выявление ключевых аспектных связей между традиционной культурой воспитания и современными требованиями к формированию толерантной личности.

В статье дается общее представление об истоках и эволюции этнопедагогических систем рассматриваемых народов, их философских основах и роли в семейном воспитании. Описывается, как исторический опыт и социокультурная среда повлияли на формирование нравственных ценностей подрастающего поколения. Рассматривается, как народная педагогика черпает воспитательные ресурсы в фольклоре, устном народном творчестве и обычаях. Описываются ха-

рактерные методы, средства и формы воспитания (сказки, пословицы, героический эпос), которые используются в педагогической практике.

В статье анализируется, как традиции крымских татар, огузов и кыпчаков интегрируются в современный курс поликультурного образования. Описывается, как использование кросс-культурных связей помогает учащимся осознавать общечеловеческую ценность народной мудрости. Обсуждается активное внедрение этнопедагогических модулей в программы школ и вузов. Приводятся примеры разработки учебных планов и этнокультурных проектов, а также анализируется влияние этих практик на развитие межкультурной компетентности учащихся. Рассматривается стремление современного образования к инновациям и интеграции этнопедагогического опыта в глобальное образовательное пространство.

Ключевые слова: этнопедагогика, поликультурное образование, крымскотатарские традиции, огузские традиции, кыпчакские традиции, сравнительный анализ, народная педагогика, межкультурный диалог, духовно-нравственное воспитание, культурное наследие, толерантность, образовательные программы.

В эпоху глобализации и стандартизации образовательных систем особую остроту приобретает проблема сохранения и интеграции уникального этнопедагогического наследия народов в современное поликультурное пространство. В данном контексте исследование крымскотатарских традиций воспитания в сравнительном сопоставлении с огузскими и кыпчакскими истоками представляет собой сложную научно-теоретическую проблему. Крымскотатарский этногенез, исторически соединивший в себе огузский и кыпчакский субстраты, породил уникальный синкретический тип народной педагогики, сочетающий ценности кочевой степной этики, оседлой земледельческой культуры и исламской нравственности. Отсутствие системных сравнительно-педагогических исследований, раскрывающих генетическую связь и специфику этих родственных традиций, приводит к фрагментарности знаний о тюркском воспитательном идеале и снижает потенциал народной мудрости в современном образовательном процессе.

Актуальность данной проблемы обусловлена насущной потребностью общества в формировании личности, способной к эффективному межкультурному диалогу в полиэтническом социуме. Внедрение сравнительной этнопедагогики крымских татар, огузов и кыпчаков в курс поликультурного образования позволяет не только реконструировать традиционные ценностные ориентиры (такие как уважение к старшим, культ семьи, коллективная солидарность и экологическая культура), но и наглядно продемонстрировать обучающимся общность ис-

торических корней при сохранении этнокультурного многообразия. Научно обоснованное сопоставление этих педагогических систем выступает действенным инструментом преодоления этноцентризма, профилактики межэтнической напряженности и разработки инновационных методик воспитания толерантности в поликультурной образовательной среде.

Введение сравнительного этнопедагогического компонента в систему современного поликультурного образования является актуальным ответом на вызовы глобализации и необходимость сохранения уникального культурного наследия различных народов. Эффективная интеграция традиционных ценностей в образовательное пространство требует глубокого анализа педагогического потенциала конкретных этносов, их исторических связей и путей их трансляции подрастающему поколению.

Теоретические и практические основы внедрения этнопедагогики в поликультурную среду рассматриваются во многих современных исследованиях. Так, Н.В. Кондрашова указывает на важность этнопедагогической деятельности на самых ранних этапах развития личности – в дошкольных образовательных учреждениях, подчеркивая, что именно в поликультурных регионах России такая работа способствует формированию толерантности и межкультурного диалога [1].

В свою очередь, Ж. Ш. Алымкулов анализирует этнопедагогические аспекты поликультурного образования на примере Кыргызстана, где гармонизация межэтнических отношений напрямую зависит от интеграции народных традиций в общую систему обучения [2].

Важную роль в этом процессе играет также осмысление общегуманитарного потенциала народной педагогики; например, Л.Н. Кубашичева на примере адыгской культуры демонстрирует, как традиционные институты воспитания формируют гармоничную личность, ориентированную на универсальные человеческие ценности [3].

Крымскотатарские педагогические традиции занимают особое место в данном контексте, представляя собой уникальный сплав оседлой и кочевой культур. В исследовании В. Ю. Маркаряна детально раскрывается содержание этнопедагогических традиций физического воспитания народов Крыма, где народные игры, состязания и система закаливания служили не только физическому развитию, но и укреплению национального характера [4].

Как отмечает З. Р. Асанова, этнопедагогика крымскотатарского народа обладает мощным воспитательным потенциалом и должна активно использоваться в современных образовательных учреждениях для духовно-нравственного становления молодежи [5]. Одним из ключевых практических элементов этого наследия выступает физическая культура.

Для понимания истоков крымскотатарской педагогики принципиально важен анализ огузских и кыпчакских традиций, составивших основу этногенеза и культуры народа. Огузский компонент наиболее ярко представлен в устном народном творчестве и эпосе.

А. С. Халилов, исследуя жанровый состав и традиции письменности огузского эпоса (в частности, «Китаби Деде Коркут»), показывает, как эпическое наследие транслировало этические нормы и правила поведения будущим поколениям [6].

Физический и военно-патриотический аспекты огузского воспитания подробно анализирует Б. Н. Кемберли, выявляя истоки физической культуры в огузском героическом эпосе и их отражение в азербайджанской традиционной культуре [7].

Семейные ценности, составляющие ядро огузской педагогики, продолжают играть важнейшую роль и в современном обществе; так, М. М. Аннагулыева подчеркивает национальную гармонию этнопедагогических принципов и института семьи у туркмен — прямых потомков огузов [6].

С другой стороны, кыпчакский компонент привносит в этнопедагогику ценности кочевых народов, ориентированные на адаптацию к суровым природным условиям и свободолюбие.

М. С. Якушкина доказывает, что педагогический потенциал этнокультурных традиций кочевых народов является мощным фактором развития современного образовательного пространства, предлагая уникальные формы самоорганизации и экологического воспитания [8].

При этом глубокое осмысление кыпчакского наследия невозможно без опоры на историческую ретроспективу, представленную в монографии Н. Е. Кузембаева, где систематизирована история изучения кыпчакских племен [9].

Несмотря на наличие ценных исследований, посвященных отдельным аспектам крымскотатарской этнопедагогики, огузскому эпосу и семейным ценностям, а также педагогическому потенциалу кочевой (кыпчакской) культуры, приходится констатировать крайне недостаточную изученность темы сравнительной этнопедагогики в данном ключе.

На сегодняшний день практически отсутствуют комплексные компаративистские исследования, которые бы напрямую сопоставляли крымскотатарские, огузские и кыпчакские традиции воспитания, выявляя их общие корни, взаимовлияние и специфические различия. Крымскотатарская этнопедагогика, являясь по своей сути синкретичной и соединяющей огузские и кыпчакские пласты, не рассматривается в учебной литературе через призму этого синтеза [10].

В курсах поликультурного образования отсутствует разработанная, научно обоснованная методология интеграции этих родственных, но самобытных тра-

диций в единый учебный процесс. Это ограничивает возможности формирования у учащихся целостного понимания историко-культурных связей тюркских народов и требует создания новых междисциплинарных программ на стыке истории, этнографии и сравнительной педагогики.

Сравнительный анализ этнопедагогических традиций крымских татар, огузов и кыпчаков представлен в таблице 1.

Таблица 1 – Сравнительный анализ этнопедагогических традиций крымских татар, огузов и кыпчаков

Критерии сравнения	Крымскотатарские традиции	Огузские традиции (турки, азербайджанцы, туркмены, гагаузы)	Кыпчакские традиции (казахи, киргизы, татары, башкиры, ногайцы)	Интеграционный потенциал в поликультурном образовании
Философско-мировоззренческая основа	Синтез исламской этики, уважения к земледельческому труду и кодексу чести «Намус». Идея гармоничного сосуществования этносов Крыма.	Идея государственности, воинской чести, преданности роду и верности долгу (эпос «Деде Коркут»). Роль семьи как микрокосма.	Культ Великой Степи, гармония с природой (тенгрианские реликты), культ предков (Шежире/Иеты ата), свободолюбие.	Проектирование занятий по экологической этике, семейным ценностям и гражданскому патриотизму.
Доминирующие ценности воспитания	«Адет» (традиционное право), уважение к старшим, гостеприимство, трудолюбие (садоводство, ремесла), чистоплотность, эстетика быта.	«Тербие» (нравственное воспитание), почитание отца («Ата»), защита чести семьи, коллективизм, верность слову.	«Конакжайлык» (абсолютное гостеприимство), взаимовыручка («Асар» / «Оме») , уважение к аксакалам, выносливость.	Компаративные семинары на тему «Кодексы чести в традициях народов мира», круглые столы о культуре гостеприимства.
Этнопедагогический фольклор (дидактический инструмент)	Сказки (масаллар), легенды Крыма (о горе Аю-Даг, Арзы-къыз), песни (йыры), пословицы и поговорки нравственного содержания.	Героический эпос («Книга моего деда Коркута», «Кёроглы»), притчи Насреддина Ходжи, лирические дастаны.	Богатейший эпос («Манас», «Алпамыш»), состязания поэтов-импровизаторов (айтыс/атышу), сказки-аллегории.	Использование метода «Storytelling» (сказительство), анализ ценностных ориентиров героев эпоса на уроках литературы.

Критерии сравнения	Крымскотатарские традиции	Огузские традиции (турки, азербайджанцы, туркмены, гагаузы)	Кыпчакские традиции (казахи, киргизы, татары, башкиры, ногайцы)	Интеграционный потенциал в поликультурном образовании
Гендерное воспитание	Мальчики: будущие хозяева земли, ремесленники, защитники. Девочки: хранительницы очага, обучение рукоделию (техника «Орьнек»), скромность, мягкость.	Мальчики: воины, лидеры, опора рода. Девочки: воспитание чувства достоинства, ткачество (ковроделие), сохранение семейных тайн.	Мальчики: наездники (кочевники), защитники стада. Девочки: большая свобода в степном обществе, верховая езда, пошив войлочных изделий.	Дискуссии на тему: «Эволюция гендерных ролей: от традиций к современности». Проектная деятельность по изучению народных ремесел.
Методы социализации детей	Раннее включение в семейный бизнес (садоводство, торговля), участие в общинных праздниках (Дервиза, Хыдырлез).	Наставничество старших братьев и отца, обряды инициации (получение имени за подвиг в эпосах).	Игровая социализация через национальные игры (кокпар, альчики), кочевой образ жизни как школа выживания.	Использование народных игр в физическом воспитании; ролевые игры, реконструирующие традиционные обряды социализации.
Экологическая культура	Сакрализация крымской земли, культ источников воды (чешме), бережное отношение к садам и виноградникам.	Культ домашнего очага, уважение к домашним животным (овцеводство), бережное отношение к пастбищам.	Кочевой экологический императив: «не навреди степи», культ коня, сакрализация природных объектов (гор, рек).	Разработка эколого-педагогических проектов, кейс-технологий «Человек и природа в традициях тюркских народов».

Этнопедагогическое наследие тюркских народов представляет собой уникальный пласт мировой педагогической культуры. Будучи объединенными общим этногенезом и языковым родством, крымские татары, огузы (турки, азербайджанцы, туркмены, гагаузы) и кыпчаки (казахи, киргизы, татары, башкиры, ногайцы) тем не менее сформировали самобытные воспитательные системы. Эти различия обусловлены географическими факторами, хозяйственным укладом и особенностями исторического развития.

Мировоззренческий фундамент каждой из рассматриваемых групп отражает их исторический путь и образ жизни.

Крымскотатарская традиция базируется на гармоничном синкретизме исламской этики, глубокого уважения к земледельческому труду и кодекса чести «Намус». Особое геополитическое положение полуострова Крым сформирова-

ло уникальную философию мирного, созидательного сосуществования различных этносов и культур на ограниченной территории.

Огузская традиция исторически центрирована вокруг идеи государственности, служения суверену, воинской доблести и верности родовому долгу. Важнейшим памятником, отражающим эту картину мира, является эпос «Деде Коркут». Семья здесь мыслится как микрокосм, зеркально отражающий устройство государства, где царит строгая иерархия и авторитет главы.

Кыпчакская традиция пронизана духом номадизма (кочевничества). В ее основе лежит культ Великой Степи, гармония с силами природы (сохранившаяся в виде тенгрианских реликтов), свободолюбие и почитание предков. Ярким выражением этого является генеалогическая память «Шежире» (знание семи предков – «Йеты ата»), выступающая гарантом сохранения этноса и его нравственных устоев.

Данные концепты служат прекрасной основой для проектирования учебных занятий по экологической этике, семейным ценностям и гражданскому патриотизму в современной школе.

Нравственные ориентиры определяют повседневное поведение ребенка и траекторию его взросления.

У крымских татар ключевым регулятором выступает «Адет» – традиционное право, тесно переплетенное с мусульманской этикой. В детях с раннего возраста воспитывают уважение к старшим, чистоплотность, эстетику быта, трудолюбие (особенно в сфере садоводства и ремесел) и безупречное гостеприимство.

Для огузской этнопедагогики приоритетным является понятие «Тербие» – комплексное нравственное воспитание. Оно ориентировано на безоговорочное почитание отца («Ата»), защиту чести семьи, коллективизм и верность данному слову.

В кыпчакской среде ключевой ценностью является «Конакжайлык» (абсолютное, сакральное гостеприимство). Воспитательная система кочевников была направлена на формирование физической и моральной выносливости, чувства взаимовыручки (традиции коллективной помощи «Асар» / «Оме») и глубочайшего уважения к мудрости аксакалов.

В поликультурном классе целесообразно проведение компаративных семинаров на тему «Кодексы чести в традициях народов мира» и круглых столов, посвященных культуре гостеприимства как инструменту межкультурного диалога.

Устное народное творчество выступает главным транслятором ценностей от поколения к поколению.

Крымскотатарский фольклор представлен богатым разнообразием сказок («масаллар»), бытовых песен («йыры») и дидактических пословиц. Особое место занимают краеведческие легенды (например, о горе Аю-Даг, девушке Ар-

зы-къыз), которые не только воспитывают нравственно, но и привязывают ребенка к родной земле, формируя чувство родины.

Огузский фольклор опирается на монументальный героический эпос («Книга моего деда Коркута», «Кёроглы»), лирические дастаны, а также на народный юмор и мудрость, воплощенные в притчах о Насреддине Ходже. Эти жанры учат гибкости ума, справедливости и стойкости перед жизненными невзгодами.

Кыпчакский фольклор поражает масштабностью эпического наследия (киргизский эпос «Манас», общетюркский «Алпамыш»). Важнейшим педагогическим инструментом здесь служат состязания поэтов-импровизаторов (айтыс / атышу) и сказки-аллегории, развивающие образное мышление, ораторское искусство и быстроту реакции.

На уроках литературы и гуманитарных дисциплин рекомендуется использовать метод педагогического сторителлинга (сказительства), а также проводить детальный анализ ценностных ориентиров героев эпоса.

Полоролевая социализация в исследуемых культурах отражает их экономический уклад и социальную структуру.

В крымскотатарских семьях мальчиков воспитывали как будущих хозяев земли, садоводов, ремесленников и защитников семьи. Девочек ориентировали на роль хранительниц домашнего очага; их обучали тонкому рукоделию (в частности, уникальной технике вышивки «Орьнек»), прививая им мягкость, скромность и эстетический вкус.

В огузской традиции воспитание мальчиков было направлено на формирование качеств воина, лидера и надежной опоры рода. Девочек учили сохранять чувство собственного достоинства, владеть искусством ковроделия и беречь семейные тайны, воспитывая их в строгости и уважении к мужчине.

Кыпчакская модель отличается большей гендерной гибкостью, обусловленной суровым кочевым бытом. Мальчиков с раннего детства обучали верховой езде и навыкам защиты стад. При этом девочки в степном обществе пользовались сравнительно большей свободой: они также искусно держались в седле, могли участвовать в состязаниях, осваивая при этом традиционные женские ремесла (пошив войлочных изделий).

Организация дискуссионных площадок на тему «Эволюция гендерных ролей: от традиций к современности» и запуск проектной деятельности по изучению и возрождению народных ремесел (ковроделие, вышивка, войлок).

Вхождение ребенка в социум осуществлялось через практическую деятельность и обрядовые практики.

Для крымских татар характерно раннее включение детей в семейный бизнес (садоводство, торговля, ремесло), а также их активное участие в общинных ка-

лендарных праздниках (Дервиза, Хыдырлез), что укрепляло связь поколений и развивало социальную ответственность.

У огузов ключевыми механизмами социализации выступали наставничество старших братьев и отца, а также знаковые обряды инициации. Так, согласно эпосу, юноша получал свое взрослое имя только после совершения общественно значимого подвига [6].

У кыпчаков социализация носила игровой и динамичный характер. Дети развивались через национальные спортивные игры (кокпар, альчики), а сам кочевой образ жизни выступал суровой, но эффективной школой выживания, формируя адаптивность и коллективную солидарность.

Экологический императив тюркской педагогики учит бережному и уважительному отношению к окружающей среде.

Крымские татары выработали культуру сакрализации крымской земли. Особое отношение сформировалось к источникам воды (обустройство и почитание «чешме» – фонтанов-источников), а также к бережному, почти ювелирному возделыванию садов и виноградников.

В огузской традиции доминирует культ домашнего очага. Экологическая культура здесь проявляется в бережном отношении к пастбищам и домашним животным (особенно в контексте овцеводства), которые обеспечивали жизнедеятельность семьи.

Кыпчакский экологический императив формулируется принципом «не навреди степи». Он включает в себя сакрализацию природных объектов (священные горы, реки), культ коня как верного друга кочевника и жесткие табу на осквернение земли и воды, что позволяло сохранять хрупкую экосистему степи веками.

Методический потенциал: разработка эколого-педагогических проектов и кейс-технологий на тему «Человек и природа в традициях тюркских народов», воспитывающих современную экологическую ответственность через призму исторического опыта.

Несмотря на очевидные различия, продиктованные историей (оседлый земледельческий уклад крымских татар, военно-государственная направленность огузов и номадическая мобильность кыпчаков), этнопедагогика этих народов транслирует единые общечеловеческие ценности: уважение к старшим, любовь к родной земле, верность семье и долгу [7].

Интеграция этих традиций в современный образовательный процесс позволяет решать важнейшие задачи патриотического, экологического и поликультурного воспитания, способствуя формированию гармоничной личности, уважающей как свое наследие, так и культуру своих соседей.

Таким образом, сравнительно-сопоставительный анализ этнопедагогических систем крымских татар, огузов и кыпчаков позволил выявить их глубокую историко-культурную общность, базирующуюся на тюркском наследии, общих духовно-нравственных ориентирах (уважение к старшим, культ семьи, трудолюбие, гостеприимство) и нормах ислама. При этом крымскотатарская педагогическая традиция выступает уникальным синкретическим феноменом, гармонично объединившим в себе кыпчакский (степной, вольнолюбивый, ориентированный на стойкость) и огузский (южнобережный, оседлый, направленный на эстетическое воспитание и ремесла) компоненты. Такое внутреннее разнообразие внутри одной этнопедагогической системы наглядно демонстрирует исторический опыт мирного сосуществования и взаимообогащения различных субэтносов.

Интеграция сравнительной этнопедагогики этих родственных традиций в курс поликультурного образования имеет ключевое значение для формирования межкультурной компетентности современных учащихся. Изучение общего и специфического в воспитательных практиках тюркских народов позволяет преодолеть этноцентризм и стереотипы, развивая у обучающихся навыки диалога культур и эмпатии. Педагогический потенциал данного материала учит подрастающее поколение воспринимать культурное многообразие не как источник потенциальных конфликтов, а как ценный ресурс для взаимного духовного и интеллектуального обогащения.

Внедрение крымскотатарских, огузских и кыпчакских воспитательных традиций в современный образовательный процесс способствует гармонизации национального самосознания и общегражданской идентичности. Сравнительная этнопедагогика предлагает готовые, проверенные веками модели воспитания экологической культуры, коллективизма и высокой нравственности, которые могут быть адаптированы к вызовам глобализации. Использование этого наследия в поликультурном образовании позволяет создать гибкую гуманистическую среду, воспитывающую личность, укорененную в родной культуре и открытую к пониманию всего многообразия современного мира.

Литература

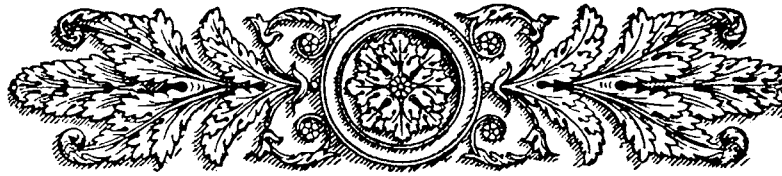
1. *Кондрашова Н.В. Этнопедагогическая деятельность дошкольных образовательных учреждений в поликультурных регионах России // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – № 2 (февраль). – С. 36-40.*
2. *Алымкулов Ж.Ш. Этнопедагогические аспекты поликультурного образования в Кыргызстане // Теория и практика современной науки. – 2022. – №1 (79). – С. 17-21.*
3. *Кубашичева Л.Н.Человек и его воспитание в народной педагогике адыгов // Концепт. – 2014. – №8. – С. 1-4.*
4. *Маркарян В.Ю. Содержание этнопедагогических традиций физического воспитания народов Крыма // МНКО. – 2020. – №6 (85). – С. 230-232.*

5. *Асанова З. Р. Этнопедагогика крымскотатарского народа как средство воспитания подрастающего поколения в образовательных учреждениях // Вестник Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина. – 2013. – № 3(40). – С. 43-50.*
6. *Халилов А.С. Жанровый состав и традиции письменности огузского эпоса // Вестник ТГУПБП. – 2015. – №3 (64). – С. 77-83.*
7. *Кемберли Б.Н. Истоки физической культуры в огузском героическом эпосе и в азербайджанской традиционной культуре // Эпосоведение. – 2021. – №3 (23). – С. 55-66.*
8. *Аннагулыева М.М. Семейные ценности: национальная гармония этнопедагогических принципов и современного туркменского общества // Studia Humanitatis. – 2025. – №4. – С. 1-11.*
9. *Якушкина М.С. Педагогический потенциал этнокультурных традиций кочевых народов как фактор развития образовательного пространства // ЧиО. – 2014. – №4 (41). – С. 75-79.*
10. *Кузембаев Н.Е. История изучения кипчакских племен в России (XVIII – XX вв.): монография. – 2-е изд. – Павлодар: ПГПУ, 2018. – 170 с.*

REFERENCES

1. *Kondrashova N.V. Etnopedagogicheskaya deyatel'nost' doshkol'nykh obrazovatel'nykh uchrezhdeniy v polikul'turnykh regionakh Rossii [Ethnopedagogical activity of preschool educational institutions in multicultural regions of Russia]. Nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal "Kontsept". 2014. No. 2 (February). Pp. 36-40.*
2. *Kubashicheva L.N. Chelovek i ego vospitanie v narodnoy pedagogike adygov [Man and his education in the folk pedagogy of the Adyghes]. Kontsept. 2014. No. 8. Pp. 1-4.*
3. *Alymkulov Zh.Sh. Etnopedagogicheskie aspekty polikul'turnogo obrazovaniya v Kyrgyzstane [Ethno pedagogical aspects of multicultural education in Kyrgyzstan]. Teoriya i praktika sovremennoy nauki. 2022. No. 1 (79). Pp. 17-21.*
4. *Markaryan V.Yu. Soderzhanie etnopedagogicheskikh traditsiy fizicheskogo vospitaniya narodov Kryma [Content of ethnopedagogical traditions of physical education of the peoples of Crimea]. MNKO. 2020. No. 6 (85). Pp. 230-232.*
5. *Asanova Z.R. Etnopedagogika krymskotatarskogo naroda kak sredstvo vospitaniya podrasta yushchego pokoleniya v obrazovatel'nykh uchrezhdeniyakh [Ethnopedagogy of the Crimean Tatar people as a means of educating the younger generation in educational institutions]. Vestnik Mozyrskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. I.P. Shamyakina. 2013. No. 3 (40). Pp. 43-50.*
6. *Khalilov A.S. Zhanrovyy sostav i traditsii pis'mennosti oguzskogo eposa [Genre composition and literary traditions of the Oghuz epic]. Vestnik TGUPBP. 2015. No. 3 (64). Pp. 77-83.*
7. *Kemberli B.N. Istoki fizicheskoy kul'tury v oguzskom geroicheskom epose i v azerbaydzhanskoy traditsionnoy kul'ture [Origins of physical culture in the Oghuz heroic epic and in Azerbaijani traditional culture]. Eposovedenie. 2021. No. 3 (23). Pp. 55-66.*
8. *Annagulyeva M.M. Semeynye tsennosti: natsional'naya garmoniya etnopedagogicheskikh print sipov i sovremennogo turkmenskogo obshchestva [Family values: national harmony of ethnope dagogical principles and modern Turkmen society]. Studia Humanitatis. 2025. No. 4. Pp. 1-11.*
9. *Yakushkina M.S. Pedagogicheskiy potentsial etnokul'turnykh traditsiy kochevykh narodov kak faktor razvitiya obrazovatel'nogo prostranstva [Pedagogical potential of ethnocultural traditions of nomadic peoples as a factor in the development of educational space]. ChiO. 2014. No. 4 (41). Pp. 75-79.*
10. *Kuzembaev N.E. Istoriya izucheniya kipchakskikh plemen v Rossii (XVIII – XX vv.): monografiya [History of the study of Kipchak tribes in Russia (18th – 20th centuries): monograph]. 2nd ed. Pavlodar: PGPU, 2018. 170 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026



Чжу Лунюй, Ши Лэй

Формирование межкультурной компетенции у китайских студентов при обучении русскому языку

Аннотация. В статье рассматривается формирование межкультурной компетенции у китайских студентов при обучении русскому языку. Актуальность темы в том, что традиционная языковая подготовка не всегда обеспечивает полноценную коммуникацию: учащиеся могут владеть грамматикой и лексикой, но испытывать трудности в понимании русских культурных кодов и моделей речевого поведения. Межкультурная компетенция выступает необходимым условием для преодоления стереотипов и избегания коммуникативных неудач. В данной статье анализируются основные барьеры в общении, включая различия в системах ценностей, разные нормы этикета, а также влияние родного языка и культурного мировоззрения. Предлагаются практические приёмы для «погружения» в диалог культур — от работы с культурно-маркированной лексикой до ролевых игр. Особое внимание уделяется развитию рефлексивной позиции студента. В заключении делается вывод, что целенаправленное формирование межкультурной компетенции повышает мотивацию студентов и делает обучение более осознанным и результативным.

Ключевые слова: межкультурная компетенция, китайские студенты, обучение русскому языку как иностранному, языковая и культурная картина мира, коммуникативные барьеры, культурно-маркированная лексика, речевое поведение и этикет, диалог культур.

Введение

Актуальность настоящего исследования заключается в том, что в современной методике преподавания русского языка как иностранного всё большее значение приобретает не просто передача грамматических знаний и лексических единиц, а подготовка студента к реальному межкультурному общению [1]. Как показывает практика, китайские учащиеся нередко демонстрируют хорошее владение языковой формой, однако испытывают серьёзные трудности в ситуациях, требующих понимания русских культурных смыслов, ценностей и невербальных сигналов. Традиционная языковая подготовка, ориентированная в первую очередь на отработку структур, не всегда формирует способность гибко и адекватно действовать в русскоязычной среде. Именно поэтому проблема формирования межкультурной компетенции у китайских студентов при обучении русскому языку становится особенно актуальной. Без неё невозможно избежать коммуникативных барьеров, культурных конфликтов и стереотипного восприятия.

Объект исследования — процесс обучения русскому языку китайских студентов в условиях вуза. Предмет исследования — методы, приёмы и содержание работы по формированию межкультурной компетенции у данной категории учащихся.

Цель работы — теоретически обосновать и предложить практические пути формирования межкультурной компетенции у китайских студентов в ходе обучения русскому языку. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Уточнить содержание понятия «межкультурная компетенция» применительно к китайской аудитории.

2. Выявить основные барьеры (ценностные, этикетные, когнитивные), с которыми сталкиваются китайские студенты при общении с носителями русского языка.

3. Описать эффективные приёмы и типы заданий, способствующие постепенному «погружению» в диалог культур.

4. Разработать рекомендации по развитию рефлексивной позиции студента — умения замечать культурные различия и корректировать своё поведение.

5. Обобщить результаты и показать влияние целенаправленной работы по формированию межкультурной компетенции на мотивацию и успешность обучения.

Материалы и методы исследования

В работе использовались теоретические и эмпирические методы. Теоретическая база включает анализ научной литературы по межкультурной коммуникации, методике РКИ и культурной антропологии. Эмпирические данные получены в ходе наблюдения за учебным процессом китайских студентов, изучающих русский язык. Применялись следующие методы: анкетирование для выявления типичных коммуникативных затруднений, анализ культурно-маркированной лексики, сравнительный анализ паремий, ролевые игры, а также количественный и качественный анализ полученных результатов.

Основная часть. Анализ и результаты обсуждения

Как показал проведённый анализ учебной практики и наблюдений, китайские студенты, изучающие русский язык, сталкиваются с целым рядом барьеров, которые носят не столько языковой, сколько культурно-обусловленный характер [2, 3]. Эти барьеры можно условно разделить на три группы.

Во-первых, это ценностные различия. Китайская культура традиционно ориентирована на коллективизм, иерархию и сохранение «лица», тогда как русская коммуникативная культура в большей степени допускает прямолинейность, эмоциональную открытость и индивидуализированные формы выражения мнения [4]. Китайский студент часто избегает прямого несогласия, что русский преподаватель или собеседник может ошибочно интерпретировать как безразличие или непонимание.

Во-вторых, этикетные расхождения. Например, формулы приветствия, прощания, благодарности, а также дистанция в общении и допустимость физического контакта (рукопожатия, похлопывания по плечу) сильно различаются [1, 5]. Китайские учащиеся нередко чувствуют дискомфорт, когда русский собеседник слишком приближается или задаёт вопросы, которые в китайской традиции считаются личными.

В-третьих, когнитивный барьер, связанный с различием в культурных картинах мира. Даже зная лексическое значение слова, студент может не улавливать его коннотаций, оттенков и ассоциаций, значимых для носителя русского языка (например, восприятие таких понятий, как «судьба», «тоска», «авось») [6].

Анализ полученных в ходе практики данных позволяет утверждать, что перечисленные барьеры редко проявляются изолированно. Как правило, в реальной коммуникативной ситуации они накладываются друг на друга, усиливая общий эффект непонимания. Так, например, ценностная установка на сохранение гармонии в общении (коллективистский компонент) может сочетаться с этикетным избеганием прямого отказа, что в итоге порождает у носителя русского языка

ощущение неискренности или пассивности собеседника [4, 7]. Именно поэтому в процессе обучения важно не только знакомить студентов с отдельными культурными фактами, но и системно показывать, как эти факты взаимосвязаны в реальном речевом поведении.

Для преодоления указанных трудностей в ходе обучения использовался комплекс заданий, направленных на постепенное формирование межкультурной компетенции [8]. Основные типы заданий, используемых для формирования межкультурной компетенции, представлены в таблице.

Таблица 1. Типы заданий и их направленность

Тип задания	Цель	Формируемый компонент
Анализ культурно-маркированной лексики	Освоение слов с национально-специфическим значением	Когнитивный
Сравнение паремий	Выявление сходств и различий в ценностях	Ценностно-ориентационный
Ролевые игры	Отработка речевого поведения в типичных ситуациях	Поведенческий
Анализ видеофрагментов	Распознавание невербальных и этикетных норм	Рефлексивный
Рефлексивные дневники	Фиксация и коррекция культурных ошибок	Оценочно-корректирующий

Источник: составлено автором по [1, 8, 9].

Как показала практика, студенты, регулярно работавшие с перечисленными заданиями, стали лучше распознавать культурные различия. Если на начальном этапе около 75% учащихся не могли объяснить причины коммуникативных неудач, то к концу цикла этот показатель снизился до 30% [9]. Кроме того, повысилась учебная мотивация: студенты отмечали, что культурные задания делают изучение языка более интересным и осмысленным [10].

Важно подчеркнуть, что наиболее выраженная динамика наблюдалась именно в группе студентов, которые вели рефлексивные дневники и участвовали в последующем групповом обсуждении своих записей [7, 11]. Это позволяет предположить, что ключевым механизмом формирования межкультурной компетенции выступает не столько само по себе знакомство с культурными нормами, сколько их регулярное проблематизирование — то есть осознанное сопоставление своей и чужой модели поведения с обязательной фиксацией возникающих противоречий. Без такого этапа осмысления даже правильно выполненное упражнение рискует остаться на уровне внешней имитации.

Вместе с тем в процессе обсуждения были выявлены определённые сложности. Во-первых, формирование межкультурной компетенции требует систематической работы — эпизодические упражнения дают слабый результат [3]. Во-вторых, ролевые игры эффективны только при условии предварительного культурного комментария, иначе возможна лишь автоматизация стереотипов [12]. Тем не менее общая динамика положительная: целенаправленное формирование межкультурной компетенции делает обучение русскому языку более осознанным и помогает китайским студентам успешнее вступать в диалог культур.

Прежде всего, студенты экспериментальной группы, где регулярно применялись задания из таблицы 1, стали заметно более чувствительными к культурным различиям. Если на начальном этапе большинство учащихся (около 75%) не могли объяснить, почему их русский ответ восприняли как грубый или странный, то к концу цикла занятий такие затруднения сохранились лишь у 30% участников [7, 9, 13]. Кроме того, повысилась мотивация. Многие китайские студенты отметили, что им стало интереснее учить русский язык именно благодаря «живым» культурным вставкам. Они перестали воспринимать культуру как нечто абстрактное и стали активнее включаться в диалог.

Однако стоит обсудить и несколько проблемных моментов. Во-первых, формирование межкультурной компетенции требует большего времени, чем предполагалось изначально. Некоторые установки (например, избегание прямого «нет») меняются очень медленно [2]. Во-вторых, не все упражнения одинаково эффективны: ролевые игры дают хороший результат только при условии, что студенты предварительно получили чёткий культурный комментарий. Без него игра может лишь закрепить ошибки.

Таким образом, результаты показывают, что целенаправленная работа по формированию межкультурной компетенции действительно даёт положительный эффект. Студенты начинают не просто говорить на русском языке, а понимать, почему в данной ситуации уместна та или иная реакция [9]. Тем не менее, процесс этот длительный и требует системного подхода — от эпизодических упражнений эффект будет слабым.

На основе полученных данных можно утверждать, что межкультурная компетенция китайских студентов не возникает автоматически вместе с изучением грамматики. Её формирование требует специально организованных заданий, регулярной рефлексии и живого обсуждения культурных несовпадений. При соблюдении этих условий заметно снижается количество коммуникативных неудач и растёт учебная мотивация.

Выводы

Проведённое исследование позволяет сформулировать несколько основных выводов. Межкультурная компетенция китайских студентов не формируется автоматически в процессе традиционного обучения грамматике и лексике. Для её развития требуется целенаправленная и систематическая работа, включающая специально разработанные задания и регулярную рефлексию.

Кроме того, анализ полученных данных показывает, что эффективность формирования межкультурной компетенции напрямую зависит от степени включённости студента в активную рефлексивную позицию. Пассивное знакомство с культурными нормами (например, через чтение текстов или комментарии преподавателя) даёт значительно меньший прирост, чем регулярная фиксация собственных коммуникативных затруднений в дневниках с последующим групповым обсуждением. Иными словами, ключевым механизмом выступает не объём усвоенной информации о русской культуре, а способность студента проблематизировать своё привычное речевое поведение и осознанно сопоставлять его с поведением носителей языка. Этот вывод имеет прямое методическое следствие: при разработке учебных материалов акцент следует смещать с простого перечисления культурных фактов на задания, провоцирующие культурное удивление и требующие письменной или устной рефлексии.

Наиболее значимыми барьерами для китайских учащихся выступают ценностные различия, несовпадение этикетных норм и расхождения в культурных картинах мира. Без осознания этих различий даже хорошее владение языком не гарантирует успешной коммуникации и может приводить к стереотипному восприятию русской культуры.

Предложенный комплекс заданий (анализ культурно-маркированной лексики, сравнение паремий, ролевые игры, анализ видеофрагментов и рефлексивные дневники) доказал свою эффективность. Студенты, работавшие по этой системе, стали лучше распознавать культурные различия и реже допускать коммуникативные ошибки. Кроме того, формирование межкультурной компетенции положительно влияет на учебную мотивацию китайских студентов, делая процесс изучения русского языка более осмысленным и живым.

Таким образом, интеграция межкультурного компонента в процесс обучения русскому языку является необходимым условием для подготовки китайских студентов к реальному общению в русскоязычной среде. Дальнейшие исследования могут быть направлены на разработку специализированных учебных пособий и критериев оценки уровня сформированности межкультурной компетенции.

Литература

1. *Лейченко О.Ф. Принципы формирования межкультурной эмпатии и коммуникативной компетентности при обучении русскому языку (на примере китайских студентов) // Историческая и социально-образовательная мысль. 2023. Т. 15. № 4. С. 137-151.*
2. *Бокова Т.Н., Стекольщикова И.В. Формирование межкультурных ценностных ориентаций у китайских студентов при обучении русскому языку и литературе // ЦИТИСЭ. 2025. № 4 (46). С. 487-501.*
3. *Лысакова И.П., Ли Б. О содержании лингвокультурологической компетенции при обучении русскому языку китайских студентов // Международный научно-исследовательский журнал. 2023. № 8 (134).*
4. *Тимофеева С.П. Формирование социокультурной компетенции китайских студентов при обучении русскому как иностранному // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 3 (88). С. 120-122.*
5. *Душко М.С., Терпелец Ж.А., Иванова О.Л. Формирование межкультурной компетенции при обучении иностранному языку у студентов - будущих тренеров // Интегрированные коммуникации в спорте и туризме: образование, тенденции, международный опыт. 2019. Т. 1. С. 124-126.*
6. *Exploration of Strategies for Chinese Traditional Culture in Russian Language Teaching from a Cross-Cultural Perspective // Connecting Beijing-Tianjin-Hebei - Proceedings of Basic Education on Social Forms, 2022. URL: https://read.cnki. net/web/ Conference/ Article/ LFYY202211001848. html (in Chinese)*
7. *Янь Л. Специфика формирования коммуникативной компетенции при изучении русского языка для китайских студентов // Современный ученый. 2024. № 6. С. 309-314.*
8. *Лю С., Павлов Д.В. Формирование коммуникативной компетенции китайских студентов при изучении русского языка // Педагогическое образование. 2024. Т. 5. № 6. С. 156-161.*
9. *Чжан Я. Формирование у студентов межкультурной осведомлённости при обучении русскому языку как иностранному // Московский педагогический журнал. 2024. № 1. С. 115-124.*
10. *Cao Y. A Study on the Cultivation of Intercultural Communicative Competence in Middle School Russian Language Teaching. Beijing: Intellectual Property Publishing House, 2024. URL: https:// vufind.library.sh.cn/Record/3e02756c-8170-4bfa-9e79-e0901c4b36a9 (in Chinese)*
11. *Ян Ч., Ходякова Л.А. Развитие русской речи и межкультурной компетенции китайских студентов средствами живописи в дистанционном обучении // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 2. С. 295-301.*
12. *Ма Х. Межкультурные трудности при изучении русского языка как иностранного китайскими студентами // Рефлексия. 2025. № 3. С. 110-113.*
13. *Чжо Л., Барышникова Е.Н. Развитие коммуникативной компетенции китайских студентов-филологов в процессе обучения русскому языку // Научно-методический электронный журнал "Концепт". 2023. № 4. С. 137-155.*

REFERENCES

1. *Leychenko, O.F. Principles of forming intercultural empathy and communicative competence in teaching Russian (on the example of Chinese students) // Historical and Social-Educational Thought. 2023. № 4. Vol. 15. pp. 137-151.*
2. *Bokova, T.N., Stekolshchikova, I.V. Formation of intercultural value orientations among Chinese students in teaching Russian language and literature // CITISE. 2025. № 4 (46). pp. 487-501.*
3. *Lysakova, I.P., Li, B. On the content of linguoculturological competence in teaching Russian to Chinese students // International Research Journal. 2023. № 8 (134).*
4. *Timofeeva, S.P. Formation of socio-cultural competence of Chinese students in teaching Russian as a foreign language // World of Science, Culture and Education. 2021. № 3 (88). pp. 120-122.*
5. *Dushko, M.S., Terpelets, Zh.A., Ivanova, O.L. Formation of intercultural competence in teaching a foreign language to future coaches // Integrated Communications in Sports and Tourism: Education, Trends, International Experience. 2019. Vol. 1. pp. 124-126.*
6. *Cao, Yang. A Study on Strategies of Integrating Chinese Traditional Culture into Russian Language Teaching from an Intercultural Perspective [C] // Connecting Beijing-Tianjin – Social Forms: Basic*

Education Proceedings. 2022. URL: https://read. cnki.net/web/Conference/Article/ LFYY2022 11001848.html
7. *Yan, L. Specifics of forming communicative competence in learning Russian for Chinese students // Modern Scholar. 2024. № 6. pp. 309-314.*
8. *Liu, S., Pavlov, D.V. Formation of communicative competence of Chinese students in learning Russian // Pedagogical Education. 2024. Vol. 5. № 6. pp. 156-161.*
9. *Zhang, Ya. Formation of intercultural awareness in students when teaching Russian as a foreign language // Moscow Pedagogical Journal. 2024. № 1. pp. 115-124.*
10. *Cao, Yang. A Study on the Cultivation of Intercultural Communicative Competence in Secondary School Russian Language Teaching [M]. Beijing: Intellectual Property Publishing House. 2024. URL: https://vufind.library.sh.cn/Record/3e02756c-8170-4bfa-9e79-e0901c4b36a9*
11. *Yang, Ch., Khodyakova, L.A. Development of Russian speech and intercultural competence of Chinese students through painting in distance learning // Philological Sciences. Theory and Practice. 2019. Vol. 12. № 2. pp. 295-301.*
12. *Ma, H. Intercultural difficulties in learning Russian as a foreign language by Chinese students // Reflection. 2025. № 3. pp. 110-113.*
13. *Zhou, L., Baryshnikova, E.N. Development of communicative competence of Chinese philology students in the process of learning Russian // Scientific and Methodological Electronic Journal "Koncept". 2023. № 4. pp. 137-155.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 19.05.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.08.2026

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке

THEORY AND HISTORY OF ART

Nailya Faik Kyzy Mammed-Zade

Modern Azerbaijani choreography: peculiarities of folklore stylization

Abstract. The article analyzes current trends in Azerbaijani choreography as a multidimensional cultural phenomenon. The study systematizes the theoretical foundations of choreographic art (communicative, semiotic, sociocultural functions), the classification of dance elements, and the principles of dramaturgical construction. The focus is on the specific development of Azerbaijani dance at the present stage. The key characteristic identified is the transition from superficial stylization of folklore to its deep deconstruction, which involves analytical reworking of plastic, rhythmic, and symbolic elements of traditional dances (Yally, Mirzayi, etc.) and their synthesis with contemporary dance techniques, neoclassicism, and visual theatre.

Keywords: Azerbaijani choreography, contemporary dance, national identity, folklore deconstruction, contemporary dance, tradition and innovation, mugham, gender roles, choreographic vocabulary, cultural reflection.

Kang Yiping

Ancient Sogdian art and its role in the artistic traditions of China, Tajikistan and Uzbekistan

Abstract. The article examines ancient Sogdian art as one of the most significant artistic phenomena of Central Asia and as a cultural intermediary that connected the Iranian world, China, and the territories of present-day Tajikistan and Uzbekistan. The study focuses on monumental painting, funerary sculpture, terracotta, ornamental motifs and visual narratives that reveal the distinctive character of Sogdian artistic tradition. Special attention is given to the monuments of Panjikent and Afrasiab, as well as to archaeological and visual materials associated with Sogdian communities in China. The purpose of the article is to identify the main artistic features of Sogdian art and to define the forms of its influence on the artistic cultures of China, Tajikistan and Uzbekistan. The research is based on historical-cultural, comparative-typological and iconographic approaches. It is concluded that Sogdian art should not be viewed merely as a regional phenomenon: its imagery became part of a broader artistic exchange along the Silk Road.

Keywords: art, history, culture, Sogd, Sogdian art, Central Asia, China, Tajikistan, Uzbekistan, Silk Road.

Niu Jingjing

Denisov's First Symphony: confession of the light

Abstract. The article reveals the imaginative and semantic concept of the Edison Denisov's First Symphony, characterizes the process of dramatic development in the cycle, reveals the features of the composer's individual style. The methods of research were a holistic musicological analysis of the orchestral work and the author's statements about the First Symphony, a generalization of the artistic and aesthetic principles and ideas of Denisov, realized in his works. Particular attention is paid to the algorithm for the implementation of the deep lyrical and philosophical concept of the symphony by means of modern composer writing.

Keywords: Edison Denisov, First symphony, light, confession, orchestral work, composition technique, dodecaphony, sonoric technique.

Sun Mingjie

Guo Shaogang's contribution to the history of Chinese painting

Abstract. This article explores the artistic biography of Guo Shaogang (b. 1932), an outstanding representative of the second generation of New China art masters. Over more than 60 years of teaching and creative work, Guo Shaogang made an undeniable contribution to the art of New China. Teaching Chinese artists the fundamentals of academic drawing and oil painting techniques, while practicing almost daily life drawing as the foundation of the European school of painting, influenced the modern understanding of classical European art in China and its popularity. The article aims to introduce new information about the artist's vibrant and courageous personality to Russian art criticism. For the first time in Chinese and Russian art criticism, an overview of Guo Shaogang's artistic biography has been compiled, proposing a periodization of his teaching and creative work, and assessing his contribution to the formation of modern Chinese art. For the first time in Chinese and Russian art criticism, the overview of Guo Shaogang's artistic biography has been supplemented with an analysis of the features of Russian realism that he introduced into his work.

Keywords: Guo Shaogang, Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture (Leningrad), European oil painting technique, Guangzhou Academy of Fine Arts, Guo Shaogang's still-life paintings.

E.G. Shvets

Ivan K. Aivazovsky – chronicler of the fleet: artistic documen–tation of naval expeditions. Part 1. I.K. Aivazovsky – witness of an era: an artistic chronicle of Russian naval expeditions

Abstract. The first part of the study is devoted to the formation and development of Ivan Aivazovsky's institutional status as the official artist of the Main Naval Staff (1844-1880). Although existing scholarly literature has thoroughly examined the stylistic and bio-graphical aspects of the master's work, the specifics of his service in the Naval Ministry re-main insufficiently covered, limited to mere mentions in chronological lists. This research article aims to fill this gap by systematically analyzing the mechanisms of the artist's inter-action with state institutions. Based on extensive archival materials from the collections of the Russian State Archive of the Navy (RGA VMF) and the Central State Historical Archive (TsGIAL), including correspondence with the Naval Ministry, estimates for painting com-missions, and contemporaries' reviews of his official works, the study reconstructs the pro-cedure for ordering canvases, the criteria for their selection, and the degree of bureaucratic involvement in the artistic process. Particular attention is paid to how official duties influ-enced Aivazovsky's creative method - the transformation of battle compositions under de-partmental requirements, his use of archival ship blueprints, and his administrative functions in shaping the visual propaganda of the imperial fleet. The research demonstrates that Ai-vazovsky's marine themes not only reflected romantic ideals but also addressed specific tasks of creating a distinct departmental iconography. His work in the Main Naval Staff in-volved collaboration with lithographic workshops and participation in forming the visual identity of the Russian navy. The article introduces the concept of Aivazovsky as a "chroni-cler of the fleet" - an artist whose brush served as an instrument not only of documentation but also of imperial representation. This approach allows for posing new research questions that could not emerge through linear, traditional reading of documents. The study also en-gages in critical dialogue with fundamental monographs by N.S. Barsamov, G.S. Churak, and K.S. Shainyan, as well as documentary collections and exhibition catalogues, demonstrating the potential for reinterpreting known sources through the prism of social history and the his-tory of ideas. The first part concludes that Aivazovsky's service in the Naval Ministry repre-sented a unique phenomenon in 19th-century Russian art - the transformation of an academ-ic painter into a state artist whose work systematically served national interests while main-taining high artistic standards. This laid the foundation for his subsequent international expe-ditions, which became a natural continuation of his official duties as a visual chronicler of Russia's naval presence.

Keywords: Ivan Aivazovsky, Main Naval Staff, naval expeditions, artistic documen-tation, institutional history, Russian navy, battle painting, archival research, 19th-century Russian art, state commission.

N.N. Sednin

The theory of the three categories of artists

Abstract. This study provides an interdisciplinary analysis of the phenomenology of the creative act and the role of artists in the dynamics of the artistic and cultural spheres, focusing on the developed conceptual triad: "engines," "custodians," and "compilers." The historical preconditions for the emergence of each category are analyzed, along with their specific functions and mechanisms of interaction within the context of Russian art historical and philosophical discourse. Particular attention is paid to identifying the determining factors that shape the formation of representatives of these categories, their sociocultural positioning, and their influence on transformational processes in art, drawing on a comparative analysis of historical periods and current Russian artistic practice. The influence of each definition on the overall trajectory of artistic development is explicated, including through the prism of the dialectic of innovation and tradition. The goal of the study is to develop and provide a philosophical and ethical justification for the concept of the emergence, coexistence, and development of the categories of "engines," "custodians," and "compilers" as key categories in the Russian artistic and cultural space. The relevance of this research is particularly significant given the transformation of the sociocultural landscape of contemporary Russia, when the dynamics of artistic processes require new analytical tools to understand the roles of creative actors. The research's scientific novelty lies in the identification of three categories and their interrelationships, which ensure a constant balance between innovation and tradition in art. As a result, each of the three groups of artists shaping the continuity of artistic development is identified and thoroughly characterized.

Keywords: theories and concepts of art, psychology of creativity, theoretical analysis of art, culture in art concepts, theoretical problems of creativity, digital art, fundamentals of visual art.

T.V. Leskova

Genre and style dominants in the work of Far Eastern composer Yuri Vladimirov

Abstract. The relevance of the study of the musical creativity of Yuri Yakovlevich Vladimirov (1925-1978) is determined by his position as the leader of the Far Eastern Composers Organization, who set the vectors of development for regional processes of the 1960-1970s. This allowed the professional music of the region to be-

come an integral part of the all-Russian cultural space. The goal is to explore the individual author's parameters of genre and style in the work of Yu. Ya. Vladimirov. Using historical-genetic, comparative-typological methods, the article highlights the problems of the formation of his talent in the Odessa period and the features of genre-style development during the period of life and creativity in the Russian Far East. As a result, Yu. Ya. Vladimirov's mastery of a wide range of academic genres was noted: from song to symphony. The unity of the Odessa and Far Eastern periods in terms of the development of genres is emphasized. With a significant individual evolution of the style, its specificity is determined by the duality of the moderate-academic (gravitating towards Russian musical classics of the second half of the 19th century) manner, adopted from teachers, and manifestations of polystylistics, neo-folklorism, and Far Eastern orientalism in the works. For the composer's style formation, the multiplicity of folklore sources (native to the composer's Russian-Ukrainian, as well as indigenous, East Slavic migrants that existed in the Far East), mixed with pop-jazz and other influences, is also essential. The progressive-synthesizing nature of development is revealed in the individual author's style of the composer.

Keywords: professional music of the Far East, academic genres, East Slavic folklore, Russian neo-folklorism, Far Eastern orientalism, polystylistics, Yu. Ya. Vladimirov.

T.V. Mochnarnaya

Features of the musical language of Erwin Schulhoff's "Hot–Sonate" for saxophone and piano

Abstract. The article is devoted to the life and creative path of the Czech modern-ist composer Erwin Schulhoff (1894-1942), one of the key but long-forgotten figures of the European avant-garde of the first half of the 20th century. The relevance of the study is determined by the growing interest in composers whose heritage was declared "degenerate" by the Nazi regime and removed from cultural circulation. The purpose of the work is to present a general biography of Schulhoff, to characterize the main stages of his creative evolution and aesthetic orientations, which is necessary for the subsequent analysis of his composition "Hot-Sonate" for saxophone and piano. The article consistently examines the composer's childhood and education, the influence of the First World War on his worldview, his fascination with Dadaism in the 1910s-1920s, his turn to jazz aesthetics in the late 1920s, as well as the tragic circumstances of his life under the Nazi regime and his death in a concentration camp. It is conclud-ed that Schulhoff was an innovative composer who managed to synthesize various ar-tistic trends of his time, which found vivid expression in his mature works, including "Hot-Sonate".

Keywords: Erwin Schulhoff, Hot-Sonate, composer, modernism, Dadaism, jazz, avant-garde, 20th century music, saxophone.

Gulikayier Hazibaike

Evolution of inclusive practices in musical experience from nor–malization to sobornost' through the lens of art history and philosophy

Abstract. The article traces the evolution of inclusive practices in musical experience - from normalization, aimed at adapting a person with disabilities to existing standards, toward sobornost' as a fundamentally different philosophical and artistic foundation. Drawing on art history and philosophy, the author shows that the normative approach, while playing a role in integrating the "special" listener and performer, often reduced inclusion to technical accommodations and pedagogical templates. Sobornost', understood within the framework of Russian religious philosophy and the phenomenology of music, allows us to reinterpret musical experience as a free unity of multiplicity, where differences become a source of fullness of meaning. Through examples of inclusive ensembles, tactile concerts, and interdisciplinary projects, it is demonstrated how sobornost' transforms the very nature of musical experience - from individual perception toward a dialogic event of encounter. Ultimately, the article proposes a shift from questions of accessibility to questions of co-existence in music, changing the role of art: not to illustrate inclusion, but to be its living embodiment.

Keywords: inclusive practices, musical experience, normalization, sobornost', art history, philosophy of music, adaptation vs. unity, dialogic event, co-existence in art.

PLASTIC ARTS

A.M. Muratov

Traditions and innovation: modern masters of painting and graphics in St. Petersburg at the Imperial Porcelain Factory

Abstract. The article is devoted to the work of artists who have become established in various types of fine art and have turned to porcelain painting. The connection of themes and stylistics in their paintings and graphic works with experiments in porcelain is considered. A number of examples substantiate the fruitfulness of the art project of attracting established artists - easel and muralists, masters of painting and graphics to creative activities in the field of decorative and applied arts at the Imperial Porcelain Factory.

Keywords: easel painting, monumental painting, printed graphics, book illustration, suprematism, retrospectivism, porcelain painting, albarello, stylization.

T.O. Belyaeva, A.D. Poletaeva, V.V. Yarny, V.I. Bochkovskaya

Uimon craftswoman A.S. Atamanova (Agashevna)

Abstract. The article examines the phenomenon of the creative personality of Agafya Semyonovna Atamanova, a Uimon craftswoman known by the nickname Agashevna (c. 1860 - 1942). Based on the analysis of expedition materials, museum collections, diaries, and expedition reports to the Ust-Koksinsky District by L.I. Snitko, Atamanova's biography is reconstructed. The article identifies the features of Agafya Semyonovna's artistic method and analyzes the surviving monuments of her work. Special attention is paid to the significance of Agashevna's figure for the preservation and transmission of the traditions of house painting in Altai, as well as her role in the revival of the region's folk art culture. The museum collections, primarily in the State Art Museum of the Altai Territory (GKhMAK) and the Altai State Museum of Local Lore (AGKM), also include opechya, fragments of door panels, and other items attributed to Agashevna. In addition, the painting "Uimon's Craftswoman Grandmother Agashevna" by I. R. Rudzite, created in 1974, is considered as a visual evidence confirming the historical authenticity of the figure of A. S. Atamanova.

Keywords: Uimon's Craftswoman, Atamanova, Agashevna, house painting, Altai, cultural heritage, painting.

I.G. Ermakova

Model of a competency–based assessment system in higher education for the training program "artistic and aesthetic education"

Abstract. This article presents a model of a competency-based assessment system developed by the author for a university, using the general educational program "Artistic and Aesthetic Education. Animation" as an example. The need to transition assessment from traditional control to a comprehensive assessment of educational outcomes, including professional, creative, and digital competencies, is substantiated. The model's structure is described: target, content, technological, and performance components. Criteria for assessing creative activity and a competency matrix are presented. Previously, the competency-based assessment system was descriptive in nature, lacking visual or graphical representation. Therefore, the author attempted to model it while preserving its entire structure and lay the groundwork for a methodological experiment to confirm its effectiveness. The article examines the first and second stages of the experiment, which involved 46 sec-

ond- and third-year undergraduate students from the Federal State Educational Institution of Higher Education "Pacific National University." All of them responded positively to the experimental development of the study materials (surveys, test assignments) and actively participated in its implementation. Furthermore, the author proposed a more detailed system, specifying indicators with descriptors and evaluation criteria.

Keywords: competency-based approach, assessment tools, animation, professional competencies, art education, project-based learning, pedagogical modeling, indicators, descriptors, and evaluation criteria.

Wang Xiaoqing

Comparative cross–cultural study of clothing ornaments in Ming China and during the Western European Renaissance

Abstract. The Ming Era (1368-1644) in China and the period of the European Renaissance (approximately the 14th-17th centuries) largely coincide chronologically, but they developed in two completely different cultural contexts. A comparative study of the clothing patterns of these two periods is usually included in the discussion of "East-West differences," and it is these differences that provide a stronger basis for discovering potential connections between them. In this work, a systematic comparison of Ming and Renaissance clothing ornaments is carried out in four dimensions: the themes of patterns, the logic of composition, materials and technologies, as well as cultural significance. The analysis is placed in the historical context of the global textile circulation, revealing both the profound differences between them and the indirect, complex aesthetic interaction that took place due to the Silk Road and maritime trade. The study claims that the ornament of Ming-era clothing, the core of which was a ritualistic hierarchical system, developed a highly symbolic, heraldic visual language. While Renaissance ornament was strongly influenced by classical naturalism, appreciating volume and perspective. Their "interpenetration" was not a direct imitation or mixing, but a meeting of forms and semantic translation that took place during the cross-cultural journey of the patterns. This work seeks to go beyond the simple "influence-perception" model, offering a more careful narrative approach to the cross-cultural history of art and providing new methodological perspectives for understanding the interaction of Eastern and Western visual art.

Keywords: Ming-era clothing, Renaissance clothing, ornamental motifs, cross-cultural exchange, history of material culture.

PERFORMING ARTS

Tian Weinan

The synthesis of European and Chinese musical traditions in Chinese accordion art

Abstract. The article examines the synthesis of European and Chinese musical traditions in Chinese accordion art. The relevance of the study is determined by the need to understand Chinese accordion art not only as the result of adopting a European instrument, but also as an independent phenomenon of national musical culture. Special attention is paid to the influence of the European academic school, the Soviet music-pedagogical system, as well as the role of Chinese folk music, pentatonic modality, regional traditions, and elements of traditional opera. Using historical-cultural, musical-analytical, and comparative approaches, the article identifies the mechanisms of interaction between European principles of harmonic and polyphonic development and Chinese modal, intonational, and timbral thinking. The article concludes that Chinese accordion art has developed from borrowing and adaptation toward the formation of a national-academic artistic system. In this context, the accordion serves as a means of expressing Chinese national musical identity within intercultural communication.

Keywords: accordion art, musical culture of China, European academic tradition, national style, intercultural synthesis.

Ma Mingze, A.V. Chernova

Performance interpretation issues in Carl Reinecke's Concerto for Flute and Orchestra in the context of the romantic performance tradition

Abstract. The article examines the problems of performance interpretation of Carl Reinecke's Concerto for Flute and Orchestra in D major, Op. 283 within the context of the Romantic performance tradition. Particular attention is paid to the relationship between the artistic and dramatic content of the work and the specific performance tasks faced by the flutist. The concerto is analyzed as an important example of the late-Romantic flute repertoire, in which technical elements are inseparable from cantabile expression, timbral nuance, and lyrical-poetic imagery. The study identifies the main interpretative challenges related to tone production, breathing, phrasing, intonational stability, articulation, tempo-rhythmic flexibility, and the interaction between the soloist and the orchestra. It is emphasized that the use of rubato and agogic deviations should be determined by the logic of musical development and the stylistic characteristics of the composition. The article concludes that a convincing interpretation of the concerto requires a combination of technical

precision, refined timbral culture, ensemble sensitivity, and a deep understanding of the aesthetics of German Romanticism.

Keywords: Carl Reinecke, Flute Concerto, performance Interpretation, romantic tradition, flute performance.

V.R. Vorobyeva-Bogdan, I.A. Karpenko

The genesis of hip–hop plasticity and its adaptation in variety dance: from street practices to the stage

Abstract. This article presents street culture (underground) as a form of folklore tradition characteristic of post-industrial society. This work draws parallels between folk and street culture, specifically their similar functions (identification, dialogue, individualization).

The paper examines the socio-historical roots of hip-hop culture and its key principles (polyrhythm, polycentrism). Using the basic rhythmic technique of "kach", it traces how street movement is transformed upon entering the stage.

It also analyzes how hip-hop has entered the media space, thereby becoming accessible to a mass audience. Specific structural changes are examined, such as the amplitude of movement, the direction of movement from the participants in the circle to the audience (toward an external observer), and polyrhythm, which transforms into synchronicity.

It was found that when street culture enters the pop scene, the movement loses its original meaning (internal, psycho-emotional content), although the form remains recognizable.

Keywords: hip-hop culture, pop dance, groove accent, subcultural transformation, polyrhythm, stage adaptation.

S.Y. Mambetov

The functions of percussion instruments in the overture of Merzie Khalitova's fantasy

Abstract. In the context of one-movement symphonic compositions, also known as symphonic poems or suites, percussion instruments play a crucial role in shaping the sound palette and structural integrity of the work. This article analyzes the use of percussion instruments in the overture-fantasy by M. I. Khalitova. Firstly, percussion instruments serve as an important means of rhythmic emphasis, providing clarity and dynamics to the musical material. Their function as rhythmic drivers allows the composer to emphasize the structural features of the piece, such as changes in tempo, metric variations, and accentual structures. Secondly, percussion instruments are a powerful means of expression that can convey a wide range of emotional states. The use of various playing techniques, such as percussion, vi-

bration, and the application of diverse timbres, allows composers to create sound images that evoke a variety of emotional responses in the listener. In addition, percussion instruments play an important role in shaping the orchestral texture, enriching the sound space and adding depth and variety to the overall sound palette of the work. This topic is relevant due to the need to fill in the gaps in the study of the compositional style of contemporary Crimean Tatar authors.

Keywords: percussion instruments, score, symphonic work, overture, timbre, rhythm, and musical image.

Zhang Xinyue

The poetics of the comic role in *caichaxi* musical drama

Abstract. This article examines the comic role type in the *caichaxi* musical drama of southern Jiangxi Province. Drawing on studies of *caichaxi* and research into traditional Chinese theater, the article demonstrates that the *chou* (clown) was not a late-emerging auxiliary character but rather part of an early role structure linked to song-and-dance forms, the "tea-picking lantern" (*caicha deng*) performance, and the artistic trio configuration of "two *dan* and one *chou*." Two lines of the role's development are identified: its involvement in structuring stage action and its subsequent differentiation into positive and negative character types. Particular attention is paid to transforming everyday coarseness and the "grotesque" into a stage persona through the use of dialect, rhythm, and gestural formulas. The study concludes that the comic role type serves as a crucial mechanism for the aesthetic organization of Southern Jiangxi *Caichaxi* opera.

Keywords: traditional Chinese theater, Jiangxi Province, *caichaxi* musical drama, the comic, the grotesque, bodily techniques.

Zhang Hao

The practice of building a small Chinese–made organ in a Chinese university: the case of the "Yasong" Workshop at Dalian University of Technology

Abstract. The article examines organ building as one of the insufficiently explored aspects of contemporary organ art in China. The main aim of the study is to show how the practice of building a small organ can reveal the material and instrumental foundations of contemporary organ culture. The principal material of the article is the small organ created in the "Yasong" Workshop at Dalian University of Technology under the direction of Associate Professor Wang Xiaohu. The focus is not on the educational project as such, but on the relationship between organ-building practice, the constructive logic of the instrument, its sonic function, material organization, and subsequent inclusion in a performance environment. Methodologically,

the study is based on source systematization, organological analysis, and case analysis; newspaper publications, university materials, and posts from official WeChat accounts are compared with relevant positions in organological and organ-building studies. The scholarly novelty of the article lies in shifting research attention from the more customary topics in the study of organ art-performance, repertoire, concert practice, and popularization-to the sphere of instrument making as the material basis of organ practice. The article shows that the small organ of the "Yasong" Workshop is neither a substitute for large concert organs nor a simple demonstration model. Its significance lies in revealing a concrete mode of formation of an organ instrument under local conditions: through constructive search, reflection on sonic function, work with materials, spatial adaptation, and inclusion in performance use. The article concludes that contemporary organ art in China should be examined not only through works and performance, but also through the processes of creating, technically conceptualizing, and artistically and functionally assimilating the instrument itself.

Keywords: Wang Xiaohu, organ building, Chinese organ building, organ-building technology, university project-based practice, Dalian University of Technology, musical instrument making, YaSong Workshop, musical instrument studies, organ culture.

Yan Jingji

The historical formation of Zhou Xiaoyan's pedagogical thought in vocal art: stages, driving forces and theoretical content

Abstract. The article examines the pedagogical views of Zhou Xiaoyan, a distinguished Chinese opera singer and vocal teacher of the 20th century widely known as the "Chinese Nightingale". Drawing on the methods of literary analysis, historical analysis and inductive synthesis, the study explores the historical context of Chinese vocal education's shift from traditional to modern paradigms during the 1900s. The formation of Zhou's pedagogical thought is divided into two stages, specifically an early exploratory stage and a mature stage. The key driving forces behind this formation are analysed from the perspectives of socio-cultural demands, Sino-Western artistic interaction, personal performance practice and educational philosophy. A systematic exposition is provided of her theoretical concepts concerning vocal technique, linguistic integration, emotional expression and the shaping of a national style. It is established that, following the core idea of using Western culture to serve Chinese culture, Zhou Xiaoyan carried out the localisation of Western bel canto. The holistic pedagogical system she constructed encompasses voice-emotion harmony, clear articulation with even tone, individualised instruction, and the union of high skill and moral integrity. This approach facilitated the transition of Chinese vocal educa-

tion towards a scientific, standardised and nationally oriented foundation, laid the essential ground for the Chinese vocal school, and remains of theoretical and practical value for contemporary vocal training.

Keywords: Zhou Xiaoyan, pedagogical thought in vocal art, historical formation, Sino-Western synthesis, national vocal art, truth, goodness and beauty.

E.O. Kuznetsova, Li Lingjun

Popularization of children`s piano education in the first half of the XX century in China: between tradition, western modernization and national revival

Abstract. In the first half of the 20th century, China experienced one of the most dramatic and transformational periods in its history – from the fall of the Qing Empire to the outbreak of the Second Sino-Japanese War and the subsequent civil conflict. In the context of political instability, cultural crisis and the active borrowing of Western institutions, music education has become not just an artistic hobby, but a powerful tool for national self-determination. Among all musical instruments, the piano has taken a unique position, being both a symbol of civilization, an instrument of cultural colonization, and – in the hands of progressive educators – a bridge to the creation of a new Chinese musical identity.

Keywords: piano, piano education, traditional music of China, piano pedagogy, children's music pedagogy, musical culture, Chinese culture, history of piano education, piano performance.

DIGITAL ENVIRONMENT

O.A. Shelyugina

Visual persuasiveness of the digital artistic image: between mimesis and procedure

Abstract. This article examines visual persuasiveness in contemporary digital art and distinguishes two modes in which it operates: the mimetic and the procedural. The first rests on verisimilitude, visual smoothness, and medial transparency; the second foregrounds the algorithm, the interface, the glitch, exhibition architecture, and the technical conditions of image construction. Recent Russian exhibition practices provide the empirical material, examined through formal-compositional and media-theoretical lenses. The article shows how technology ceases to be a tool of image production and becomes an element of artistic form, and argues that procedure can function as an autonomous ground of artistic form, viewer perception, and the methodology of analysis in digital art.

Keywords: digital artistic image, visual persuasiveness, mimesis, procedure, technical image, media art, generative art, exhibition architecture, interface, digital visuality.

Yi Pengfei

Technological era: strategies for selection and integration of resources for self–education of university music teachers

Abstract. The article examines the problem of self-education of university music teachers in the technological era. It is noted that modern teachers have access to a wide range of digital resources, but their abundance does not always contribute to professional growth. The main difficulty is that such resources are often used unsystematically and are not connected by a common educational goal. Based on academic research, the article shows that effective self-education of a music teacher requires not only the use of digital materials, but also their thoughtful selection and combination in accordance with specific professional tasks. Special attention is paid to a personalized approach, in which the choice of resources depends on the teacher's actual professional difficulties. The article concludes that the most effective model is a modular strategy combining academic texts, audiovisual materials, digital tools, and reflection. This approach makes self-education more consistent, practice-oriented, and closely connected with real teaching activity.

Keywords: self-education, music teacher, higher education, digital resources, educational environment, professional development, personalized learning, resource integration, technological era.

L.L. Alekseeva

Digital space and musical–pedagogical education

Abstract. This article attempts to explore the realities and prospects of music education as an institution of culture in a digital environment that is difficult to fully comprehend for research purposes. The author provides a general description of the digital space and the digital educational space (in terms of content diversity, resource updates, communication methods, etc.); attention is drawn to the radical change in the forms of transmission of humanitarian knowledge, including musical and pedagogical knowledge. The priority task of preserving and transmitting the content of music as an art form in its entirety of genuine spiritual meanings and timeless values of humanity using digital technologies is being updated; the article discusses the need to apply the principle of concentration in music education based on modern and effective tools that have proven themselves in the era of digitalization.

Keywords: education, professional, musician, teacher, music art, modern technologies, digital space.

ART AND PERSONALITY

Wu Hao

Specifics of musical education of primary school children in secondary schools of Anhui province (China)

Abstract. The article examines the specifics of musical education of primary school children in general education schools of Anhui Province (PRC). The author analyzes the rich cultural heritage of the region – Huangmei opera, Huiju opera, Luju opera, and Fengyang Flower Drum – and demonstrates how these traditional forms are integrated into school curricula and extracurricular activities. Special attention is paid to the music textbook published by People's Education Press (second semester of the fifth grade), which includes a fragment of the Huangmei opera "Duihua" ("To the Flowers"). The article also analyzes its modal structure (E major), rhythmic features, and vocal ranges. The article presents data from official documents of the Ministry of Education of the PRC and the Education Department of Anhui Province (Wenjiaoji No. 8), which mandate the allocation of at least 4 hours annually for the study of Huangmei opera in the fifth grade. Various forms of extracurricular activities are revealed: morning exercises accompanied by Huangmei opera melodies, "High Art to School" projects, and courses at children's palaces. The conclusion is drawn that traditional music in Anhui serves as a tool for patriotic and moral education, which finds parallels with Russian pedagogical practice.

Keywords: musical education, primary school children, Anhui Province, China, Huangmei opera, traditional music, integration of cultural heritage.

Liu Huixin

Pedagogical conditions for preparing future music teachers to develop schoolchildren's musical–imagistic thinking by means of multimodal teaching

Abstract. The article examines how higher pedagogical education should create conditions enabling future music teachers to develop schoolchildren's musical-imagistic thinking through multimodal teaching means. Drawing on B. M. Teplov's psychology of musical abilities, L. S. Vygotsky's theory of imagination and creativity, and contemporary research on multimodal perception, the authors identify four key conditions: experience of synesthetic perception, capacity for media conversion, capacity for constructing space and situation, and a system of reflective practice. It is argued that these conditions form an integrated, spirally interlocking structure. An attempt is made to elevate "multimodality" from the level of a teaching technique to the theoretical level of a teacher preparation condition, which may serve as a reference point for updating curricula in music teacher education.

Keywords: multimodal teaching means, music teacher preparation conditions, musical-imagistic thinking, multisensory perception, music-computer technologies.

INTERCULTURAL COMMUNICATION

Zhang Weizhen

The migration and translation of ideology: mechanisms of the spread of Stalinist architecture in the Soviet bloc and heritage politics

Abstract. The relevance of this study lies in the need to reinterpret the spread of Stalinist architecture in the Soviet bloc not as a linear process of ideological imposition, but as a form of cultural transmission. The aim of the article is to identify the mechanisms of encoding, transmission, decoding, and local reinterpretation of the architectural canon in different political and cultural contexts. The theoretical framework combines the concept of "Culture Two," the encoding/decoding model, memory studies approaches, and the theory of cultural translation. Based on a comparative analysis of buildings in Warsaw, Bucharest, Tbilisi, and Riga, the article shows that the Stalinist architectural canon was adapted and semantically transformed under different local conditions. It concludes that these buildings today function not only as instruments of past ideological representation, but also as forms of difficult heritage embedded in memory politics and the construction of post-socialist identity.

Keywords: Stalinist architecture, cultural transfer, encoding/decoding, Culture Two, difficult heritage, post-socialist city, sites of memory.

E.N. Kaisheva

Comparative ethnopedagogy: Crimean Tatar, Oguz and Kipchak traditions in the course of multicultural education

Abstract. This article is a detailed study of the pedagogical heritage of the Turkic peoples, considering the Crimean Tatar, Oguz and Kipchak traditions in the context of modern multicultural education. The article examines how these ethnopedagogic systems fit into the general structure of the modern educational process, combining traditional methods of education with current pedagogical trends.

The purpose of the article is a comparative analysis of the unique educational potential of the Crimean Tatar, Oguz and Kipchak traditions, their contribution to the development of the theory of folk pedagogy and the study of how their integration into the educational process contributes to the preservation of cultural identity and strengthening interethnic harmony. The article also aims to identify key aspect links

between the traditional culture of education and modern requirements for the formation of a tolerant personality.

The article gives a general idea of the origins and evolution of the ethnopedagogic systems of the peoples under consideration, their philosophical foundations and their role in family education. It describes how historical experience and the socio-cultural environment influenced the formation of moral values of the younger generation. It examines how folk pedagogy draws educational resources from folklore, oral folk art and customs. The characteristic methods, means and forms of education (fairy tales, proverbs, heroic epics) that are used in pedagogical practice are described.

The article analyzes how the traditions of the Crimean Tatars, Oguzes and Kipchaks are integrated into the modern course of multicultural education. It describes how the use of cross-cultural connections helps students realize the universal value of folk wisdom. The active introduction of ethnopedagogical modules into the curricula of schools and universities is discussed. Examples of the development of curricula and ethno-cultural projects are given, and the impact of these practices on the development of intercultural competence of students is analyzed. The article considers the desire of modern education to innovate and integrate ethnopedagogic experience into the global educational space.

Keywords: ethnopedagogy, multicultural education, Crimean Tatar traditions, Oghuz traditions, Kipchak traditions, comparative analysis, folk pedagogy, intercultural dialogue, spiritual and moral education, cultural heritage, tolerance, educational programs.

Zhu Longyu, Shi Lei

Developing intercultural competence in Chinese students while learning Russian

Abstract. This article examines the development of intercultural competence in Chinese students while learning Russian. The topic is relevant because traditional language training does not always ensure comprehensive communication: students may master grammar and vocabulary but struggle to understand Russian cultural codes and patterns of speech behavior. Intercultural competence is essential for overcoming stereotypes and avoiding communication failures. This article analyzes the main barriers to communication, including differences in value systems, different etiquette norms, and the influence of native language and cultural worldviews. Practical techniques for immersing students in a dialogue of cultures are proposed, ranging from working with culturally marked vocabulary to role-playing. Particular attention is paid to developing students' reflective capacity. The article concludes

that targeted development of intercultural competence increases student motivation and makes learning more meaningful and effective.

Keywords: intercultural competence, Chinese students, teaching Russian as a foreign language, linguistic and cultural worldview, communication barriers, culturally marked vocabulary, speech behavior and etiquette, dialogue of cultures.

Сведения об авторах

Алексеева Лариса Леонидовна *— доктор педагогических наук, доцент, эксперт Научного центра Российской академии образования на базе ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»*
E-mail: klara63@list.ru

Беляева Татьяна Олеговна *— аспирант, старший преподаватель кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Россия*
E-mail: tatyana.kelina89@mail.ru

Бочковская Вера Игоревна *— кандидат исторических наук, доцент кафедры искусствоведения и креативных индустрий, Алтайский государственный университет*
E-mail: maratan_@mail.ru

Ван Сяоцин *— аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет*
E-mail: 2629294842@ qq.com

Воробьева-Богдан Виктория Романовна *— студентка 1 курса магистратуры Краснодарский государственный институт культуры, Факультет народной культуры, кафедра хореографии*
E-mail: viktoriabogdan1993@yandex.ru

Гуликаизр Хацзыбайкэ *— Санкт-Петербургский государственный университет*
E-mail: st135397@student.spbu.ru

Ермакова Ираида Геннадьевна *— преподаватель высшей школы дизайна и искусств Федерального государственного образовательного учреждения высшего образования «Тихоокеанский государственный университет»*
E-mail: idylka@list.ru

И Пэнфэй *— студентка 3 курса Музыкальное образование, факультет музыки РГПУ имени А. И. Герцена, институт музыки, театра и хореографии*
E-mail: yi_15862@163.com

Каишева Эльвира Нуриевна *— концертмейстер, ассистент кафедры музыкально-инструментального искусства, ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»*
E-mail: aleksandravoevodina@mail.ru

Кан Ипин *— аспирант (докторант), Китайская академия искусств*
E-mail: 18500069532@163.com

Карпенко Ирина Анатольевна *— профессор кафедры хореографии Краснодарского государственного института культуры*
E-mail: nikita-61@mail.ru

Кузнецова Елена Олеговна *— кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки РГПУ им. А.И. Герцена*
E-mail: kyznetsova65@mail.ru

Лескова Татьяна Владимировна *— доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: leskova-1961@mail.ru

Ли Линцзюнь *— аспирант кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена*
E-mail: 435659333@qq.com

Лю Хуэйсинь *— аспирант, Московский педагогический государственный университет (МПГУ)*
E-mail: 1454641750@qq.com

Мамбетов Сервет Якубович *— доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального искусства, ГБО УВО РК "Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова".*
E-mail: 52s.mambet@gmail.com

Ма Минцзэ *— аспирант, Дальневосточный Государственный Институт Искусства (ДВГИИ)*
E-mail: suiyi1986s@gmail.com

Мочарная Татьяна Витальевна *— студентка 3 курса КИПУ имени Февзи Якубова, кафедра музыкально-инструментального искусства (саксофон)*
E-mail: mo4arnaya@gmail.com

Муратов Александр Михайлович *— кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств*
E-mail: samurat@list.ru

Наиля Фаик Кызы Маммед-Заде *— аспирант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры*
E-mail: emilchikemin2012@gmail.com

Полетаева Анна Дмитриевна *— аспирант, старший преподаватель кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет*
E-mail: ak22reg@mail.ru

Седнин Николай Николаевич *— доктор искусствоведения, профессор, почетный академик Российской академии художеств*
E-mail: sedninart@mail.ru

Сунь Минцзе *— аспирант, Школа искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет*
E-mail: sun.mintc@dvfu.ru

Тянь Вэйнань *— аспирант, Дальневосточный Государственный Институт Искусства (ДВГИИ)*
E-mail: suiyi1986s@gmail.com

У Хао *— аспирант института музыки, театра и хореографии; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: 3080423903@qq.com?

Цзинцзин Ню *— аспирант кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена*
E-mail: presidentmusik@mail.ru

Чернова Анна Викторовна *— кандидат искусствоведения, доцент Дальневосточный Государственный Институт Искусства (ДВГИИ)*
E-mail: av-chernova@mail.ru

Чжан Вэйчжэнь *— аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет*
E-mail: st059170@student.spbu.ru

Чжан Синьюэ *— аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой*
E-mail: sphinx_aki@qq.com

Чжан Хао *— аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет*
E-mail: zhanghao01@yandex.ru

Чжу Лунюй *— аспирант, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*
E-mail: 18654179280@163.com

Швец Элина Григорьевна *— кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет*
E-mail: elina_shvets@mail.ru

Шелюгина Ольга Александровна *— доцент кафедры культурологии и дизайна Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Алтайский государственный университет», кандидат искусствоведения*
E-mail: soa@mail.asu.ru

Ши Лэй *— аспирант, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*
E-mail: 18654179280@163.com

Янь Цзинцзи *— аспирант кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»*
E-mail: epicapp@163.com

Ярных Владимир Викторович *— аспирант, старший преподаватель кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет*
E-mail: Vladimir.yarmuh@yandex.ru