16+

ISSN 20720432

ИСКУССТВО
и
ОБРАЗОВАНИЕ

Журнал
теории, методики и практики
художественного образования и эстетического
воспитания

34-й год издания

9(176) 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 26.08.2026. 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.
Варламов Д.И.
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

Л.Е. Петрова, Е.А. Фитьмов
Отражение исторической памяти в ретроспективе темы Великой Отечественной войны в творчестве художников Северного Кавказа 9

Н.В. Некрасов
Сравнительный анализ отечественных научно-фантастических фильмов «Тайна двух океанов» и «Кракен» 25

Ли Цзянь
Музыкальная драматургия: опыт анализа киномузыки Исаака Шварца 35

Ли Дунюй
Традиция и метафора в искусстве китайского плаката 44

Ли Синьшо
Культурное резонирование элементов стиля А. Н. Скрябина в творчестве китайских композиторов 54

Пу Жун
Мифологические мотивы в гробнице Тутанхамона: нарративы вечной жизни 67

Сюй Даньдань
Принципы интертекстуальной интерпретации поэмы Низами в камерной опере Брайта Шенга «Песнь Меджнуна» 75

Е.В. Свирская
«Островная фауна»? К вопросу о музыкальном диалоге Англии и континента в XV веке 85

Ван Куньхао
Черная церковь на академической сцене: сцена прощания с Роббинсом в опере «Порги и Бесс» Дж. Гершвина 94

Се Мэнюань
Музыкальная поэтика как аналитическая основа для изучения творчества А. Г. Шнитке 102

Лю Тяньцун
«Формула» экстаза в одноименной поэме А. Н. Скрябина 111

Сяо Цзинжуй
Жанрово-стилевые особенности фортепианного творчества Оскара Мериканто 119

Ван Ишань, Е.О. Назарова
Влияние романсов Бородина на развитие отечественной камерно-вокальной музыки конца XIX – начала XX века 130

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

В.А. Горбик
Как сделать так, чтобы слова в церковном хоре были слышны? 143

Люй Дунцзэ
Индивидуализация технической подготовки студентов-саксофонистов в условиях вуза 152

Хуан Моуе
Adagio из первого скрипичного концерта Макса Бруха в контексте романтического исполнительства 166

Э.Г. Толмачева
Развитие мышления у студентов-пианистов как фактор запоминания нотного текста в классе специального фортепиано вуза 176

Цуй Цзиньюй
Аранжировки народных песен в современной хоровой миниатюре композиторов Китая 184

Хуан Линь
Особенности исполнительской интерпретации фортепианной сонаты № 27 Л. Бетховена 192

Цинь Чжумин
Синтез традиционных и современных приемов вокального исполнительства в песнях Ши Гуаннаня в контексте особенностей стиля композитора 200

Юу Бао
Методическая модель подготовки китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер В.А. Моцарта 209

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Е.Д. Фурманов
Социальная реклама как ресурс художественно-эстетического образования: визуально-семиотические, культурологические и методические основания использования в вузе 219

Т.Ю. Благова
Дизайнерский, педагогический и арт-терапевтический аспекты креативно-просветительского проекта «Драконы Амура» 234

Лян Ваньюэ, Л.А. Касимова
Формирование готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки как педагогическая проблема в системе художественного образования Китая 247

Сюй Линьи
Художественное воплощение китайской философии и национального духа в танцевальном спектакле «Конфуций» 260

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Бай Хуэйвэнь, С.А. Аманжолов
Проблемы модернизации художественно-педагогического образования в школах Китая 268

С.Н. Бобрышев, А.Ю. Манцевич
Капитальные гротески модерна начала XX века 276

ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Фу Цзяо
Реконструкция культурной памяти о Китайско-Восточной железной дороге в условиях цифровизации и интеллектуализации 285

Сян Миньюй, Г.В. Заднепровская
Генезис и эволюция гофэн-музыки: от интернет-субкультуры к инструменту культурной политики Китая 295

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке 310

Сведения об авторах 326

Content

THEORY AND HISTORY OF ART

L.E. Petrova, E.A. Fitmov
Reflection of historical memory in the retrospective of the theme of the Great Patriotic War in the works of artists of the North Caucasus 9

N.V. Nekrasov
Comparative analysis of the Russian science fiction films "The Mystery of Two Oceans" and "Kraken" 25

Li Jian
Musical dramaturgy: experience of analysis of Isaac Schwarz's cinematography music 35

Li Dongyu
Tradition and metaphor in Chinese poster art 44

Li Xinshuo
Cultural resonance of A. N. Scriabin's stylistic elements in the works of Chinese composers 54

Pu Zhong
Mythological motifs in the tomb of Tutankhamun: narratives of eternal life 67

Xu Dandan
Principles of intertextual interpretation of Nizami's poem in Bright Sheng's chamber opera "The Song of Majnun" 75

E.V. Svirskaya
"Island fauna"? On the musical dialogue between England and the continent in the fifteenth century 85

Wang Kunhao
The Black Church on the academic stage: the Robbins farewell scene in George Gershwin's opera Porgy and Bess 94

Xie Mengyuan
Musical poetics as an analytical framework for the study of Alfred Schnittke's creative work 102

Liu Tiancong
The "formula" of ecstasy in Scriabin's eponymous poem 111

Xiao Jingrui
Genre and style features of Oscar Merikanto's piano works 119

Wang Yishan, E.O. Nazarova
The influence of Borodin's romances on the development of Russian chamber-vocal music in the late 19th and early 20th centuries 130

PERFORMING ARTS

V.A. Gorbik
How to make words audible in a church choir? 143

Lyu Dongze
Individualization of technical training for saxophone students in higher education 152

Huang Mouye
Adagio from Max Bruch's First Violin Concert in the context of romantic performance 166

E.G. Tolmacheva
The development of thinking among piano students as a factor in memorizing musical text in the special piano class of a university 176

Cui Jinyu
Folk song arrangements in contemporary choral miniatures by Chinese composers....184

Huang Lin
Features of performing interpretation of Beethoven's Piano Sonata no. 27 192

Qin Zhuming
The synthesis of traditional and modern vocal performance techniques in the songs of Shi Guannan in the context of the composer's style 200

Yuu Bao
Methodological model of preparing Chinese students for the stage interpretation of arias from W.A. Mozart's operas 209

ART AND PERSONALITY

E.D. Furmanov
Social advertising as a resource for artistic and aesthetic education: visual-semiotic, cultural and methodological foundations of its use in higher education....219

T.Yu. Blagova
Design, pedagogical, and art-therapeutic aspects of the creative and educational project "Dragons of Amur"....234

Liang Wanyue, L.A. Kasimanova
Formation of choreography students' readiness to master classical music as a pedagogical problem in China's system of arts education....247

Xu Linyi
Artistic embodiment of Chinese philosophy and national spirit in the dance performance "Confucius" 260

PLASTIC ARTS

Bai Huiwen, S.A. Amanzholov
Problems of modernization of art and pedagogical education in schools in China 268

S.N. Bobryshev, A.Yu. Mancevich
Capital grotesques of art nouveau at the beginning of the 20th century....276

DIGITAL ENVIRONMENT

Fu Jiao
Reconstructing the cultural memory of the Chinese Eastern Railway in the era of digital intelligence 285

Xiang Minyu, G.V. Zadneprovskaya
Genesis and evolution of Guofeng music: from internet subculture to an instrument of China's cultural policy....295

INFORMATION, MESSAGES

Summary of published articles in english 310

Information about authors....324

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Л.Е. Петрова, Е.А. Фитьмов

Отражение исторической памяти в ретроспективе темы Великой Отечественной войны в творчестве художников Северного Кавказа

Аннотация. Статья рассматривает переход «живой памяти» в «культурную память» средствами искусства, которое выступает альтернативным источником, фиксирующим правду о событиях Великой Отечественной войны. В условиях современных вызовов важно помнить моменты общей судьбы народов России. Северный Кавказ – полиэтничный регион, и анализ произведений местных живописцев, графиков и скульпторов «возвращает» региону роль субъекта истории. Это показывает, как художники региона осмысляли войну через призму национальных традиций. В статье делается акцент на связи искусства народов Северного Кавказа с землёй и родом, что не существует единого Кавказского взгляда на события Великой Отечественной войны, так как одни народы подверглись депортации, другие нет, что создаёт богатую полифонию памяти в произведениях искусства. Искусство военных лет и послевоенного осмысления часто создавалось на стыке русской академической школы и местных традиций. Раскрытие этого синтеза работает на укрепление общероссийской гражданской идентичности.

Ключевые слова: художники-фронтовики, историческая память, искусство, героизм, тематическая картина, образ, традиции, осмысление.

Введение

Для современного поколения Великая Отечественная война – это уже история, и чем дальше уходят от нас тяжелые героические годы, тем рельефнее вырисовывается грандиозность нашей победы. Поэтому тема Великой Отечественной войны была, есть и надолго останется одной из самых актуальных тем художественного творчества [1].

Следует подчеркнуть, что в период Великой Отечественной войны с огромной самоотдачей трудились как известные мастера, так и выпускники и обучающиеся художественных учебных заведений для того, чтобы быть в едином строю бойцов. Художники создавали плакаты, листовки, карикатуры, портреты воинов и тружеников тыла. Эта мобильная работа обогащала художников жизненными наблюдениями и впечатлениями [1].

Статья актуальна тем, что рассматривает отражение темы Великой Отечественной войны в произведениях художников Северного Кавказа как диалектику памяти, как осмыслялась эта тема через менталитет и культурный код мастеров от 1945-го года до наших дней. Современные российские художники показывают последствия войны, ее отголоски в психике человека или используют ее примеры как метафору для разговора о более широких проблемах общества.

Основная часть

Тема исторической памяти о событиях Великой Отечественной войны – одна из ключевых в советском и российском искусстве. Художники не просто фиксировали события, а осмысливали их, создавая эмоциональный мост между поколениями. Искусство этих художников помогает сохранить историческую память и передать будущим поколениям правду о мужестве и героизме защитников Родины. Историческая память не должна прерываться ни при каких обстоятельствах, так как она является одним из ключевых элементов системы традиционных ценностей, влияющим на представления человека о своём месте в истории. Поэтому наш долг передавать знания о подвигах того времени новым поколениям. Историческая память формируется на основе событий, значимых для определенного общества, и включает в себя не только факты, но и эмоциональные, культурные и символические аспекты.

Историческая память опирается на социальный контекст, исторические знания, представления людей о смысле жизни, о добре и зле, справедливости и несправедливости, о наиболее острых проблемах современного им общества. В силу этого историческая память неразрывно связана с коллективной идентичностью [2, с. 123].

Тематическая живопись играет исключительно важную роль в воспитании молодежи, выступая не просто как предмет эстетического любования, а как инструмент формирования мировоззрения и гражданской позиции. Тематическая картина визуализирует сложные моральные понятия, тем самым формируя нравственные ценности. В эпоху клипового мышления и массовой культуры тематическая живопись, выполненная на высоком профессиональном уровне, эстетически воспитывает и развивает вкус молодежи. Знакомство с национальной тематической живописью помогает молодым людям почувствовать свою

принадлежность к великой культуре, понять менталитет своего народа, его традиции и устои.

Сегодня тематическая станковая живопись советских мастеров продолжается в работах художников различных регионов России, отражая общую историю и национальную самобытность. Тема общего исторического прошлого объединяет художников разных поколений и национальностей. Художники всех республик нашей страны в своих произведениях отражали минувшую войну, считая это своим долгом [1].

Многообразие культур народов Северного Кавказа повлияло на особенности развития академического изобразительного искусства в республиках. Если в прикладном искусстве традиционно формировались определенные региональные центры, артели мастеров, то в сфере развития академического искусства мы видим тенденцию, когда появляется профессиональный художник, как правило, выпускник Академии Художеств, собирает вокруг себя талантливых мастеров, тем самым закладывая основы региональной художественной школы. Вклад каждого художника, создававшего произведения на тему Великой Отечественной войны индивидуален: многие сами являлись фронтовиками, более молодое поколение раскрывает эту тему через рассказы родственников, участников войны.

Творчество художников Северного Кавказа – яркое и многогранное явление, в котором переплетаются академические традиции, любовь к родному краю и современные поиски новых тем в искусстве. Местные художники не только создавали масштабные батальные полотна, но и запечатлели трагедию оккупации, документально фиксируя разрушенные города и судьбы людей.

Депортация народов Северного Кавказа в 1943-1944 годах представляет собой одну из самых трагических страниц советской истории. Это был процесс насильственного выселения целых народов с их исконных земель в отдаленные районы СССР, сопровождавшийся ликвидацией их национальной государственности.

Официальная причина выселения всегда формулировалась одинаково: массовое пособничество фашистским захватчикам, бандитизм и социальная неблагонадежность. Однако реальные причины были комплексными. Власти возложили ответственность за действия отдельных бандформирований и коллаборационистов на весь народ. Репрессии затронули народы, проживавшие на важных в геополитическом отношении территориях: карачаевцев (ноябрь 1943 г.), калмыков (декабрь 1943 г.), чеченцев и ингушей (февраль 1944 г.), балкарцев (март 1944 г.). Несмотря на выдвинутые обвинения, десятки тысяч представителей этих народов сражались в рядах Красной армии.



Рисунок 1. Подвигин В.Ф. «Я вернусь», 2014 г., холст, масло.

Последствия депортаций были катастрофическими для судеб народов. Национальные автономии (Чечено-Ингушская, Карачаевская, Калмыцкая) были ликвидированы, их территории перекроены. В 1991 году был принят закон РФ «О реабилитации репрессированных народов».

Тема связи с землёй и родом – одна из ключевых в искусстве Северного Кавказа. Художники раскрывают её по-разному: от классических горных пейзажей до глубоко личных, метафоричных высказываний с использованием нетрадиционных материалов и современных форм. Это глубокое единение продиктовано как красотой природы, так и драматической историей региона, в том числе памятью о депортациях.

В современном искусстве связь с корнями часто выражается более концептуально. В инсталляции «Наследство» Керим Аккизов использовал соль Кабардино-Балкарии, которой обработаны тысячи стальных скоб – символ памяти о депортации балкарского народа. Похожие мотивы прослеживаются и в творчестве ингушского художника Хасолта Акиева, в его работах образы стариков, смотрящих вдаль, и мотивы дороги как метафоры изгнания пронизаны болью поколений и тоской по утраченной родине.

История живописи Карачаево-Черкессии исчисляется всего несколькими десятилетиями. Теме Великой отечественной войны посвящены графические и

живописные работы, таких художников, как Чомаев Хаджи-Мекер Хамидович (1932-2018), Аков Исмаил Гериевич (1939-2023), Бостанов Магомед Сосуранович (1938-2022), Абайханов Мусса Хамитович (1941-2021), их работы раскрывают разные стороны человеческих переживаний и преодоление жизненных трудностей. Более молодые мастера также отражают эту тему в своих произведениях. Среди них: Владимир Фёдорович Подвигин (1951-2025), заслуженный художник КЧР и Российской Федерации, много лет проработал в колледже культуры и искусств им. А.А. Даурова. Его работы «Стая», «Сон и явь», «Я вернусь» (рис.1) отличаются суровым содержанием и заставляют вновь задуматься о трагедии войны.

Магомед Исмаилович Хабичев (1953 г.р.), народный художник КЧР, скульптор, живописец и график. В селе Учкекен им создана галерея героев Великой Отечественной войны 1941-1945 годов, в селе Курган монументальный памятник «Скорбь». Не обошел автор вниманием тему депортации своего народа в 1943 году в Среднюю Азию, среди наиболее известных композиций «Свобода без свободы», «Депортация и возвращение».

Ираида Ивановна Орлова (1955 г.р.), талантливая художница, работающая в разных техниках, в настоящее время живет в Ставрополе. Её полотно «День Победы» показывает образ отца, в руках у него автомат, но к нему привязана веточка сирени, отчего возникает щемящее чувства от утраты, при этом и огромная радость от дня Победы.

Тяжелые, героические годы войны нашли свое отражение в искусстве чеченских и ингушских художников, передававших в нем как общечеловеческую трагедию, так и отдельные исторические события своего народа. С первого дня Великой Отечественной войны художники Чечено-Ингушетии, среди которых: Г.-М. Даурбеков, участники Великой Отечественной войны Ф.Н. Сачко, Г.Д. Авсаджанов, Л.И. Царицынский, Г.А. Шаталов активно включились в борьбу с врагом, создавая агитационные плакаты и политические карикатуры. Как отмечается в диссертационном исследовании Хамзатовой З.Р., особенность чеченского искусства в том, что оно не было оторвано от своих родных истоков, произошли модернизационные процессы внедрения массовой культуры в народную [3, с. 15].

Филипп Николаевич Сачко (1914-1977) во время войны служил в 89-й гвардейской стрелковой дивизии 2-го Украинского фронта, закончил войну в Кенигсберге. Создал более 70 картин, зарисовок непосредственно в боевой обстановке, в том числе диораму боев за Белгород, Дальний Залюгин Яр, Новую Баварию (железнодорожная станция под Харьковом). Одной из глубоко трагичных работ является картина «Об этом забывать нельзя» (рис.2).

Леонид Иванович Царицынский (1920-1989) фронтовик, узник лагеря Бухенвальд. Прошел тяжелый жизненный путь, прежде чем занялся творчеством. В 1980-х годах становится членом международной федерации борцов сопротивления фашизму. Им созданы графические работы «Бухенвальд», «Эттерсбергская Голгофа», «На рассвете», «Проклятая ночь» и другие.

Айшат Халитовна Даурбекова (1955), народная художница Ингушетии, родилась в Кустанайской области в депортированной семье. Её картина «Чёрная среда. Утро 1944» посвящена теме депортации ингушского народа, в работе показана обстановка комнаты, в которой присутствуют растерянные и испуганные люди, вынужденные спешно собираться в присутствии конвоя.

Георгий Дмитриевич Авсаджанов (1923-1980), участник Великой Отечественной войны, командовал стрелковой ротой 262 дивизии Южного фронта, участвовал в Сталинградской битве, в боях за освобождение Ростова-на-Дону. После тяжелого ранения в 1943 году Авсаджанов переехал в Грозный. В своём творчестве обращался к истории жизни горских народов, писал горные пейзажи, создавал сюжетно-тематические композиции, например «Партизаны в горах Чечено-Ингушетии» (1960). Его семья творческая, по стопам пошли все трое детей – Луарсаб, Николай, Наталья. У Николая Авсаджанова (ставропольский живописец и график) мы находим лаконичную, но очень проникновенную работу «Салют Победы» (рис.3), посвященную не столько всенародному торжеству, сколько горькой памяти.

Башир Халитович Даурбеков (1954 г.р.), народный художник Республики Ингушетия, больше известен как пейзажист. Произведения Башира Даурбекова погружают зрителя в уникальный, живописный мир, где человек – лишь часть природы. Однако и в его творческой биографии есть работы, посвященные теме Великой Отечественной войны, например ««Защитники Малгобека».

Некоторые современные художники обратились к отражению событий Малгобекской оборонительной операции, которая проводилась с 3 сентября по 3 января 1943 года в рамках битвы за Кавказ (Индира Ильясова, Хож-Ахмед Имагожев). Малгобекская оборонительная операция имела большое военно-стратегическое значение: упорное сопротивление войск Закавказского фронта остановило продвижение врага на Кавказе.

Ярким представителем чеченского изобразительного искусства, посвятившего свои работы теме Великой Отечественной войны, был Шамиль Алиевич Шамурзаев (1932-2011). В годы депортации в 1949-1958-х годах жил в Караганде. Он написал такие работы как «Портрет участника Великой Отечественной войны Джабраилова» (1968), «Портрет старого партизана И. Барсанукаева» (1967), «Мать партизана» (1968) [4, с.71].



Рисунок 2. Сачко Ф.Н. «Об этом забывать нельзя», 1970-е гг., холст, масло.



Рисунок 3. Авсаджанов Н.Г.«Салют Победы», 2010 г., холст, масло.

Иван Дмитриевич Бекичев (1928-1987), известный в республике скульптор, ведущий на Северном Кавказе в 60-70 годы, создал ряд монументальных работ о битве за Кавказ, где плечом к плечу сражались представители всех народов СССР.

Военная работа «Скорбь» Аманди Абасовича Асуханова (1939-2020), одна из самых сильных работ художника, посвященная депортации чеченцев в 1944 году, на картине изображена женщина в национальной одежде среди суровой горной природы, на её лице застыло горе, эта работа символизирует всех матерей потерявших своих детей [4, с.73].

Хамзат Юнусович Дадаев (1939 г.р.), народный художник Чеченской Республики, относится к поколению детей войны, работает в основном в жанре пейзажа. В своей работе «Май 1945 года» показал безудержное солдатское счастье, смех и слезы в минуты объявления Победы, создание такого полотна значимо для него, так как в годы депортации погибли его родные [3].

Вахид Османович Умарсултанов (1950 г.р.), один из первых профессиональных художников Чечни, заслуженный художник Российской Федерации, народный художник Чеченской Республики. Он родился в Казахстане, а в конце 50-х годов семья вернулась в Чечено-Ингушетию. Самые большие его проекты – «Фронтовые дороги» серия графических работ, а также живописная работа «Матери ждут».

Большое влияние на становление профессионального изобразительного искусства в Кабардино-Балкарии оказали русские и украинские художники, приехавшие в регион в конце XIX века: М. Алехин, Н. Гусаченко, М. Ваннах, И. Балицкий, Н. Смольянинов, Н. Трындык, затем появились первые члены Союза художников СССР из национальных кадров [5, с. 5].

Николай Захарович Трындык (1916-1987), фронтовик, участвовал в освобождении Нальчика и других городов Северного Кавказа, заслуженный художник Кабардино-Балкарской АССР, являлся ведущим пейзажистом республики. Однако значительная часть его творчества посвящена теме деятельности труженика, им создана серия индустриальных пейзажей, посвящённых работе Тырныаузского горно-обогатительного комбината.

Хамзат Баксанукович Крымшамхалов (1917-1985), скульптор, заслуженный художник СССР и КБР, воевал на фронтах Великой Отечественной войны (1941–1943). Автор монумента «Скорбящий горец» в селе Кёнделен, посвящённого землякам, погибшим в годы Великой Отечественной войны.

Николай Григорьевич Канчук (1919-2003), юность которого выпала на военное время, воевал в партизанском отряде на территории Чехии, позже стал профессиональным художником, в его работах сплетается академический подход с лаконичной суровой манерой живописи, как в изображении природы, так и в тематических произведениях, например в работе «На страже» (1971).

Николай Матвеевич Третьяков (1923-1991), художник-фронтовик, заслуженный художник России, Заслуженный художник КБР. Освобождал Кавказ, Юг Украины, дошел до Праги, эти события отражены в работах «Знамя над Эльбрусом» (рис.7), «Защитникам Кавказских перевалов», «Оборона Кавказа», «На марше», «Год 1942» и другие.

Анатолий Михайлович Сундуков (1925-1989) – заслуженный художник КБР. Самой главной темой его творчества стала Великая Отечественная война, в первую очередь сюжеты, связанные с теми местами, где ему пришлось воевать – Кавказ, Кубань, Прибалтика, Западная Украина. Глубоко эмоциональна работа «Эпизод Великой Отечественной» (1974), изображена оставленная без всадника лошадь, вокруг неё выжженная трава, дымом заволокло небо, ощущается гнетущая тишина и слышится только ржание испуганного животного.

Михаил Хамидович Тхакумашев (1927-2021) окончил скульптурное отделение Художественного училища им. М. Б. Грекова. Среди его работ: памятник легендарной 115-й Кавалеристской дивизии. В разные годы в городах и селах Кабардино-Балкарии Михаилом Тхакумашевым были установлены скульптурные композиции и памятные стелы погибшим в годы Великой Отечественной войны.

Виктор Магометович Абаев (1935-2007), заслуженный художник РФ, в работах «Поэты гор», «Свадьба», «Семья», «Детство», «Материнство», «Похороны партизана» автор поднимает проблемы национального, общечеловеческого и нравственного характера.

Осетинские художники сохранили память о войне для потомков, произведения некоторых из них рассказывают о событиях осени 1942 года, которые пока-



Рисунок 4. Хохов А.-Г. "Штурм селения", 1944 г., бумага, тушь.



Рисунок 5. Джикаев М.Ф. "Песня о героях", из серии "Великая Отечественная война", 1985 г., бумага, смешанная техника.

зывают разрушения городов и сел. Сегодня эти работы являются ценными историческими документами.

Арсентий Тимофеевич Румянцев (1887-1967) был художником-самоучкой, сотрудником Северо-Осетинского отделения товарищества «Художник». В 1943 году он в составе бригад создает работы, посвященные разрушительным последствиям пребывания немецко-фашистских войск в Осетии.

Аслан-Гирей Знаурович Хохов (1894-1965) с первых дней создания Северо-Осетинского бюро «Окна ТАСС» принял активное участие в создании агитационных плакатов. В 1943–1944 годах А.-Г. Хохов создал цикл графических работ «Гизельская трагедия» (рис.4), в основу которых легли рассказы очевидцев, фотографии, документы и рисунки.

Мурат Фёдорович Джикаев (1945-2002) – заслуженный художник Северной Осетии и России, работал в жанрах портрета, пейзажа и тематической картины. Центральной темой его живописи была Осетия – сельский быт, народные традиции, природа родного края. Полотна Джикаева отличаются сдержанным, мягким колоритом; создал серию офортов к 40-летию Победы (рис.5).

Владимир Владимирович Лермонтов (1898-1974) и Азанбек Васильевич Джанаев (1918-1989), участники Великой Отечественной, работали в «Окна ТАСС», в годы войны отражали боевую обстановку в зарисовках, а в мирное время создавали иллюстрации к произведениям осетинских поэтов и писателей, Нартскому эпосу.

Среди современных молодых осетинских живописцев выделяется творчество Вадима Филипповича Каджаева (1984 г.р.), в котором переплетается историческое прошлое и современная жизнь Осетии. Сам автор говорил о том, что опосредованно, но в его творчестве неизменно присутствует война, как историческая реальность. Картины Вадима Каджаева полны сдержанного героизма, сурового национального лиризма (рис.6).



Рисунок 6. Каджаев В.Ф. "Память. Братья Газдановы", 2015 г., холст, масло.



Рисунок 7. Третьяков М.В. "Знамя над Эльбрусом 13 февраля 1943 года", 1983 г., холст, масло.

В годы Великой Отечественной войны дагестанские художники активно работали над созданием агитационных плакатов, листовок, оформлением агитпунктов, писали портреты участников войны, стремясь показать зрителям тот огромный путь, который пройден этими людьми.

Салават Магомедович Салаватов (1922-2005), народный художник Дагестана, участник войны. Искусствоведы считают его основоположником дагестанской книжной графики, излюбленной техникой для него всегда была акварель. В годы войны, отправлял в письмах с фронта своим родным графические зарисовки, сделанные в окопах между боями, также рисовал карикатуры на фашистов, создавал плакаты.

Василий Васильевич Горчаков (1926-1990), живописец, народный художник Дагестана. Одна из его работ «Празднование Дня Победы в Махачкале» изображает площадь В. И. Ленина в Махачкале в день Победы, все воодушевлены, видны радостные и улыбающиеся лица.

Мушаил Ханухович Мушаилов (1941-2007), дагестанский художник, чья творческая биография связана с темой Великой Отечественной войны. «Женщины Дагестана фронту» (1985) – одна из ключевых работ мастера, показывающая как дагестанские женщины помогали фронту, продавая свои украшения, а вырученные деньги передавали военным. В картине «Ожидание» (рис.8) представлены символические образы погибших детей главной героини, но название подсказывает нам, что мать продолжает ждать и верить в их возвраще-

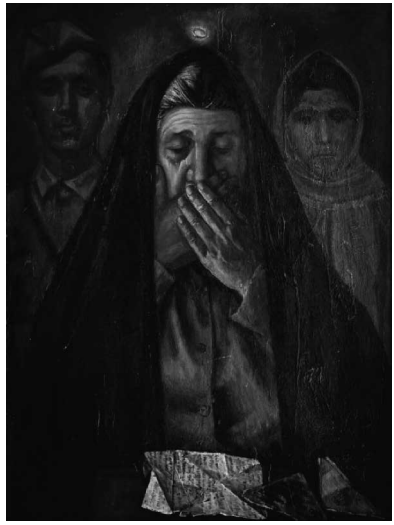


Рисунок 8. Мушаилов М.Х. "Ожидание", 1980-е гг., холст, масло.



Рисунок 9. Сайгидов А.-Г.М. "Победа", 1980-е гг., бронза.

ние. Художником также написаны картины «Баллада о солдате – Воспоминание» (1975), «Чёрные шали матерей» (1978), «День Победы. Встреча с ветеранами республики».

Али-Гаджи Магомедович Сайгидов (1948-2020), заслуженный художник республики, скульптор, создал несколько произведений, связанных с темой Великой Отечественной войны, среди них «Победа» (рис.9) олицетворяет победу над фашизмом, работу «Скорбящая» (1989) – это фигура матери, вознёсшая руки в мольбе за всех усопших на войне, памятники павшим медикам (Махачкала, 1989), «Белые журавли» (Цада, 2007), мемориальный комплекс героям трёх войн (Салта, 1992).

Регулярно в республике проводятся выставки, посвященные дате победы в Великой Отечественной войне, на них экспонируются работы как художников старшего поколения, так и молодых авторов: «Освобождение» Ф.Невежина, «Письмо с фронта» Г. Конопацкой, «К мирному труду. Расставание» И.Собакина, «Последний бой» И. Исмаилова, «Портрет участницы войны Разият Дибировой» А. Магомедова и др.

Ставрополье воспитало несколько поколений художников, посвятивших свое творчество военной теме. Среди них есть как фронтовики, прошедшие Великую Отечественную войну, так и современные авторы, создающие летопись новых военных конфликтов. Художники-фронтовики – это поколение мастеров,

чьи биографии неразрывно связаны с войной, их работы хранятся в фондах Ставропольского краевого музея изобразительных искусств и представляют собой уникальную художественную летопись тех лет [1].

Как известно, одним из определяющих критериев в искусстве является жизненная правдивость, поэтому следование натуре, документальность, взятая за основу при создании образов, – наиболее характерные особенности художественного языка произведений периода Великой Отечественной войны. Важное значение имеет фронтовой набросок, и многие конкретные эпизоды различных этапов войны нашли свое правдивое воплощение в репортажных рисунках, портретных набросках, этюдах и эскизах, созданных в гуще военных событий [1].

Среди художников-фронтовиков, которые выполняли как репортажные рисунки, так впоследствии и тематические картины, можно назвать Богославского Р.Н., Казанчана К.Г., Гречишкина П.М., Шегедина А.В., Клёнова В.Г., Горбаня П.С.

Родион Никандрович Богославский (1915-1998) – участник Сталинградской битвы и сражения под Прохоровкой, освобождал Украину, Белоруссию, Прибалтику, Польшу. В своих рисунках отразил лично пережитые события, например «Курская битва», «Армия-освободительница».

Скачков Георгий Иванович (1915-1999), многие картины Георгия Ивановича автобиографичны, посвящены его товарищам-балтийцам – «Во имя победы» (1974), «В разведке» (1977), «Стояли насмерть» (1984), «Балтийцы» (1985), отражающие трагические и радостные события [6].

Корюн Геворкович Казанчан (1920-1991) – народный художник РСФСР, прошел от Кавказа до Берлина, в его полотнах ярко звучит тема памяти, например в работах «Журавли» и «Мать».

Павел Моисеевич Гречишкин (1922-2009) – заслуженный художник РСФСР, участник битвы за Кавказ. Известен своими полотнами, посвящёнными Кавказу и Ставрополью. Его работы написаны с глубокой любовью к малой Родине, самая известная работа о Великой Отечественной войне – «У Марухского перевала» (1970).

Владимир Александрович Шегедин (1924-2023) – участник обороны Кавказа и освобождения Ставрополя, автор трогательной работы «Май 1945-го. Мечты», изображающей юную фронтовичку в столице Австрии.

Владимир Григорьевич Кленов (1936-2020) в своём творчестве отдал дань ставропольской земле, по пейзажам и рисункам художника можно окунуться в ушедший город XIX – начала XX века, а также ужаснуться варварству фашизма в его зарисовках, которые являются ценным материалом для потомков.



Рисунок 10. Горбань П.С. "Фашизм", 1979 г., холст, масло.



Рисунок 11. Черный Л.А. "Дедова награда", 2015 г., бумага, смешанная техника.

Тема Великой Отечественной войны стала центральной в творчестве ставропольского живописца Петра Семёновича Горбаня (1923-1995). Художник работал в так называемом суровом стиле живописи. Им выполнена серия графических и живописных набросков, в центре которых образ погибшего в 1942-ом брата-близнеца. Графическая серия «Эвакуация» изображает потоки беженцев, уходящих от наступающего фронта. Среди живописных работ этой тематики можно назвать «Сын» (1967), «Партизанский суд» (1975), «Фашизм» (рис.10).

Произведения художника Виктора Муссовича Чемсо (1933-1994) характеризуются особой глубиной, отражающей внутренний мир художника, темы «Память» и «Семья» для него являются центральными в творчестве, например «Священная война» (рис.12). Художник говорил: «Я ищу возможность выразить на полотне ту мысль, что память – это основа духовности современного человека…».

Леонид Анатольевич Черный (1943 г.р.) относится к поколению, которое называют «детьми войны», график, живописец, театральный художник. В 1975 году Леонид Анатольевич оказался на Ставрополье, где живет и работает по настоящее время. Среди произведений на тему войны можно назвать трогательную работу «Дедова награда» (рис11).

Непосредственно художников-баталистов на Ставрополье нет, но есть живописцы, для которых эта тема является актуальной, например для Дмитрия Сергеевича Гущина (1947 г.р.). Удивительно, что родившись после войны, Дмитрий Сергеевич к этой теме обращается неоднократно. Возможно, рассказы его отца Сергея Александровича Гущина, прошедшего войну, были глубоко им прочувствованы, им созданы работы: «Поколения» (2005), «С боевого задания» (рис.13), «Последние патроны» (1987), «Полевая почта» (1987), «Рейс с передовой» (1995), «Непокоренная земля» (2000), «Родник» (2005).



Рисунок 12. Чемсо В.М. "Священная война", 1970 г., холст, масло.



Рисунок 13. Гущин Д.С. "С боевого задания", 1983 г., холст, масло.

Некоторые ставропольские художники, относящиеся к поколению детей войны, пережившие страшное время, посвятили своё творчество лирическим, бытовым темам, прикладному творчеству, но в багаже каждого есть работы, связанные с темой Великой Отечественной войны: Николай Фёдорович Санжаров (1936-2025), Эмма Иосифовна Бахмацкая (1937 г.р.), Валентина Аркадьевна Санжарова (1938-2019), Лариса Ивановна Должанская (1939-2026), Юрий Васильевич Смотров (1942-2020), Виктор Дмитриевич Андросов (1945 г.р.).

Заключение

Является закономерным то, что каждое последующее десятилетие привносит в художественную летопись Великой Отечественной войны все новые и новые наблюдения, выводы, открытия. Тематическая живопись – это мост между поколениями и диалог с душой молодого человека. Она воспитывает не нотациями, а образами, обращаясь напрямую к сердцу и воображению. Батальная живопись также выступает как эмоциональный и идеологический инструмент, который формирует у зрителя глубокую личную связь с прошлым своей страны и чувство ответственности за ее будущее.

Таким образом, произведения художников Северного Кавказа о Великой Отечественной войне – это многоголосый хор, в котором разные художники через призму своего личного опыта и региональных образов воспевают общие для всей страны ценности мужества, скорби и памяти. Художники Северного Кавказа осмысляли события Великой Отечественной войны глубоко лично, через призму собственного фронтового опыта, народной трагедии и памяти последую-

щих поколений. Будь то реалистический пейзаж или концептуальная инсталляция, для художников Северного Кавказа связь с землёй и родом остаётся неисчерпаемым источником вдохновения и способом осмысления собственной идентичности, под которой понимается принадлежность человека к определенной этнической или национальной группе, осознание человеком принадлежности к своему государству, народу, обществу, его ответственность за судьбу своей страны [9].

Для непосредственных участников войны создание тематических произведений становится возвращением к глубокому переживанию боли и утрат своих сослуживцев и родных, для молодых мастеров – это дань памяти и подвигу соотечественников, уважение их смелости и самоотверженности. Эта тема является настолько всеобъемлющей, что независимо от поколений, техник и жанров, всегда находятся художники, для которых работа над сюжетом Великой Отечественной войны является сложным и значимым поиском выразительного образа.

Литература

1. *Мы помним… Художники, искусствоведы - участники Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.: энциклопедия. - / Гл. редактор Нехорошев Ю.И. - М.: "Юный художник", 2000. - 332 с.*
2. *Профессиональная историография и историческая память: опыт пересечения и взаимодействия в сравнительно-исторической перспективе / Под ред. О.В. Воробьевой, О.Б. Леонтьевой. - М.: Аквилон, 2017. - 256 с. URL: https://www.aquilopress.ru/Pro/Uplo ad/ Book/ Блок% 20256p%20PS.pdf (дата обращения: 07.06.2026)*
3. *Хамзатова З.Р. "Чеченская живопись 1960-1980-х годов XX века: философско-культурологический анализ": автореф. дис. канд. филос. наук. - Грозный: 2023. - 26 с. URL: https:// storage. ucomp lex.org/ files/ dissertation/ 194/ autoabstract/ 36398d2e441af1 36abf d4f1f 850b921c.pdf?v=1 (дата обращения: 07.06.2026)*
4. *Мусханова И.В., Хаджимуратова А.Д. Развитие личности в искусстве. Монография. - Грозный: ЧГПУ; Махачкала: АЛЕФ, 2021. - 114 с. URL: https:// chspu.ru/ wp- content/ uploads/ 2022/ 03/ МОН ОГРАФИЯ- РАЗВИ ТИЕ-ЛИЧНОСТИ-В-ИСКУССТВЕ.pdf (дата обращения: 01.06.2026)*
5. *Художники Кабардино-Балкарии. Альбом. - Нальчик: Издательство "Эльбрус", Министерство печати и информации КБР, 1998. - 135 с. URL: https://elbrusoid.org/up load/ iblock/ 1d7/1 d774c601ae8e73 6e088 5543 324c628a.pdf ?ysclid= mq5hm2yv re602 735044 (дата обращения: 07.06.2026)*
6. *Историческая память: истоки и современные смыслы. Коллективная монография / под общей редакцией Б.П. Черника. - Новосибирск: Агентство "Сибпринт", 2024. - 386 с. URL: https:// centr- bo. ru/ wp- content/uploads/2024/07/Монографи я-к-100-летию-В-П-Казначеева.pdf (дата обращения: 06.06.2026)*
7. *Калабухова Е.В. По зову сердца (к 100-летнему юбилею художников-фронтовиков Ставрополья). Научные итоги 2015 года: достижения, проекты, гипотезы. - Ставрополь, Издательство: Общество с ограниченной ответственностью "Центр развития научного сотрудничества", №5, 2015, С. 33-38 URL: https:// www.elibrary.ru/ item.asp?id=25117266 (дата обращения: 04.06.2026)*
8. *Мир глазами черкесских художников: электронное научное издание (сборник статей) / Сост. и гл. ред. А.Н. Соколова. - Майкоп: ЭлИТ, 2020. - 282 с. URL: https://201824.selcdn.ru/elit-134/pdf/9785604474594.pdf (дата обращения: 07.06.2026)*

9. *Цветкова О.В. Национальная и гражданская идентичность: проблемы формирования в России: Учеб. пособие. - М.: РГГУ, 2023. - 94 с. URL: https://www.rsuh.ru/uplo ad/iblock/3fd/54o53hav251 zz5n6inbtngd9f191m2lk.pdf (дата обращения: 07.06.2026)*

REFERENCES

1. *Nexoroshev Yu.I. My pomnim… Hudozhniki, iskusstvovedy - uchastniki Velikoj Otechestvennoj vojny 1941-1945 gg. (We remember… Artists and art critics who participated in the Great Patriotic War of 1941-1945), Moscow: "YUnyj hudozhnik", 2000, 332 p.*
2. *O.V. Vorob`eva, O.B. Leont`eva. Professionalnaya istoriografiya i istoricheskaya pamyat: opyt peresecheniya i vzaimodejstviya v sravnitelno-istoricheskoj perspective (Professional Historiography and Historical Memory: Experiences of Intersection and Interaction in a Comparative Historical Perspective), available at:https:// www. aquilopress. ru/ Pro/ Upload/ Book/ Blok %2 025 6r%20PS.pdf (June 06, 2026)*
3. *Hamzatova Z.R. "Chechenskaya zhivopis 1960-1980-h godov XX veka: filosofsko-kulturologicheskij analiz" ("Chechen Painting of the 1960s-1980s: A Philosophical and Cultural Analysis") Extended abstract of candidate's thesis, Groznyj, 2023, 26 p., available at:https://storage.ucomplex.org/files/dissertation/194/autoabstract/36398d 2e441af136abfd4f1f850b921c.pdf?v=1 (June 07, 2026)*
4. *Muskhanova I.V., Hadzhimuratova A.D. Razvitie lichnosti v iskusstve (Personal development in art), available at:https://chspu.ru/wp-conte nt/uploads/ 2022/03/MO NOGRAFIYA- RAZVITIE-LICHNOST I- V-ISKUSSTVE.pdf (June 01, 2026)*
5. *Hudozhniki Kabardino-Balkarii. Albom (Artists of Kabardino-Balkaria. Album), available at:https://elbrusoid.org/upload/iblo ck/1d7/1d774c601ae8e736e08855 43324c628a.pdf?ysclid=mq 5hm2 yvre602735044 (June 07, 2026)*
6. *B.P. Chernik. Istoricheskaya pamyat: istoki i sovremennye smysly (Historical Memory: Origins and Contemporary Meanings), Novosibirsk: Agentstvo "Sibprint", available at: https://centr- bo.ru/wp-con tent/uploads/2024/07/Mon ografiya-k-100-letiyu-V-P- Kaznacheeva.pdf (June 06, 2026)*
7. *Kalabuxova E.V. Po zovu serdca (k 100-letnemu yubileyu hudozhnikov-frontovikov Stavropolya). Nauchnye itogi 2015 goda: dostizheniya, proekty, gipotezy (By the Call of the Heart (on the 100th Anniversary of Frontline Artists of Stavropol Krai). Scientific Results of 2015: Achievements, Projects, and Hypotheses), available at: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25117266 (June 04, 2026)*
8. *Mir glazami cherkesskih hudozhnikov (The World through the Eyes of Circassian Artists), available at: https://201824.selcdn.ru/elit-134/pdf/9785604474594.pdf (June 07, 2026)*
9. *Cvetkova O.V. Nacionalnaya i grazhdanskaya identichnost: problemy formirovaniya v Rossii (National and Civil Identity: Problems of Formation in Russia), available at: https://www.rsuh.ru/upload /iblock/3fd/54o53hav251zz5 n6inbtngd9f191m2lk.pdf (June 07, 2026)*

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Н.В. Некрасов

Сравнительный анализ отечественных научно-фантастических фильмов «Тайна двух океанов» и «Кракен»

Аннотация. Цель статьи — исследовать сюжетные линии советского и современного научно-фантастических фильмов («Тайна двух океанов» и «Кракен»), изучить изменения нарративных, идеологических и визуальных стратегий, произошедшие за 70 лет. Объект исследования — отечественные научно-фантастические фильмы о тайнах глубин океанов. Предмет исследования — эволюция научно-фантастических концепций, особенностей сюжетных линий, визуального ряда в указанной кинопродукции, специфика образно-тематической репрезентации подводного мира, философия и этика контакта с неизведанным. В работе использованы методы сравнительного и герменевтического анализа, нарратологии и визуальной семиотики. Сделан вывод о том, что допущение гиперболизации событий в фильмах жанра фантастика позволяет глубже рассмотреть социальные и нравственные проблемы. Исследование фильма «Кракен» актуально для киноведов и социологов как пример адаптации мифа под современную научную фантастику, в котором классический хоррор сочетается с производственной драмой.

Ключевые слова: российская киноиндустрия, научно-фантастические фильмы, фильм «Тайна двух океанов», фильм «Кракен», подводный мир, кракен, мономиф, экология.

Первая ассоциация, которая возникает у зрителя, когда упоминается жанр фантастика, — это освоение космоса или, наоборот, вторжение инопланетян. Этому немало способствовали богатая фильмография и изобилие фантастической литературы от Жюль Верна, Айзека Азимова и Гарри Гаррисона до братьев Стругацких и Станислава Лема. Огромная популярность космической тематики

в СССР была тесно связана с реальными успехами советской космонавтики (спутники, полет Гагарина, выход в открытый космос Леонова). Космос выступал не только как место действия для приключений, но и как идеологический символ безграничного прогресса, воплощение светлого коммунистического будущего. Освоениям морских глубин уделялось меньше внимания. Вместе с тем, по данным NOAA Ocean Exploration и оценкам Института океанологии РАН, глубины мирового океана исследованы не более 5%, а более 90% глубины остаются неизвестными человечеству.

Следует отметить, что, в отличие от космической, морская научная фантастика отличается не только восторгом первооткрывателей (как у Ж. Верна), но и талассофобией и клаустрофобией (как в рассказах Г. Лавкрафта). Мировой кинематограф успешно освоил это направление, свидетельством этому являются такие фильмы, как «20000 лье под водой» (1954), франшиза «Пираты Карибского моря» (2003, 2006, 2007, 2011, 2017), «Водный мир» (1995, реж. К.Рейндольдс), «Тихоокеанский рубеж» (2013, реж. Гильермо дель Торо). Среди ранней отечественной кинофантастики следует отметить экранизацию романа А. Беляева «Человек-амфибия» — лидера советского кинопроката в 1962 г., которая являлась примером талассо-оптимизма, в противовес лавкрафтианской талласофобии. Интерес зрителей вызывал и трехсерийный телевизионный фильм «Капитан Немо» (1976).

В данной статье рассмотрим отечественные фильмы о подводниках — советский двухсерийный фильм «Тайна двух океанов» (1954, реж. К. Пипинашвили) и вышедший на экраны через 70 лет после него российский блокбастер «Кракен» (2025, реж. Н. Лебедев). Такой выбор объектов исследования обусловлен изначально героическим характером работы подводников. Образ не абстрактного героя-победителя, а нашего отечественного героя, необходим в современном кинематографе, поскольку, как отмечал Н.А. Хренов [1], в начале XXI века произошла некоторая утеря коллективной идентичности, т.е. общего чувства принадлежности к группе, основанного на разделяемых общих ценностях, нормах и опыте (будь то семья, нация, профессиональная группа или культурное сообщество). И кинематограф должен помочь восстановить это «общественное Я».

Фильм «Тайна двух океанов» (увлекательная смесь научной фантастики, детектива и шпионского боевика), транслирующий героический образ подводников, снят по мотивам одноименного романа Григория Адамова (1938). Советская подводная лодка «Пионер», оснащенная по последнему слову техники и проводящая научно-исследовательские работы, направляется в Атлантику для выяснения причин гибели советского теплохода «Арктика» и французского ко-

рабля «Виктуар» в Тихом океане. Однако экипаж сталкивается с происками тайного врага (шпиона) на борту самой лодки.

Ранее [2] уже был проведен структурный анализ этого фильма, а также самого романа по методике У. Эко [3] и с использованием методики анализа медиатекстов Бэзэлгэта [4], что позволило установить отличия как в общественно-историческом контексте времени их создания, так и в структуре. Критериями оценки служили идеология автора; условия рынка, которые определили замысел и успех книги; приемы повествования [2]. Отмечалось, что роман, ориентированный на юношескую аудиторию, создавался в эпоху тоталитарного сталинского режима и отвечал требованиям времени, показывая борьбу со шпионами (японскими) на фоне научно-технического прогресса и покорения природы. В фильме «Тайна двух океанов», вышедшем на экраны уже в годы «холодной войны», образ врага не имеет четко выраженной национальной принадлежности. Следует отметить, что и сам роман, и его экранизация построены на следующих дихотомиях: враждебному, агрессивному буржуазному миру противостоит дружный мир советских подводников и ученых; положительные и идеологически правильные герои выступают против злодеев и шпионов; героизм и самопожертвование противостоит предательству (будь то брата или страны в целом). Юному и доверчивому Павлику противопоставлен хитрый и расчетливый шпион Горелов [2].

Отметим, что в фильме нет четко выраженного главного героя — есть коллективный герой, что было характерно для советского кинематографа того времени. В борьбе со шпионом участвуют и командир лодки Воронцов, и секретный агент КГБ Скворешня, и спасенный после крушения корабля Павлик. Антигерой Горелов (в прошлом циркач) — не только шпион и предатель, но и человек полностью лишенный моральных человеческих чувств. Чтобы проникнуть на подлодку, он убивает своего брата-близнеца.

В фильме «Кракен», вышедшем на экраны через 70 лет, уже нет шпионской темы, а поднимаются насущные проблемы экологии, ответственности человека за происходящее в мире, а вместе с тем и старые проблемы конфликта отцов и детей/братьев, выполнения долга.

Основная идея фильма «Кракен» — столкновение человека с непостижимой и древней силой природы в экстремальных условиях, противостояние экипажа современной российской атомной подводной лодки и гигантского доисторического морского чудовища — Кракена, пробужденного в Гренландском море из-за нарушения режима геологоразведочных работ.

Кто такой Кракен, чье имя вынесено в название фильма? Кракен — монстр из скандинавской мифологии, гигантский головоногий моллюск, атакующий корабли и утаскивающий их на морское дно. Одно из первых упоминаний прототи-

па данного существа было в исландской саге «Сага об Одде Стреле» XIII в. н.э. Одд в своих путешествиях в Гренландском море столкнулся с монстром, похожим на остров и скалы. В классической литературе Альфред Теннисон в сонете «The Kraken» (1830) описывал Кракена как древнее, спящее в глубинах моря существо, которое однажды явится во время конца света. Жюль Верн в «20 000 лье под водой» (1870) описывал битву с Кракеном экипажа подводной лодки «Наутилус». Данные тропы из мифологии повлияли на сюжет фильма «Кракен», и фактически все свойства, описанные в «Сага об Одде Стреле» и сонете Теннисона, отразились на образе самого Кракена. В фильме хтоническое существо Кракен является ответом природы на действия человека. По сюжету фильма Кракена разбудили геологи из Норвегии, проводящие подводную геологическую разведку, взрывая глубоководные снаряды с превышением допустимых норм. Кракен в этом фильме является не просто монстром из мифологии, который пожирает моряков по приказу антагониста, как в фильме «Пираты Карибского моря: Сундук мертвеца» (2008), а разбуженным животным, которое в порыве гнева уничтожает все на своем пути, от научных станций до подводных кораблей. Такая аллюзия была и в других научно-фантастических фильмах, например, в кинематографе Японии. После атомной бомбардировки в Хиросиме и Нагасаки 1945 г. японцы отобразили страх и экологическую катастрофу в создании образа Кайдзю, что переводится как «странный зверь», «загадочное чудовище», «гигантский монстр». Одним из самых известных представителей кайдзю является Годзилла (из одноименного фильма «Годзилла»). В работе [5] проанализировано развитие метафоры Годзиллы и ее отношение к экологии. Аналогично этому, в «Кракене» пробужденный монстр выступает образом разрушения человеком природы и нарушения ее баланса, а также показывает бессилие человека и технологий против сил природы.

Связь с мифом — один из главных столпов современного кинематографа. Кино наследует архаичные мифологические структуры (архетипы), чтобы объяснять сложные социальные, психологические и экзистенциальные проблемы, делая истории универсальными и понятными для зрителя на глубинном, бессознательном уровне [6]. Подобно исследованиям, проводившимся в работах [7—9], рассмотрим сюжеты исследуемых фильмов с указанных позиций.

Следует отметить, что фильм «Кракен» идеально соответствует универсальным мифологическим структурам Джозефа Кэмпбелла (мономиф «Путь героя») [10] и Карла Густава Юнга (архетипы коллективного бессознательного) [11].

1. Классический герой Виктор Воронин (в самом имени уже дана отсылка: Виктор — победитель) отправляется в «подземный мир» (океан) ради выполнения долга и спасения брата Александра и экипажа его подлодки. В обычной жиз-

ни у них складывались сложные отношения со старшим братом. В фильме присутствует символический «отцовский» артефакт — часы отца, которые брат забыл взять.

2. Зов к приключению — приказ командования найти пропавшую субмарину брата. Присутствует и личный мотив.

3. Отказ от зова (частичный). Внутренний конфликт — личные сомнения, давление со стороны контр-адмирала Ольшанского.

4. Встреча с наставником. Контр-адмирал Ольшанский — строгий наставник, который сопровождает миссию и вводит ограничения. В роли символического «наставника» выступают отцовские часы как связь с наследием.

5. Пересечение первого порога — выход в Гренландское море, первые сигналы бедствия и появление аномалий («дно поднимается»).

6. Испытания, союзники и враги — экипаж как союзники. Внешний враг — проснувшийся монстр.

7. Приближение к самой сокровенной пещере — погружение в глубины, поиск пропавшей лодки, первые прямые контакты с монстром.

8. Ордал (смертельное испытание). Схватка с Кракеном — атака на буровую платформу, погоня, попытки торпедной атаки, которые проваливаются, спуск на батискафе в расщелину, выбор — остаться на затонувшей лодке для ликвидация секретного оружия.

9. Награда — выживание, восстановление отношений с братом, обретение уверенности в себе, любовь.

10. Дорога назад — возвращение из опасной зоны, попытка уйти от монстра (режим тишины, дрейф с течением).

11. Воскрешение. Финальная проверка — моральное и физическое «воскрешение» героя после ордала.

12. Возвращение с эликсиром — победа над Кракеном, примирение с семейной травмой, возникшая любовь.

Таким образом, сюжет фильм следует формуле Кэмпбелла довольно последовательно.

Если рассматривать проявления архетипов Юнга в персонажах и сюжете, то Виктор Воронин — центральный архетип — герой. В ходе сюжета происходит его развитие — от «младшего брата в тени» до самостоятельного лидера. Внешняя Тень — это Кракен — классический архетип Тени/Дракона. Древнее, хаотичное, разрушительное существо из глубин (буквально из коллективного бессознательного/океана). Оно пробуждается из-за человеческой деятельности (геологические взрывы/эксперименты) — символ сил, которые человек сам выпустил на свободу. Внутренняя Тень — сложные отношения с братом Александром (соперничество, ревность, вина).

В советском фильме «Тайна двух океанов», несмотря на отсутствие четко выделенного героя в фильме, также можно проследить путь героя, если рассматривать образ коллективного героя. В качестве него может выступать как экипаж подлодки «Пионер» и органы советской госбезопасности, так и два героя — капитан Николай Воронцов (официальный лидер) и старшина Андрей Скворешня (майор госбезопасности под прикрытием). Именно последний проводит активное расследование и разоблачает шпиона. Итак, в этом случае основными этапами мономифа будут следующие.

1. Мирная жизнь в СССР. Научные исследования, проводимые экипажем подлодки.
2. Зов к приключению. Загадочные взрывы кораблей в двух океанах. Правительство поручает экипажу подводной лодки «Пионер» расследование.
3. Отказ от зова. Отсутствует.
4. Встреча с наставником. В этом фильме это высшее командование и сама сверхсовременная техника подлодки (батискаф, специальное снаряжение, высокая скорость и глубина). Скворешня частично выступает внутренним «наставником» для экипажа.
5. Пересечение первого порога. Выход в открытый океан и первые аномалии.
6. Испытания, союзники и враги. Союзники — весь экипаж «Пионера». Враг — шпион Горелов (он же бывший цирковой акробат). Испытания — подводные приключения, обнаружение вражеской базы.
7. Приближение к самой сокровенной пещере. Поиск и обнаружение автоматической вражеской подводной базы.
8. Ордал (смертельное испытание). Противостояние со шпионом (который планирует взорвать лодку) и магнитными торпедами базы.
9. Раскрытие врага и уничтожение угрозы.
10. Дорога назад и воскрешение. Возвращение экипажа подводной лодки «Пионер» с победой.
11. Возвращение с эликсиром. Доказательство превосходства советской науки и техники, торжество бдительности и коллективизма.

Таким образом, установлено, что и сюжет фильма «Тайна двух океанов» в основном следует структуре мономифа, но с сильным акцентом на коллектив вместо индивидуального героя (типично для советского кино). По сравнению с «Кракеном» (где сильны личная семейная драма и индивидуальный герой), здесь доминирует коллективный миф и идеологическая ясность. Стоит отметить и отсутствие любовной линии в этом фильме. Женщина-врач, вступающая в неравную борьбу со шпионом, присутствует, но лирическая линия в фильме отсутствует. В фильме «Кракен» возникает взаимная симпатия между команди-

ром подлодки Ворониным и спасенным гидрогеологом Джулией, девушкой русского происхождения из семьи выехавших в тяжелые 1990-е годы российских ученых. Оценив храбрость и моральные качества российских подводников, она, по всей видимости, готова вернуться в Россию.

Следует подчеркнуть общность основных реперных точек сюжетной линии рассматриваемых фильмов. Оба фильма объединяет тема опасной подводной экспедиции на секретной субмарине для расследования аномальных событий в океане и борьбы с угрозой. В ходе действия и в том, и в другом фильме происходит опасное плавание подо льдами, айсбергами, в ледяных туннелях; встреча с китами и иностранцами, терпящими бедствия; борьба с морскими монстрами (в советском фильме тоже присутствует гигантский осьминог, захвативший батискаф). В «Тайне двух океанов» командир подлодки, не имея возможности всплыть и принять на борт посторонних, спасает иностранных рыбаков от кита, применив звуковое оружие. В фильме «Кракен» киты окружают подлодку, как бы предупреждая об опасности, но вместе с тем создавая ей некую угрозу. Капитан принимает решение только немного пугнуть животных очень слабым сигналом, демонстрируя заботу об окружающей среде. Повара на камбузе в условиях атаки Кракена, когда в лодке все рушится и сыпется, бросаются спасать рыбок из разбившегося аквариума. Казалось бы, мелочь, но этот художественный прием подчеркивает сильную эмпатию и человечность героев даже в экстремальной ситуации. И, конечно, капитан Воронин не мог оставить во льдах гидрогеологов, хотя для этого пришлось нарушить все инструкции и заслужить очередное взыскание от контр-адмирала Ольшанского.

В фильме «Кракен» много и мелких отсылок к «Тайне двух океанов», а именно сходство фамилий капитанов — Воронин и Воронцов, чай в стаканах с подстаканниками (как в поездах, отсылка к путешествиям, связи времен), потрепанная старая книга Жюль Верна. Обращает внимание атмосфера дружбы между членами экипажа. Даже стандартное обращение «Товарищ командир» как бы подчеркивает эти отношения, особенно по сравнению с дважды повторенной Джулией фразой в отношении француза-гидрогеолога: «Он мне не друг, а коллега».

На создание атмосферы фильмов, кроме сюжета, безусловно влияют применяемые визуальные приемы. Велико значение подобранного цветового решения. Еще Гёте в «Учении о цвете» («Zur Farbenlehre») [12] рассматривал цвет как психофизиологический феномен с сильным эмоционально-нравственным воздействием. Цвет — мощный инструмент в обоих фильмах, но он работает совершенно по-разному из-за эпохи, технологий и художественных задач. В «Тайне двух океанов» цвет подчеркивает героизм и технологическое превосходство, а в «Кракене» — изоляцию, напряжение и древний ужас. Фильм «Тайна

двух океанов» по технологии Sovcolor. Это был относительно новый и насыщенный цвет для советского кино того времени. Современность и мощь подлодки «Пионер» подчеркивает насыщенная, относительно «теплая» и оптимистичная палитра. Сцены, где действует предатель и диверсант Горелов, выполнены с применением мрачных, холодных оттенков. Это передает гнетущую атмосферу скрытой угрозы, предательства и коварства. Такой прием оператора и режиссера только усиливает драматизм, позволяя зрителю физически почувствовать столкновение идеального, светлого мира героев с темными силами шпионажа.

В фильме «Кракене» цветовая гамма холодная, тревожная и реалистичная. Это отражает эволюцию жанра — от героического советского научной фантастики к современному триллеру выживания с хоррор-элементами. Цветовые решения в «Кракене» — это не просто красивая картинка, а мощный нарративный инструмент. Они создают ощущение постоянного давления, холода и неизбежности столкновения с чем-то гораздо более древним и могущественным, чем человек и его технологии. Ключевыми особенностями цветового решения выступает холодная, приглушенная (десатурированная) палитра. Доминируют синие, цианновые, серо-зеленые и темно-аквамариновые тона. Это передает холод северных морей и давление глубины. Во время атаки — резкие вспышки взрывов, отражения света на воде и металле. Внутри лодки — тревожное красное аварийное освещение. Свет и цвет в фильме создают ощущение клаустрофобии и напряжения, подчеркивают древнюю, чужеродную природу Кракена (холодные тона), контрастируют «человеческое» (теплые акценты внутри лодки) и «нечеловеческое» (холодный океан и монстр).

Следует отметить особенности монтажа и операторской работы как основных элементов кинопроизводства. В фильме «Тайна двух океанов» (1957) присутствует классический советский нарративный монтаж. Преобладает линейная структура с четкими причинно-следственными связями. Параллельный монтаж используется для показа событий в двух океанах и развития шпионской линии. Наблюдается четкое чередование широких (масштаб) и крупных (эмоции, подозрения) планов. В целом монтаж подчинен идеологическим и просветительским целям — показать превосходство советской техники и бдительность экипажа.

В фильме «Кракен» (2025) присутствует современный гибридный стиль: сочетание медленного психологического нагнетания сменяется динамичным открытым столкновением. Монтаж более гибкий, эмоциональный и зрелищный. Он работает одновременно на саспенс, хоррор и личную драму (конфликт братьев Ворониных). Характерна частая смена планов: крупные лица внутри лодки и широкие планы океана и монстра. Монтаж в сценах атаки Кракена очень динамичный (быстрые склейки, фрагментарный показ монстра). В плане оператор-

ской приемов наблюдается сочетание практических съемок (реальная техника, гидравлические платформы для имитации наклона лодки, прикрепленные камеры на корпусе субмарины, создающие эффект «документальной» съемки погружения) и изображений, созданных при помощи CGI (от англ. Computer-Generated Imagery — изображения, сгенерированные компьютером). Монстр показан фрагментарно (щупальца, части тела), что маскирует возможные недостатки графики и усиливает ужас. На дальних планах он выглядит впечатляюще огромным. В фильме «Тайна двух океанов» (1957) основным инструментом выступали практические эффекты и миниатюры. Подводная лодка «Пионер», корабли и торпеды воспроизводились с помощью моделей и макетов. Движения субмарины и кораблекрушения создавали комбинированными съемками. Для своего времени это был высокий технический уровень.

Таким образом, сравнительный анализ фильмов «Тайна двух океанов» и «Кракен» выявил выявил преемственность в жанре отечественной морской фантастики. Обе картины объединяют наличие передовых отечественных подлодок, спасение терпящих бедствие экипажей и масштабная схватка с гигантскими головоногими. Вместе с тем фильмы соответствуют духу времени. «Тайна двух океанов» — это классическая советская приключенческая история с пионерами и раскрытием шпионских заговоров. Современный фильм «Кракен» переключает фокус на экологические проблемы, психологическое напряжение, исследование человеческих страхов перед силами природы, а также сложные личные взаимоотношения. Если в «Тайне двух океанов» гигантский спрут — это лишь один из эпизодических этапов опасного, но приключенческого похода, то в «Кракене» морское чудовище выступает в роли полноценного главного антагониста (кайдзю), вокруг которого строится весь сюжет фильма-катастрофы и хоррора. Безусловно за 70 лет произошли перемены и в техническом плане реализации историй. Если в 1950-х годах использовались комбинированные съемки и макеты, то производство фильма «Кракен» опирается на современные компьютерные технологии и масштабные подводные съемки.

Литература

1. *Жабский, М.И., Жидков, В.С., Хренов, Н.А., Антонов, А.И. Кино и коллективная идентичность. Москва: Издательство Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова. 2013. 304 с.*
2. *Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб: Симпозиум, 2005. 502 с.*
3. *Бэзэлгэт, К. Ключевые аспекты медиаобразования. М.: Изд-во Ассоциации деятелей кинообразования, 1995. 51 с.*
4. *Федоров, А. В. «Тайна двух океанов» — роман и его экранизация: возможности структурного анализа на медиаобразовательных занятиях // Медиаобразование. 2007. №3. URL: https://cyberleninka.ru/ article/n/ tayna- dvuh- okeanov- roman- i- ego -ekranizatsiya- vozmozhnosti-strukturnogo- analiza-na-mediaobrazo vatelnyh-zanyatiyah (дата обращения: 31.05.2026).*

5. *Anisfield, N. (1995), Godzilla/Gojiro: Evolution of the Nuclear Metaphor. The Journal of Popular Culture, 29: 53-62. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1995.00053.x*
6. *Лосев, А.Ф. Диалектика мифа. М.: Изд-во автора, 1930. 268 с.*
7. *Перельштейн, Р.М. Алгоритм мономифа в драматургии кинопроизведения // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14, № 2 (52). С. 48–59.*
8. *Строева, О.В. Архетип героя в контексте неомифологизма современной экранной культуры // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2 (40). С. 116–126.*
9. *Некрасов, Н.В. Анализ мифологической модели сюжета российского художественного фильма «Темный мир» // Искусство и образование. 2026. № 3 (170). С. 46–52.*
10. *Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой. Санкт-Петербург: Питер, 2021. 352 с.*
11. *Юнг, К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991.*
12. *Гёте, Иоганн Вольфганг (1749–1832). Учение о цвете / перевод с немецкого В. Лихтенштадта. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 252 с.*

REFERENCES

1. *Zhabskij, M.I., Zhidkov V.S., Hrenov N.A., Antonov A.I. Kino i kollektivnaya identichnost'. Moskva: Izdatel'stvo Vserossijskij gosudarstvennyj universitet kinematografii imeni S.A. Gerasimova. 2013. 304 c.*
2. *Eko, U. Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta. SPb: Simpozium, 2005. 502 s.*
3. *Bezelget, K. Klyuchevye aspekty mediaobrazovaniya. M.: Izd-vo Associacii deyatelej kinoobra zovaniya, 1995. 51 s.*
4. *Fedorov, A.V. «Tajna dvuh okeanov» — roman i ego ekranizaciya: vozmozhnosti strukturnogo analiza na mediaobrazovatel'nyh zanyatiyah // Mediaobrazovanie. 2007. №3.*
5. *Anisfield, N. (1995), Godzilla/Gojiro: Evolution of the Nuclear Metaphor. The Journal of Popular Culture, 29: 53-62. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1995.00053.x*
6. *Losev, A.F. (1930). Dialektika mifa (Dialectic of myth), Moscow: Izd-vo avtora, 268 p.*
7. *Perel`shtejn, R.M. (2022). Vestnik VGIK, 14, No. 2 (52), 48–59.*
8. *Stroeva, O.V. (2019). Vestnik VGIK, 11, No. 2 (40), 116–126.*
9. *Nekrasov, N.V. (2026). An analysys of myphological model of the Russian feature film "Dark World". Art and Education, № 3 (170), 46–52*
10. *Kimpbell, Dzh. (2021). Tysyachelikij geroj (The hero with a thousand faces), Sankt-Peterburg: Piter, 352 p.*
11. *Jung, C. G. Von den Wurzeln des BewuRtseins. Studien ьber den Archetypus. Mit 32 Illustrationen (Rascher-Verlag Zьrich) 1954, 681 s.*
12. *Goethe, Johann Wolfgang von, 17491832 (1810). Zur Farbenlehre. Tu?bingen: In der J.G. Cotta'schen Buchhandlung.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Ли Цзянь

Музыкальная драматургия: опыт анализа киномузыки Исаака Шварца

Аннотация. С самого зарождения звукового кино возник дуэт – режиссер и композитор, которые выстраивают соотношение кадра и музыки. В отличие от автономных музыкальных произведений киномузыка имеет прочную связь с сюжетом фильма и его ритмом. Для музыки кино характерна логичная фрагментарность с небольшим числом завершенных номеров (песни, увертюра на титрах и другие), жанровая контекстность (вальс, марш, романс), тематическая рельефность (для вариационного развития). Включение звуковой дорожки в картину всегда художественно обоснованно. Музыкальная драматургия фильма складывается из индивидуальных тем героев, характеристик пространства, времени, эпохи. Обязательным элементом является пространственное соотношение с изображением (кадр – внекадра) и эмоциональные эффекты (от иллюстрации до контрапункта и конфликта). В статье рассматриваются приемы функционирования музыки Исаака Шварца для создания атмосферы прошлого, для передачи идей внутреннего конфликта героя, для драматического насыщения действия фильмов-экранизаций литературных произведений русских писателей А. Пушкина, Ф. Достоевского.

Ключевые слова: киномузыка, музыкальная драматургия, увертюра к фильму, лейттематизм, И. Шварц.

Понятие «музыкальная драматургия» является одним из основополагающих для анализа музыки в кино. Кинокомпозитор Николай Каретников дает такое определение: «это нахождение единой сквозной музыкальной темы, объединяющей всю музыку и все пластические видоизменения характера этой темы. Материалом может быть и развитая мелодия, и одна короткая фраза, и некий музыкальный “шум” или несколько аккордов» [1, с. 163]. Композитор Томас Корга-

нов и кинорежиссер Иван Фролов в своем исследовании о музыке в кино рассматривают музыкальные функции в фильме с трех сторон. Первое – внутрикадровая и закадровая музыка, которые являются мотивированными эпизодами (сами герои исполняют музыкальные произведения или их прослушивают) и немотивированными вставками (музыка за кадром позволяет выстроить диалог режиссера и зрителя: выделение смысловых акцентов и тематические арки-повторы, усиление эмоционального проживания ситуации). Другое разделение возможно с точки зрения общих (идея фильма, атмосфера места событий) и локальных (поворот сюжета и смена темпа, кульминационные разделы, контрапунктическое развертывание параллельных событий) драматургических функций. Третий пласт – функции внешнего (иллюстративная поддержка эмоционального движения, фоновое звучание на стыке сцен) и внутреннего (персональные характеристики и их видоизменение) действия [2, с. 277-297].

Для анализа закономерностей музыкального оформления фильма (а шире и любых программ, игр, произведений электронных медиа) Т. Ф. Шак предлагает понятие «медиатекст», которое позволяет рассматривать музыку в контексте многокомпонентного произведения. В своей диссертации исследователь пишет: «медиатекст – это разновидность художественного (синтетического) текста, сложная поливидовая и полижанровая структура, организованная через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации» [3, с. 13].

А. В. Чернышов, продолжая эту идею, разрабатывает определение «медиамузыка», в которое входит и музыка в кино. Многие композиторы, которые работали в самом начале звукового кино, писали развернутые музыкальные темы и номера, характерные для театральных произведений. Лишь постепенно форму и фактуру киномузыки стали рассчитывать для возможностей монтажных склеек. Сокращенный до предела хронометраж, яркие, запоминающиеся интонации (кадансовые построения) стали определяющими характеристиками для современной телевизионной музыки: медийные заставки шоу («джингл»), рекламные ролики (трейлеры и тизеры фильмов) [4].

Исаак Шварц (1923–2009) является автором музыки к 35 спектаклям и порядка 150 фильмам и сериалам. Лирическая мелодика, тонкий психологизм в выборе тембров и построение музыкальной драматургии раскрылись в его работах с прославленными режиссерами. В конце 1950-х годах Шварц писал музыку для постановок Георгия Товстоногова «Идиот» Ф. М. Достоевского и «Горе от ума» А. С. Грибоедова в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького. Позже они сотрудничали в спектаклях «Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г. Смита, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского.

С другими режиссерами Шварц работал еще над несколькими постановками по Островскому: «Доходное место» (Ленинградский театр имени А. С. Пушкина, реж. Р. Суслович), «Лес» (ЦТСА, реж. В. Мотыль).

В кино Шварц дебютировал в 1958 году («Наш корреспондент»). Завершающие работы вышли в 2004 (сериалы: «Замыслил я побег…» и «Шахматист») и 2007 («Дом на набережной»). За время работы в кино Шварц выработал для себя принципы, которые он воплощал в киномузыке:

- «музыка к фильму – это тема с вариациями»;
- «музыка не должна быть сложной по своей фактуре и не должна быть перегружена излишними деталями»;
- использовать музыку в фильме «нечасто, неназойливо, а только в самых "экстремальных" случаях»;
- «если музыка не выражает глубинных, "зашифрованных", "подводных" течений фильма, его душевную сущность, лучше ее из кадра убрать»;
- «простая по форме, но глубокая по своему эмоциональному накалу» [5, с. 191].

Трехсерийный фильм «Братья Карамазовы» (1968) по одноименному роману Ф. М. Достоевского стал последней работой режиссера Ивана Пырьева. Он передал композитору подробный план музыкальной драматургии, но работу полностью завершить не успел и не слышал мелодии, которые написал Шварц.

Атмосфера места и времени действия событий создается за счет бытовой музыки (цыганский романс в Мокром) и духовных песнопений (образ отца Зосимы). При этом бытовые мелодии не являются только локальными образами. На титрах обряд богослужения (пение хора) переплетается с симфонической темой (у кларнета), что возвышает этот эпизод до философского обобщения. Композитор не пишет личные темы для героев, а концентрирует внимание зрителя на обобщенных эмоционально-психологических характеристиках. Шварц выделяет тему добра, света, любви, связанную с образами Алеши, Грушеньки и Дмитрия. Тема зла – карамазовщины, смердяковщины. Симфоническая трансформация этих мелодий показывает нюансы в изменяющихся внутренних состояниях персонажей. Еще один важный драматургический прием – повтор тем, создание музыкальных арок, которые скрепляют различные эпизоды на расстоянии. Тема из сцены письма Дмитрия Екатерине Ивановне звучит в сцене суда и во время рассказа Дмитрия «о роковом дне» в сцене с Алешей у моста.
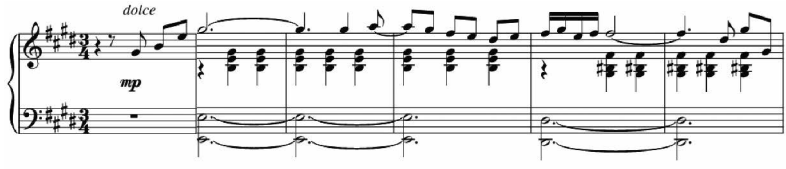
О музыкальном языке фильма «Братья Карамазовы» Шварц писал: «были бы неправомерны попытки чисто музыкальной стилизации. Больше того, они были бы нелепыми и вредными, т.к. такого рода музыка никак не сливалась бы с другими компонентами фильма и неизбежно наложила бы на все печать эклектики <…>. Поэтому я попытаюсь найти такой "сплав", в котором бы органично

сочетались интонации карамазовского времени, даже интонации "жестокого" цыганского романса с обостренным, по-современному звучащим, гармоническим обрамлением» [5, с. 211]. В письме к Льву Оскаровичу Арнштаму от 6 марта 1968 композитор подробно рассказывал о своей работе над «Братьями Карамазовыми». Он составил список из 21 номера для первой серии, которые написал. Стоит отметить, что продолжительность музыкальных эпизодов точно соотносится с текстом (указание «до слов…», «после слов…») и действием (№ 3 «Благословение Алеши. С крупного плана плачущего Алеши, панорама на город, до свиста Дмитрия») [5, с. 218]. Из музыки к этому фильму композитор составил сюиту. В нее вошли ключевые номера: Увертюра, Смятение Алеши, Финал 2-й серии, Отъезд Дмитрия. Арест и три духовные песнопения.

С режиссером Сергеем Соловьевым Исаак Шварц работал над многими картинами, в том числе созданными по литературным шедеврам русских классиков: А. П. Чехова – «Семейное счастье» (киноальманах из четырех новелл, 1969), «Дядя Ваня» (сцены из деревенской жизни, 1993); А. С. Пушкина – «Станционный смотритель» (1972). Осмысливая принципы совместной работы Соловьев писал о Шварце: «Мое доверие к нему определено прежде всего тем качеством музыки, которую он для меня пишет. Это идеальное воплощение тайных стихий фильма или спектакля в его музыке с тонкими традициями и переливами душевных соотношений героев и соотношений природы, среды с героями. Это музыкальные узоры сложных, иногда парадоксальных контрапунктов к картине, высокая степень тонкости которых и их изящество ясно говорит, что этот человек понимает в ней все» [6]. После просмотра «Станционного смотрителя» Акира Куросава пригласил Шварца писать музыку к фильму «Дерсу Узала» (1975).

Начальные кадры киноленты по «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина» представляют главного героя, закадровый голос которого начинает неспешное повествование. Первая музыкальная тема в фильме появляется вместе со словами завязки истории: «Легко можно догадаться, что есть у меня приятель из почтенного сословия смотрителей. В самом деле, память одного из них мне драгоценна. Обстоятельства некогда сблизили нас». В кадре показывают Самсона Вырина (сыграл Н. Пастухов). Медленное печальное соло виолончели плавно подводит к теме Элегии Шварца, которая сопровождает титры.

Роли идут на фоне черновых рукописей и рисунков профилей героев Пушкина. Помимо создания атмосферы XIX века в Элегии подчеркивается сентиментальный оттенок будущих событий. Мелодия звучит у фортепиано и струнных в Ми мажоре, плавное нежное застывающее движение во второй октаве сопровождается остинатным вальсовым аккомпанементом бас – два аккорда (Пример 1). В среднем разделе появляется кларнет, который станет одним из глав-



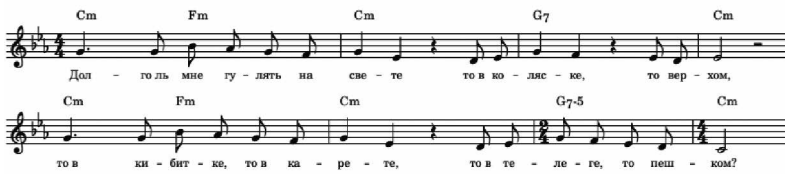
Пример 1. И. Шварц. Элегия из к/ф «Станционный смотритель»

ных лейттембров. Тема Элегии вновь прозвучит в финале фильма (1.02.00), главный герой, размышлявший о судьбе несчастной девушки завершает свое печальное повествование.

Как мы отмечали ранее, «музыкальный материал кино нередко составляет авторская музыка, цитаты из известных произведений, синтез специально написанной музыки и цитат. Благодаря появлению заимствований возможно активизировать и поддерживать подтекстовые функции, что направлено на ассоциативную память просвещенного зрителя» [7, с. 36]. Цитаты могут быть мне только музыкальные, но и поэтические.

Главным музыкальным номером кинофильма является романс. В. Васина-Гроссман при анализе киномузыки отмечает особое значение вокальных мелодий, не как вставных эпизодов, а важных драматургических элементов. Она пишет: «одной из самых важных и интересных функций песни в кинофильме является ее способность звучать в качестве “приметы” времени и среды <…>. Вызывая очень яркие и определенные ассоциации, песня может гораздо точнее и убедительнее передать “образ времени”» [8, с. 210]. Вслед за исследователем отнесем это и к более широкому пласту бытовой музыки. Шварцу удается создать для фильма целый ряд романсов-стилизаций с характерными интонациями и гармоническими оборотами. В фильме звучат романсы на стихи А. Пушкина. Например, когда отец Дуни станет ее искать в Петербурге. «Город пышный, город бедный» (46.00) – исполнение за кадром этого романса сопровождает показ видов серых улиц, мрачная погода усиливает впечатление от состояния героя, который попал в суету большого города, но не может найти дочь. «Не спрашивай, зачем» у виолончели и гитары появляется, когда в тот момент, когда, наконец, состоялась долгожданная встреча.

Первая сцена, где Иван Петрович Белкин едет в карете (4.30), сопровождается пением за кадром «Дорожных жалоб». Монотонность путешествия подчеркивается звучанием кларнета в сопровождении фортепиано. Мелодия написана в традициях бытового романса XIX века (Пример 2) с плавными опевающими интонациями, простым гармоническим движением (во второй части модуляция в параллельную мажорную тональность).



Пример 2. И. Шварц. Романс «Дорожные жалобы»
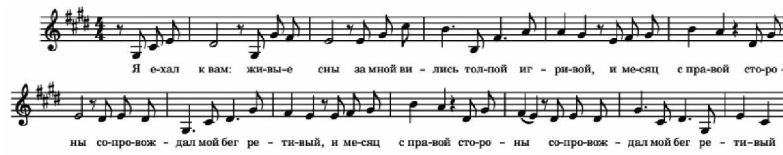
Второй приезд героя сопровождает звучание романса «Я ехал к вам…». Герой вспоминает первую встречу: мелодия в до-диез минор разбита частыми паузами, каждая фраза начинается с энергичного восхождения по звукам аккордов или скачка на широкий интервал до октавы, завершается плавной нисходящей секундой. В гармонии характерные приемы романсовой лирики XIX века: чередование тоники и доминанты, отклонение в параллельный мажор (Пример 3).

Главная героиня фильма – дочь Вырина Дуня. Она в картине не произносит ни слова, что соответствует тексту Пушкина. Именно с помощью музыки раскрывается история зарождения отношений Дуни и Минского (Никита Михалков). Характеризовать Дуню Шварц решил песенкой Минского «Красотки томный взор» на слова Булата Окуджавы (Пример 4). Однако цензура запретила использовать авторский текст поэта-«шестидесятника» в одном ряду со стихами А. С. Пушкина, поэтому в фильме романс появляется лишь в инструментальной версии в ре миноре в затактовом элегическом движении размера 6\8. Минский играет на гитаре, на фоне звучат струнные смычковые и кларнет[1].

Минский остается у станционного смотрителя и сближается с Дуней (она ухаживает, пока он болеет, позже он учит ее стрелять) – эти эпизоды наполнены звучанием гитары и фортепиано. Резкая тишина наступает, когда отец проводил коляску с Дуней («в церковь») и Минским. Одиночество героя и мрачность случившегося подчеркнуто криком ворона и ударами колокола (34.30).

В фильме «Станционный смотритель» режиссер и композитор создали фильм практически без диалогов в кадре, погружение в атмосферу эпохи в камерную обстановку ситуации происходит благодаря объемному закадровому плану: текст-мысли героя (а скорее самого великого поэта) и романсы. Исаак Шварц вспоминал, что заглавную песню «Дорожная жалоба» он написал в Сиверском, «а рядом, совсем недалеко – домик станционного смотрителя и тракт,

1 *Сохранился снятый эпизод, вырезанный из картины.*



Пример 3. И. Шварц. Романс «Я ехал к вам».
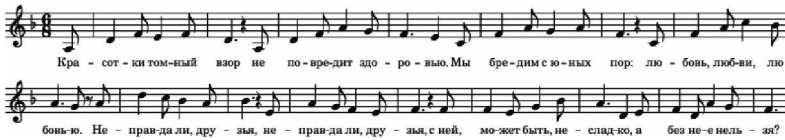
по которому проезжал Пушкин и его персонажи, а потом по этому тракту везли прах Александра Сергеевича на родину, в Михайловское» [9, с. 158].

В кинокартинах о XIX веке Исаак Шварц строит драматургию на основе двух основополагающих для эпохи романтизма жанрах – романсе и вальсе. Переосмысление мелодий и ритмов (в том числе тембровое изменение) позволяет автору за счет стилизации не только создать атмосферу эпохи происходящих событий, но и передать чувства героев. Благодаря этому музыкальная линия насыщает не только внешнее действие иллюстративной составляющей (сходной с построением декораций и костюмов), но позволяет усилить драматургию видеоряда за счет индивидуальной психологической характеристики героев и философско-обобщающего фактора, раскрывающего идею всего произведения.

В. А. Замиховская при анализе киномузыки Шварца к мелодраме П. Тодоровского «Последняя жертва» по одноименной пьесе А. Н. Островского (1975) отмечает: «основная смысловая нагрузка романса направлена на олицетворение тоски, печали и томительного ожидания. В начале ленты тема звучит на фоне титров, являясь увертюрой к фильму, предопределяя его жанр и характеризуя эпоху <…>. Последний раз романс появляется в самом конце фильма. Это кульминация-эпилог, где главные герои встречаются на прогулке и понимают, что их мечты и желания не исполнились <…>. Вальс меняется на протяжении всего фильма от классического исполнения, показывающего высшее общество, до характеристики Ирен и Дульчина (вальс проходит в “ироничном” звучании у струнной группы)» [10, с. 134-135].

Режиссер стремится подбирать для своего произведения соответствующий событиям темп и тон повествования. Важную роль в монтаже картины, безусловно, играет киномузыка. Она позволяет не просто погрузиться в нужное время, создать атмосферу, соответствующую жанру, но и логически соединить все эпизоды киноленты, раскрыть внутреннюю мотивацию поступков героев, дорисовать их психологические портреты.

Исаак Шварц в работе над произведениями на сюжеты русских классиков благодаря вокальным и инструментальным жанрам не только создает бытовой фон, соответствующий XIX веку (эта характеристика легко угадывается зрителем, как элементы гардероба персонажей или манера их речи), но и разнообраз-



Пример 4. И. Шварц. Песенка Минского

ную по настроениям и эмоциональному колориту портретику героев. Тембровые изменения в звучании темы подчеркивают «живое» состояние действующих лиц. В некоторых эпизодах звучание вместо слов или отсутствие музыки развивает логику повествования, формирует акценты драматургических поворотов и внутренне наполняет отдельные сцены. Романсы нередко выходят за пределы картины, сохраняя в воспоминаниях зрителя атмосферу кинопроизведения.

«В работе с кинематографом Шварц предпочитал живой оркестр, одна и та же тема могла быть исполнена в зависимости от места в картине разными инструментами» [11, с. 30] – справедливо отмечает Н. Медведева. В рассмотренных картинах задействован Государственный симфонический оркестр кинематографии, дирижеры Эмин Хачатурян («Братья Карамазовы», «Станционный смотритель») и Марк Эрмлер («Последняя жертва»).

В г.п. Сиверский Ленинградской области находится Мемориальный Домузей Исаака Шварца. Это место всегда было посещаемо известными людьми – коллегами и друзьями композитора: «за годы его жизни у него в гостях были известные артисты и режиссеры: Булат Окуджава, Владимир Мотыль, Владимир Высоцкий, Сергей Соловьев, Андрей Миронов, Зиновий Гердт, Алексей Баталов» [12, с. 98], а сегодня эту традицию поддерживают Сергей Мигицко, Дмитрий Харатьян и многие другие почитатели таланта Шварца. Музыка из фильмов продолжает концертную жизнь в сюитах для симфонического и народного оркестра, в переложениях для различных инструментов, исполняется ведущими академическими и эстрадными певцами, составляя «золотой фонд» музыкального российского кинематографа.

Литература

1. *Каретников Н. Н. Темы с вариациями / Каретников Н. Н. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – 176 с.*
2. *Корганов Т. И., Фролов, И. Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма / Корганов Т. И., Фролов, И. Д. – Москва: Искусство, 1964. – 351 с.*
3. *Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : автореф. дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Шак Т. Ф. – Краснодар, 2010. – 50 с.*
4. *Чернышов А. В. Медиамузыка: Исследование / Чернышов А. В. – Москва: Медиамузыка, 2013. – 286 с.*
5. *Нагорная-Шварц А. В. Ваше благородие, Исаак Шварц / Нагорная-Шварц А. В. – Санкт-Петербург: ООО «Р-КОПИ», 2016. – 384 с.*

6. *Аннотация к CD диску Музыка кино Сергея Соловьева. – Дания : L-Junction, 1997. – URL : https:// aqua- releases. narod. ru/ chujie_ sborniki/9797_muzkino01-2.jpg (дата обращения 12.03.2025).*
7. *Ли Цзянь, Медведева Н.В. Композитор и режиссер: о творческом методе создания киномузыки / Ли Цзянь, Медведева Н.В. // Вестник музыкальной науки. Искусствоведение, культурология. – 2024. – Т.12. – № 1. – С. 34-44.*
8. *Васина-Гроссман В. А. Заметки о музыкальной драматургии фильма (Киномузыка – песня – опера – симфонизм) / Васина-Гроссман В. А. –Вопросы киноискусства. – Вып. 10. Москва: Наука, 1967. – С. 209-225.*
9. *Завадовская О. Беседы с Исааком Шварцем. 1994–2005 / Завадовская О. – Москва: Прогресс-Традиция, 2013. – 280 с.*
10. *Замиховская В. А. Индивидуальный стиль композитора в музыке кино (на материале творчества И. Шварца) // Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация: материалы Международной научно-практической конференции (Краснодар, 26–27 октября 2017 г.) / ред. С. С. Зенгин, Н. Г. Денисов и др. – Краснодар: Краснодарский гос. институт культуры, 2017. – С. 131-135.*
11. *Медведева Н. В. Шварц – романтик XX века. К 10-летию со дня рождения композитора Исаака Шварца / Медведева Н. В. – Музыка и время. –№ 2. – Москва: Издательство «Научтехлитиздат», 2024. – С. 27-31.*
12. *Кошелев О. Ю. «Диалоги невских берегов»: о проблеме формирования актуальной концепции музыкального фестиваля / Кошелев О. Ю. // Искусство и образование. – 2024. – № 2 (148). – С 93-101.*

REFERENCES

1. *Karetnikov N. N., Temy s variaciyami, Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2020, 176 p.*
2. *Korganov T. I., Frolov, I. D., Kino i muzyka: Muzyka v dramaturgii fil'ma, Moskva: Iskusstvo, 1964, 351 p.*
3. *Shak T. F., Muzyka v strukture mediateksta (na materiale hudozhestvennogo i animacionnogo kino), Krasnodar, 2010, 50 p.*
4. *Chernyshov A. V., Mediamuzyka: Issledovanie, Moskva: Mediamuzyka, 2013, 286 p.*
5. *Nagornaya-Shvarc A. V., Vashe blagorodie, Isaak Shvarc, Sankt-Peterburg: OOO «R-KOPI», 2016, 384 p.*
6. *Annotaciya k CD disku Muzyka kino Sergeya Solov'eva, available at: https://aqua-releases. narod.ru/chujie_sborniki/9797_muzkino01-2.jpg (March 12, 2025)*
7. *Li Czyan', Medvedeva N.V., Vestnik muzykal'noj nauki. Iskusstvovedenie, kul'turologiya, 2024, No. 1, pp. 34-44.*
8. *Vasina-Grossman V. A., Voprosy kinoiskusstva, 1967, No. 10, pp. 209-225.*
9. *Zavadovskaya O., Besedy s Isaakom Shvarcem. 1994–2005, Moskva: Progress-Tradiciya, 2013, 280 p.*
10. *Zamihovskaya V. A., Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii: Social'naya pamyat'. Aktualizaciya. Moderni zaciya materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, (Cultural Life in the South of Russia: Social Memory. Actualization. Modernization: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference), October 26–27, 2017, Krasnodar: Krasnodarskij gos. institut kul' tury, 2017, pp. 131-135.*
11. *Medvedeva N. V., Muzyka i vremya, 2024, No. 2, pp. 27-31.*
12. *Koshelev O. Yu., Iskusstvo i obrazovanie, 2024, No. 2, pp. 93-101.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Ли Дунюй

Традиция и метафора в искусстве китайского плаката

Аннотация. В статье рассматриваются механизмы трансляции ценностей традиционной китайской культуры посредством метафорических моделей в искусстве плаката. Анализируются иконографические программы, символические коды и визуально-риторические стратегии, задействованные в плакатном производстве Китая XX–XXI веков. Выявлены ключевые концептуальные метафоры (путь, цветение, дракон, феникс, иероглиф), определяющие понимание смысловых узлов, связывающих традиционную культуру с современными идеологическими и эстетическими задачами. Предложена типология метафорических моделей, обладающих прагматической направленностью.

Ключевые слова: Китай, плакат, метафора, символ, традиционная культура, визуальная риторика, иконография, конфуцианство, даосизм, социализм, искусство.

Введение

Китайское плакатное искусство представляет собой поле уникального взаимодействия визуальной риторики, идеологии и семантики традиционной культуры. Будучи публичным, обращающимся к массовой аудитории, плакат как жанр обеспечивает доступность культурных кодов для коллективного считывания. В контексте китайской культуры это реализуется путем актуализации архаической символики, раскрывающей глубинные структуры национального культурного сознания [7, с. 14].

Обращение к традиционным ценностям в плакате не предполагает простого цитирования иконографических образцов, т.к. этически укорененные смыслы, раскрываются применительно к актуальным политическим, социальным или

коммерческим задачам [8, с. 31]. Этот процесс превращения архаического символа в функциональный инструмент современной визуальной коммуникации представляет предмет настоящего исследования.

Актуальность темы определяется несколькими факторами:

- интересом к проблемам культурной памяти и её визуальных манифестаций [13, с. 5];
- расширением исследовательского поля в области визуальных исследований (visual studies), в рамках которого плакатное искусство исследуется как объект семиотического и иконологического анализа [14, с. 22];
- стратегией «культурной мягкой силы», обнаруживающей особенности репрезентации традиционных ценностей в визуальной культуре Китая [15, с. 88].

Цель статьи заключается в выявлении и систематизации метафорических моделей, использование которых позволяет транслировать ценности традиционной китайской культуры в плакатном искусстве, описывая их риторическую и идеологическую функциональность.

Методологическую основу составляют: теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона [1], иконологический метод Э. Панофского [2], семиотический подход Р. Барта к анализу визуального образа [3], концепции китайской эстетики, изложенные в работах Ли Цзэхоу [4] и Цзун Байхуа [5].

Научная новизна исследования состоит в предложении типологии метафорических моделей китайского плаката, основанной на иерархии источников их происхождения, рассматриваемых как единая риторическая система. В научный оборот вводится понятие «омофоническая метафора», объясняющее как звуковое сходство слов порождает самостоятельный смысловой пласт образа, параллельный иконографическому и каллиграфическому уровням. Обоснована концепция семантической пластичности традиционных метафор как системной характеристики китайской визуальной риторики, обеспечивающей преемственность визуального языка при смене картины мира.

Материалом исследования являются плакаты периода Китайской Республики (1912–1949), эпохи социалистического строительства (1949–1976), периода реформ (1978–2000-е) и современного этапа (2010-е-настоящее время), теоретические тексты и каталоги ведущих китайских исследователей плакатного искусства [9; 10; 12].

Основная часть

Классическая теория концептуальной метафоры, разработанная в рамках когнитивной лингвистики, определяется тезисом о том, что метафора является не фигурой речи, а способом мышления: «Метафора пронизывает всю нашу по-

вседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действии» [1, с. 25]. Визуальная метафора работает по тем же принципам, что и вербальная: она устанавливает проекцию между источником и целью, перенося структуру первого на вторую [16, с. 47].

В отношении к плакатному искусству это означает, что визуальный образ несет в себе денотативный смысл (изображение предмета), и коннотации, формируемые посредством метафорического переноса [3, с. 54]. Например: красный цвет, используемый в китайском плакате, является проекцией «жизненной силы», праздника, достатка, радости, торжества и прочего, определяющего культурную и национальную идентичности.

Следует отметить, что в китайской традиции граница между визуальным и вербальным образом подвижна и иероглиф является визуальным объектом с образной историей, а живописное произведение содержит каллиграфическую надпись как компонент художественного высказывания [17, с. 203]. Все это формирует семиотическую среду, в которой акты метафоризации существуют на разных уровнях одновременно.

Этика конфуцианства определила иерархию отношений: государь и подданный, отец и ребенок, муж и жена и т.д., в которой ценности человеколюбия, мудрости, справедливости, верности структурировали общественные отношения [18, с. 67]. Обладая высоким уровнем зависимости от коллектива, эти ценности определили действия индивида как социально ориентированные, а не автономные.

Этика даосизма, определяемая гармонией с природой, обеспечила плакатному искусству медитативную образность [5, с. 78]. Народные верования сформировали пантеон символических существ и предметов (дракон, как воплощение власти; феникс, как как символ процветания; и т.п.) [19, с. 112].

Ранние китайские плакаты сформировались на рубеже XIX–XX веков как рекламные «лунные плакаты», создаваемые в виде календарей. Будучи результатом влияния европейской рекламной графики, ориентированной на символику, соответствующую целям коммерческой коммуникации [7, с. 38], плакаты этого периода часто изображали женщин на фоне пионов, обнаруживая модель «природной красоты и плодородия», совмещенной с идеей потребления [20, с. 95]. Плакаты того времени использовали образы национального единства, формулируемые с помощью метафоры сплочённости (бамбукового леса или Великой стены) [11, с. 143].

Плакат первых десятилетий существования Китайской Народной Республики представляет исторически сформированный пример китайского визуального производства [8, с. 57], выразительный язык которого определялся трансформацией традиционных символических кодов, используемых для решения задач

государственного строительства. Солярные знаки, свидетельствующие о представлении государственной власти как источнике света для народа, воплотились в плакатном искусстве данного периода [21, с. 204]. Так называемый «небесный мандат», полагаемый концепцией власти, преобразился, став знаком революции и народа, сохранив при этом структуру высшего морального авторитета.

Образ трудового коллектива, соответствующий конфуцианской ценности сплоченного общества (единения), широко использовался в визуализации идей социалистического строительства [18, с. 134]. Этот нарратив, использующий метафору «пути», известную в традициях даосизма и конфуцианства, свидетельствовал о незыблемости государственного курса [5, с. 91]. Символика цвета в этот период, также, была традиционной [8, с. 74].

Период социальных преобразований 1960-начала 1970-х годов ознаменовался трансформацией визуальных кодов, т.к. символические системы переживали переосмысление в соответствии с задачами обновления общества [8, с. 108]. Этот процесс, при всей своей сложности, свидетельствовал об исключительной семантической пластичности традиционных образов, способных адаптироваться к принципиально новым контекстам при сохранении базовых иконографических структур [16, с. 89].

Период «реформ и открытости» (1978-2000-е гг.) позволяет считать, что искусство китайского плаката переживало активную трансформацию [10, с. 218]. Монументальные тенденции сменились камерными и коммерческими, и традиционные метафорические модели адаптировались к новым условиям, демонстрируя устойчивость символических структур.

В работах, посвященных национальному единству, активизировались образы дракона и феникса как символов неразрывной связи различных регионов страны. Метафора семьи использовалась для репрезентации государственной стратегии: воссоединение Гонконга (1997) и Макао (1999) определили визуальный нарратив «возвращения в семью» [22, с. 17].

В коммерческих работах использовалась иконография благопожелательной символики: летучие мыши, монеты, облака «жуйи» и т.п., что формировало семиотический слой, восстанавливающий в памяти народные поверья о процветании [19, с. 156].

Начиная с середины 2010-х годов, в контексте политики «Китайской мечты», наблюдается целенаправленная актуализация традиционных ценностей в официальной визуальной культуре [15, с. 102]. Государственные плакаты серии «Социалистические ценности» используют традиционную каллиграфию, образы классической живописи и архитектуры, соединяя их с современными типографическими решениями. В дизайне развивается «новый китайский стиль»,

решения которого переосмысливают орнаменты цветовые решения, иконографию в соответствии с тенденциями современной графики [23, с. 44], создавая работы, учитывающие национальные традиции и мировую визуальную культуру.

Особенностью современного этапа можно назвать институционализацию традиционных визуальных кодов, т.к. государство поддерживает среду для воспроизводства и развития метафорических моделей в искусстве плаката [15, с. 118].

Обращая внимание на возможность типологической классификации метафорических моделей, необходимо видеть широко представленную группу составляют метафоры, использующие образы природного мира, пейзажные, фюсикоморфные (по определению А. Хеддона). Они берут начало в традиции «параллелизма человека и природы», характерного для китайской традиционной картины мира [4, с. 63].

Ботанические (биоморфные) метафоры основываются на образах цветов, растений, символизирующих социальный статус или ряд эмоциональных переживаний [4; 19, с. 76].

Зооморфные (в том числе и тератоморфные) метафоры используются для репрезентации поступательного развития страны [15, с. 117], необходимости преемственности традиций [19, с. 144].

Кроме того, существуют метафоры, определяемые образами культурных артефактов, как предметов, созданных людьми и транслирующих культурную память.

Особое место в китайском плакате занимает иероглифический образ, создаваемый на основе начертания иероглифа как изобразительного элемента. Его появление в плакате определяет многослойную метафорическую проекцию: «письмо как судьба», «иероглиф как сакральный объект», «каллиграфическое мастерство как нравственное совершенство» [17, с. 215]. Используемая в качестве метафоры Великая стена функционирует в нескольких понятийных слоях одновременно: защита и территориальная целостность государства, созидательный труд, связь поколений и историческая преемственность [11, с. 198]. В современных плакатах образ Великой стены нередко сочетается с образами высокоскоростных железных дорог или космических ракет, создавая метафору, укладывающуюся в слоган «Великое прошлое порождает великое будущее» [24, с. 33].

Бронзовые треножники, ритуальные сосуды, символизировавшие государственную власть, известные со времен Шан и Чжоу, являются метафорами непрерывности государственной традиции [18, с. 201]. Нефритовые предметы служат напоминанием о конфуцианском полагании нефрита добродетелью [4,

с. 112], равно как и Гуцинь, будучи образом учёного, соответствует метафоре духовного совершенства и культурной утончённости.

Использование традиционного орнамента как метафоры в плакатном искусстве («облако», «бесконечный узел» и др.) свидетельствует о функционировании орнаментальных систем на уровне визуальных маркеров культурной принадлежности и символов процветания [23, с. 51]. Столь же значимой следует считать метафору пути (дороги), часто используемую в китайской культуре: иероглиф «дао» обозначает физически реальную дорогу, нравственный принцип и космический закон одновременно [5, с. 103].

Даосизм использует знак дороги как основополагающую концепцию; конфуцианские решения, очевидные в плакатных композициях, предпочитают метафору пути как описания возможности совершенствования [18, с. 88]. Последователи буддизма видят в данной метафоре образ «срединного пути», ассоциирующегося с необходимостью избегания крайностей. Поэтому, можно признать, что основные духовные традиции Китая, использующие метафору пути, способны выявить историю ее происхождения и развития в культуре страны, т.к. таким способом изображается прогресс, движение (транспорт, дороги, космические корабли, иные свершения) [1, с. 44].

Пространственная вертикаль обладает метафорической нагрузкой: небо, как пространство противостоит земле и образы полета (птицы, ракеты и проч.) свидетельствуют об успехах, совершенствовании духа [21, с. 178]. В современных плакатный композициях, связанных с освоением космоса, эта метафора позволяет воспринимать развитие технологий как восхождение, победу цивилизации [24, с. 41].

Цвет в китайской визуальной традиции, восходит к системе «пяти стихий» и обладает символическим смыслом, поскольку соотносится со стихией, стороной света, органом тела, эмоцией и т.д. [19, с. 44]. Такая система обеспечивает систему ассоциаций, отличающуюся от колористической символики, принятой в Западной Европе. Например:

- красный цвет соотносится с жизнью, процветанием нации, удачей [8, с. 74] и на уровне использования в плакатах, посвященных процветанию государства, выглядит органично, т.к. любое изображение в красном цвете заранее определено как благопожелательное;
- желтый цвет, ассоциируемый с землей, властью, центром событий и зрелостью (также, в системе пяти стихий»), сохраняет смысл сияния с силы народа [21, с. 192] в государственной символике, особенно в сочетании с красным фоном;
- зеленый и синий цвета, будучи связанными с образами весны, дерева, используются в плакатах, посвященных экологическим проблемам, и мета-

фора «Природа = жизнь» усиливает дискурс устойчивого развития цивилизации [23, с. 61];

- черный и белый цвета, традиционно используемые в актах каллиграфии и тушевых композициях, работают как метафора «инь-ян», обеспечивающая равновесие [17, с. 231], используемая для указания на китайскую традиционную культуру, особенности национальной картины мира в международных визуальных коммуникациях.

Кроме типологической классификации в процессе исследования важными являются риторические механизмы метафоризации, определяющие:

- «мифологизацию», в ходе которой образ освобождается от своей конкретной исторической обусловленности и превращается в знак [3, с. 112];
- «семантическое сгущение» смысла, достигаемое наложением нескольких символических слоёв в одном образе [16, с. 72];
- принцип «стихи в картине, картина в стихах», сформулированный Су Дунпо применительно к творчеству Ван Вэя и ставший базовым принципом китайской эстетики [5, с. 127].

Наряду с метафорой значение в искусстве китайского плаката имеет метонимия [14, с. 89]. Изображение характерного силуэта исторического архитектурного ансамбля репрезентирует государство; образ крестьянина ассоциируется с трудом народа как основой национального процветания; фигура читающего человека указывает на традицию образования и культурного совершенствования.

Инструменты метонимии и метафоры часто взаимодействуют, формируя многоуровневые смысловые конструкции [21, с. 215], характерные для китайской визуальной традиции, в которой принцип «говорить об одном через другое» восходит к «Книге песен [18, с. 201].

Китайский принцип параллелизма, характерный для традиций поэтической и риторической практики, воплощается в визуальной организации плаката [5, с. 118]:

- симметричные композиции с парными образами (дракон и феникс, гора и вода, солнце и луна, восток и запад страны) раскрывают глубинную структуру космологического мышления, основанного двоично, стремящегося к равновесию.
- визуальные решения обнаруживают диалог прошлого и настоящего и размещают исторически сформировавшиеся образы в современном контексте или рядом с героями нашего времени, констатируя метафору «Настоящее, как продолжение великого прошлого» [24, с. 33];

- шрифтовые решения соответствуют традиции парных вертикальных надписей, восходящей к идее украшения входов в дома и храмы, формирующей ощущение ритуальной завершённости [17, с. 238].

Учитывая, что в китайском языке высока степень омофонии, в искусстве плаката часто используются омофонические метафоры, определяющие так называемый «ребус» визуальной коммуникации, обеспечивающий чувство культурной причастности [19, с. 162]. Будучи маркерами идентичности и солидарности, они одаривают зрителей эмоционально, вызывая удовольствие от прочтения и понимания загадки. Особенность таких метафор в искусстве плаката заключается в том, что они устойчивы, т.к. укоренены в языке и не зависят от исторических коллизий, что и объясняет стабильность их применения в китайском искусстве [25, с. 71].

Функции метафорических моделей, используемых в традиционном плакатном искусстве Китая, определяются необходимостью легитимации государственных программ и стратегий, свидетельствующих о цивилизационной преемственности [13, с. 77]. Современная государственная визуальная коммуникация обнаруживает множественные обращения к образу цивилизации, раскрывая глубину нарратива власти [15, с. 148], соединяя прошлое и настоящее, обеспечивающие культурные традиции страны.

По мере того, как плакат является важным инструментов конструирования общества [6, с. 48]), метафоры формируют у аудитории ощущение принадлежности к единому культурному явлению, обладающему историческими корнями [22, с. 51]. Кроме того, плакат предлагает зрителю способ принять современные изменения, воспринимая их как развитие [24, с. 48], обеспечивая нарратив технологического прогресса, воспринимаемого как преобразуемая традиция мастерства [23, с. 67].

Заключение

Представленный анализ позволяет полагать, что метафорические модели, используемые в искусстве китайского плаката:

- не являются произвольными декоративными элементами, олицетворяя операции переноса смысла [1] от традиционных культурных источников к актуальным, обладающим коммерческим характером;
- обладают уникальной риторической спецификой, трансформируются на протяжении истории китайского плаката [9; 19; 21];
- конструируют национальную идентичность, объединяя традицию и современностью [6; 13; 15];
- являются многоуровневыми, демонстрирующими единство визуального и вербального [4; 17; 25].

Перспективы дальнейшего исследования метафорических моделей в китайском плакатном искусстве могут определяться изучением механизмов адаптации традиционных визуальных кодов в пространстве социальных сетей и новых медиа, исследованием особенностей их использования в условиях распространения китайской визуальной культуры как инструмента культурного диалога [15; 23; 24].

Литература

1. *Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём / пер. с англ. А. Н. Баранова, А. В. Морозовой. - М. : УРСС, 2004. - 256 с.*
2. *Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова. - СПб. : Академический проект, 1999. - 394 с.*
3. *Барт, Р. Мифологии / пер. с фр. С. Н. Зенкина. - М. : Академический проект, 2008. - 351 с.*
4. *Li Zehou. The Path of Beauty: A Study of Chinese Aesthetics / transl. by Gong Lizeng. -Oxford : Oxford University Press, 1994. -276 p.*
5. *Цзун, Байхуа. Прогулки по эстетике / пер. с кит. В. В. Малявина. - М. : Восточная литература, 2005. -334 с.*
6. *Андерсон, Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / пер. с англ. В. Николаева. - М. : Кучково поле, 2016. - 416 с.*
7. *Landsberger S. Chinese Propaganda Posters: From Revolution to Modernization. - Amsterdam : Pepin Press, 1995. - 208 p.*
8. *Evans H., Donald S. (eds.). Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution. - Lanham : Rowman & Littlefield, 1999. - 280 p.*
9. *Цзин, Юнцзянь. История теории китайского плакатного искусства. - 2011. - 318с.*
10. *Ван, Шоучжи. История мирового графического дизайна. - 2002. - 447 с.*
11. *Hung, C. War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945. -Berkeley : University of California Press, 1994. - 394 p.*
12. *Юй, Цюю. Китайская культурная традиция. - 2013. -276 с.*
13. *Bonnell, V. E. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. - Berkeley : University of California Press, 1997. -363 p.*
14. *Mirzoeff, N. An Introduction to Visual Culture. - London : Routledge, 1999. - 273 p.*
15. *Shambaugh, D. China Goes Global: The Partial Power. - Oxford : Oxford University Press, 2013. - 432 p.*
16. *Forceville, C. Pictorial Metaphor in Advertising. - London : Routledge, 1996. - 230 p.*
17. *Е, Лан. Очерк истории китайской эстетики]. - 1985. - 412 с.*
18. *Крил, Х. Г. Становление государственной власти в Китае: империя Западная Чжоу / пер. с англ. Р. В. Котенко. - СПб. : Евразия, 2001. - 478 с.*
19. *Eberhard, W. A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought / transl. by G. L. Campbell. - London : Routledge, 1986. - 332 p.*
20. *Chen, C. The Chinese Beautiful Woman (Meinu) Posters of the 1920s-1940s: Gender, Modernity and Visual Culture // Journal of Popular Culture. -2017. -Vol. 50, № 3. - P. 487–512.*
21. *Domenach, J.-L. Chine: l'archipel oublié. - Paris : Fayard, 1992. - 498 p.*
22. *Hughes, C. R. Chinese Nationalism in the Global Era. - London : Routledge, 2006. -196 p.*
23. *Цзинь, Дайцян. Культурный дух китайского графического дизайна. - 2004. - 224с.*
24. *Pang L. The Distorting Mirror: Visual Modernity in China. - Honolulu : University of Hawaii Press, 2007. - 268 p.*
25. *Ван, Юнхао. Язык и образ древнекитайской культуры. - 2009. -356 с.*

REFERENCES

1. *Lakoff, J., Johnson, M. Metaphors We Live By / translated from English by A. N. Baranova, A. V. Morozova. Moscow: URSS, 2004. - 256 p.*

2. *Panofsky, E. The Meaning and Interpretation of Fine Art / translated from English by V. V. Simonova. St. Petersburg: Academichesky Proekt, 1999. - 394 p.*
3. *Barthes, R. Mythologies / translated from French by S. N. Zenkin. Moscow: Academichesky Proekt, 2008. - 351 p.*
4. *Li. Zehou. The Path of Beauty: A Study of Chinese Aesthetics / transl. by Gong Lizeng. Oxford: Oxford University Press, 1994. - 276 p.*
5. *Zong, Baihua. Strolls through Aesthetics / translated from Chinese by V. V. Maliavin. - Moscow: Vostochnaya Literatura, 2005. - 334 p.*
6. *Anderson, B. Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism / translated from English by V. Nikolaeva. - Moscow: Kuchkovo Pole, 2016. - 416 p.*
7. *Landsberger, S. Chinese Propaganda Posters: From Revolution to Modernization. - Amsterdam: Pepin Press, 1995. - 208 p.*
8. *Evans, H., Donald, S. (eds.). Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution. - Lanham: Rowman & Littlefield, 1999. - 280 p.*
9. *Chinese Propaganda Posters. Jing Yongjian. History of the theory of Chinese poster art. 2011. - 318 p.*
10. *Wang, Shouzhi. History of world graphic design. 2002. - 447 p.*
11. *Hung, C. War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945. - Berkeley: University of California Press, 1994. -394 p.*
12. *Yu, Qiuyou. Chinese cultural tradition]. 2013. -276 p.*
13. *Bonnell, V. E. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. -Berkeley: University of California Press, 1997. -363 p.*
14. *Mirzoeff, N. An Introduction to Visual Culture. - London: Routledge. 1999. - 273 p.*
15. *Shambaugh, D. China Goes Global: The Partial Power. - Oxford : Oxford University Press, 2013. - 432 p.*
16. *Forceville, C. Pictorial Metaphor in Advertising. - London : Routledge, 1996. - 230 p.*
17. *Ye, Lan. An Outline of the History of Chinese Aesthetics. - China : China and the West, 1985. - 412 p.*
18. *Creel, H. G. The Formation of State Power in China: the Western Zhou Empire / translated from English by R. V. Kotenko. - St. Petersburg : Eurasia, 2001. - 478 p.*
19. *Eberhard, W. A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought / transl. by G. L. Campbell. -London: Routledge, 1986. - 332 p.*
20. *Chen, C. The Chinese Beautiful Woman (Meinu) Posters of the 1920s-1940s: Gender, Modernity and Visual Culture // Journal of Popular Culture. - 2017. -Vol. 50, No. 3. - P. 487-512.*
21. *Domenach, J.-L. Chine: l'archipel oublié. - Paris: Fayard, 1992. - 498 p.*
22. *Hughes, C. R. Chinese Nationalism in the Global Era. - London: Routledge, 2006. -196 p.*
23. *Jin, Daiqiang. The cultural spirit of Chinese graphic design. 2004. - 224 p.*
24. *Pang, L. The Distorting Mirror: Visual Modernity in China. - Honolulu: University of Hawaii Press, 2007. - 268 p.*
25. *Wang, Yonghao. Language and image of ancient Chinese culture. 2009. - 356 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Ли Синьшо

Культурное резонирование элементов стиля А. Н. Скрябина в творчестве китайских композиторов

Аннотация. Статья посвящена исследованию рецепции философско-эстетического наследия А. Н. Скрябина в творчестве китайских композиторов рубежа XX–XXI веков. В противовес традиционной модели «влияния», предполагающей иерархию «центр — периферия», предлагается категория «культурного резонанса», позволяющая выявить глубинные онтологические соответствия между скрябинской звуковой системой (мистический аккорд, синестезия, трансовая темпоральность) и фундаментальными категориями китайской эстетики (сюй, ци, шэнь, «небесно-человеческая сопряжённость»). На материале сочинений Тан Дуня, Чэнь Цигана, Цзя Дацюня и Е Цзюня демонстрируется, что китайские композиторы не заимствуют формальные приёмы, а переосмысляют скрябинскую эстетику как открытую семиотическую систему для выражения собственной духовно-художественной идентичности в пространстве глобального музыкального модернизма.

Ключевые слова: Александр Скрябин, межкультурный резонанс, китайская композиторская школа, музыкальный модернизм, философия звука, трансцендентная эстетика, духовная модель.

Введение

В течение значительной части XX века в отечественной и зарубежной музыковедческой традиции понятие «влияния» оставалось центральным понятийным инструментом при интерпретации межкультурных взаимодействий в композиторском творчестве. Особенно активно этот термин применялся в контексте изучения взаимодействия неевропейских музыкальных культур с нормативным

каноном западноевропейской музыкальной традиции. Однако трансформация исследовательского дискурса, вызванная распространением постколониальных теоретических моделей и усилением интереса к глобализационным процессам, поставила под сомнение однозначность и эвристическую продуктивность подобного подхода. Концепция влияния предполагает иерархичную модель трансляции — от «центра» к «периферии», от «оригинала» к «реципиенту», — тем самым маргинализируя субъектную активность носителей иных культур и редуцируя их эстетические приоритеты до производных форм.

В новых исследовательских координатах всё более актуальной представляется категория культурного резонанса, открывающая возможности для переосмысления природы межкультурных контактов в музыкальной сфере. В отличие от моделей заимствования, калькирования или интертекстуальной аппроприации, резонанс предполагает тонкую сонастройку эстетических мировоззрений и выявление глубинных соответствий, не затрагивающих художественную автономию. Он проявляется на уровне онтологических структур, категорий восприятия времени, темпоральности звучания, а также способов организации музыкального материала в пространстве и времени.

Настоящее исследование сосредоточено на выявлении и осмыслении именно такого типа межкультурной сопряжённости — художественного резонанса, возникающего при рецепции философско-эстетического наследия Александра Николаевича Скрябина в творчестве китайских композиторов последней трети XX — начала XXI века. Скрябинская система звука, основанная на синестетическом мышлении, мистико-символическом переживании времени и особой гармонической колористике, демонстрирует парадоксальное, но закономерное сродство с ключевыми представлениями китайской эстетики — такими как концепция «небесно-человеческой сопряжённости», идея циркуляции энергии «ци», а также философия «пустоты», наделяющая интервал и паузу функцией смыслового и пространственного наполнения [19].

Цель исследования — на основе методологии культурного резонанса выявить механизмы трансформации скрябинской эстетики в композиторской практике китайских авторов рубежа XX–XXI веков. Предметом анализа становятся способы звуковой организации, архитектоника композиционного мышления и философская направленность музыкального действия — как элементы становления оригинальной композиторской идентичности в пространстве глобального музыкального модернизма.

Литературный обзор

Исследовательское поле скрябиноведения включает три основные линии: международные анализы позднего стиля композитора, российскую традицию

интерпретации и китайско-российские труды по гармонии и исполнительству [9, 10, 15, 19]. В зарубежных работах Скрябин предстаёт как создатель «музыкально-философского проекта» с особой «трансовой» моделью времени [9], а «мистический аккорд» понимается как «гиперфункциональное поле» [8], что позволяет сопоставлять эти принципы с гармоническим мышлением китайских авторов.

Российская традиция (Сабанеев, Рубцова, Зорилова, Дятлов, Борисов, Топилин) формирует концептуальное ядро: от «экстатической» феноменологии [5] и «индивидуальной космологической системы» [3] до отказа от советского социального эссенциализма в пользу «психоэнергетической» модели [1, 6].

Китайско-российские исследования (Ван, Ву, Сонг) разрабатывают понятийную основу «звуковой метафизики» и «энергетической акустики» [16, 17, 18]. Труды по современному китайскому музыкальному пространству (Лау, Ли, Фан, Niu и Цай) показывают, почему концепция «культурного резонанса» получает методологическую опору именно в китайской среде [11, 12, 13, 14].

Анализ литературы выявляет три проблемных узла: отсутствие работ, сопоставляющих философско-эстетические установки Скрябина с китайской традицией; редкий выход за рамки технического анализа гармонии и исполнительства; нерассмотренность механизмов созвучия между скрябинским звуковым миром и эстетикой нового поколения китайских авторов (Цзя Дакунь, Чэнь Циган, Тан Дунь, Е Цзюнь). На основе выявленных лакун данное исследование развивает критику концепции «влияния» [1], соотносит её с новейшими интерпретациями символистского дискурса [4, 7] и интегрирует подходы китайско-российских исследований [17, 18]. Итогом становится концептуальная модель «культурного резонанса», где центральные понятия китайской эстетики («сюй», «шэнь», «образ вне образа») пересекаются с идеями «свет—звук—духовный опыт».

Скрябин предстаёт не как источник прямого подражания, а как точка пересечения двух созвучных онтологий звучания — русской и китайской. Предложенная теория «культурного резонанса» позволяет выявить фундаментальные изоморфии двух эстетических систем — на уровне звуковой метафизики, духовной структуры и художественной онтологии.

Композиторы Цзя Дацюнь, Чэнь Циган, Е Цзюн и Чжу Цзяньэр, несмотря на различие индивидуальных художественных стратегий, демонстрируют удивительно созвучное внутреннее восприятие скрябинского музыкального космоса. Их сочинения формируют поле типологических корреляций, охватывающих как структурно-звуковую организацию, так и логику темброво-гармонического развития [14]. Так, фортепианная миниатюра Цзя Дацюня строится на основе непрерывной пульсационной динамики и многослойного наложения гармоний, что

актуализирует специфическое восприятие времени как текучей категории. В свою очередь, симфонический цикл Чэня Цигана Five Elements («Пять элементов») организует звучание согласно философской модели У-син, в которой обнаруживаются метафизические переклички с космогонической символикой скрябинского звукового универсализма.

Принципиально важно подчеркнуть, что подобные параллели не свидетельствуют о механическом заимствовании или стилистической мимикрии. Речь идёт о глубокой авторской переработке, в которой элементы локальной культурной традиции вступают в диалог с универсалиями модернистской мысли. Парадигма резонанса позволяет преодолеть бинарную дихотомию «влияющий — воспринимающий» и перейти к модели полицентрического взаимодействия, где звучащие идеи обретают новые смысловые горизонты в ином культурно-историческом контексте.

Результаты и обсуждение

Александр Николаевич Скрябин (1872–1915) занимает исключительное положение в истории русской музыкальной культуры начала XX столетия как композитор, чьё художественное мышление формировалось на пересечении метафизической философии, звуковых новаций и глубокой сенсуальной интуиции. Его творческое наследие представляет собой не сумму технических средств, а целостную интенциональную систему, в которой каждое звуковое явление соотнесено с уровнем символико-философских значений. Именно благодаря этой структурной интегративности скрябинский стиль способен к межкультурной транспозиции, становясь предметом продуктивного диалога в иных эстетических парадигмах.

Фундамент мировоззренческого космоса Скрябина составляют идеи, почерпнутые из теософии, неоплатонизма и спиритуалистических учений конца XIX — начала XX века. Центральным элементом его концепции является идея музыки как медиума духовной трансформации, выражающаяся в стремлении к «космическому сознанию» через синтез звука, цвета и пластической формы. Ярчайшим воплощением этого принципа выступает симфоническая поэма Promethee: Le Poeme du Feu (1910), в которой впервые реализован замысел «клавесина света» (clavier a lumieres) — инструмента, синхронизирующего цветовую проекцию с гармоническим движением. Эта аудиовизуальная модель иллюстрирует устремлённость композитора к созданию тотального художественного пространства, выходящего за пределы сугубо музыкального восприятия.

Гармоническое мышление Скрябина концентрируется вокруг так называемого «мистического аккорда» — расширенного звучания, состоящего из шести–одиннадцати звуков (в наиболее распространённой форме: C–F(диез)–

B–E(бемоль)–A–G), нарушающего классические принципы тональной центровки. Отказ от функциональной гармонии и уклонение от метроритмической регулярности формируют открытую звуковую среду, в которой смысл порождается не движением к разрешению, а устойчивой неопределённостью. Такое композиционное пространство реализуется, в частности, в Сонате № 7 (Messe Blanche), где текучая ритмическая организация и размытая пульсация приближаются к восточным представлениям о времени как непрерывном потоке — аналогичном медитативной цикличности и интонационной природе дзэн- практик.

Особое значение в системе скрябинского стиля приобретает интонационно-семантическая организация музыкальной ткани, в которой тембр, динамика и гармония несут не просто акустическую, но и философскую нагрузку [15]. Звук, в скрябинской парадигме, утрачивает статус чисто физического феномена и предстает в роли посредника между феноменологическим восприятием и трансцендентным содержанием. Таким образом, музыкальный жест приобретает характеристику символа, способного актуализировать иные уровни сознания.

Не менее важен и культурно-исторический синтез, определяющий стилистический облик творчества композитора. В его музыке переплетаются интонационные коды русской поэзии Серебряного века, принципы позднего немецкого романтизма и цвето-звуковая образность французского импрессионизма. Эта трансстилистическая природа мышления позволяет говорить о многомерности интерпретационных возможностей скрябинского наследия, способного к продуктивной адаптации в разнообразных культурных и философских системах, включая традицию китайской художественной мысли.

Скрябинский стиль предстает как полисемантическое художественное образование, в котором сопрягаются идеологическая глубина, акустическая изобретательность и сенсуальная изобразительность. Эта сложная структура не поддаётся прямому воспроизведению или стилистической кальке, однако создаёт условия для концептуального взаимодействия, основанного на глубинном эстетическом отклике. Именно такая многослойная природа скрябинского мышления и обеспечивает возможность культурного резонанса, обнаруживающегося в сочинениях китайских композиторов переходного периода конца XX — начала XXI века.

Современное развитие китайской композиторской школы на рубеже XXI века характеризуется стремлением к углублённой индивидуализации художественного языка и философизации музыкального мышления. В условиях культурного полицентризма и расширяющейся ментальной географии всё более заметной становится тенденция к переосмыслению эстетического наследия Александра Николаевича Скрябина. При этом речь идёт не о прямом заимствовании его композиционных техник, а о формировании особой формы эстетического соприча-

стия — явления, которое может быть определено как культурный резонанс, отражающий концептуальную соотнесённость звуковых структур с философскими основаниями авторского мировоззрения.

Показательным примером подобной рецепции служит творчество Тан Дуна (Tan Dun), прежде всего такие произведения, как The Map: Concerto for Cello и Concerto for Paper Instruments. Несмотря на отсутствие формальных цитат из сочинений Скрябина, данные сочинения демонстрируют сходство на уровне глубинных смысловых структур: установка на сакрализацию музыкального действия, стремление к ритуализации исполнительского акта, перформативная организация звукового пространства. Здесь музыка интерпретируется как медиативное поле для трансцендентного опыта — в этом отношении очевидна концептуальная параллель с симфонической поэмой Promethee: Le Poime du Feu, в которой Скрябин осуществляет синтез световых и звуковых элементов как акт духовной проекции. Использование нестандартных акустических средств (бумага, вода) и пространственно-телесной разметки исполнения в произведениях Тан Дуна придаёт им философскую глубину, сравнимую с метафизической концепцией звука в скрябинской традиции.

Аналогичные черты обнаруживаются в оркестровой сюите Iris devoilee Чэнь Цигана (Chen Qigang), сочетающей китайскую инструментальную традицию (гучжэн, пипа), вокальные приёмы и европеизированную симфоническую лексику. Раздел Depression иллюстрирует это особенно отчётливо: наложения интервалов шестых и девятых, текучая гармоническая ткань и отсутствие устойчивой метрической опоры формируют «размытое» звуковое пространство, близкое по интонационным свойствам к скрябинским гармоническим комплексам. В данной структуре тембр приобретает семиотическую функцию, соотносимую с интонационной семантикой Скрябина, где звук выступает носителем метафизических смыслов.

Особый интерес представляет творчество композитора нового поколения — Е Цзюня (Ye Jun), в частности его сочинение Медитация в свете. В этой работе реализуется идея «светоносной музыки» как философски нагруженной акустической категории. Отказ от линейного тематизма в пользу микроструктурного развития звукового материала, а также постепенное нарастание и растворение звукового потока через тончайшие тембровые модуляции отсылают к синестезийному восприятию, напоминающему по эстетике Сонату № 10 Скрябина. Здесь акт слухового восприятия переходит в визуально-медитативное созерцание, приобретая черты мистического опыта.

Несмотря на различия в стилистике и выразительных средствах, творчество упомянутых авторов демонстрирует единую стратегию соединения звуковой организации с метафизической проблематикой. В этом контексте скрябинская эс-

тетика проявляется не как закрытая композиционная модель, а как открытая семиотическая структура, допускающая множественные культурные транскрипции и философские интерпретации [12]. Подобная интерпретативная гибкость превращает Скрябина в символический код китайской музыкальной мысли, в своеобразный философско-художественный ориентир, действующий в пространстве современного композиторского мышления.

Рецепция скрябинского наследия в музыкальной культуре Китая XXI века выходит за пределы классической модели «влияния». Она формируется как акт диалогической реконструкции, в рамках которого происходит не заимствование, а трансформация, не повторение, а философская актуализация. Музыкальный текст в этом процессе становится медиумом мировоззренческой артикуляции и формой культурного самовыражения [8]. Таким образом, скрябинский резонанс в китайской музыке нового времени может быть охарактеризован как образцовый случай продуктивного межкультурного взаимодействия, в котором модернистская парадигма европейской музыкальной мысли находит новое семантическое измерение в условиях китайской эстетической традиции.

Анализ композиторских практик Китая XXI века позволяет констатировать: присутствие Александра Скрябина в художественном сознании современных китайских авторов реализуется не в форме стилистической преемственности или техники заимствования, но в виде концептуальной сопричастности, структурируемой как феномен культурного резонанса. В отличие от классической модели «влияния», предполагающей линейную передачу норм и приёмов от доминирующей к рецептивной культуре, резонанс представляет собой многоуровневую, асимметричную и философски мотивированную форму отклика, формируемую на основе глубинного эстетического взаимодействия.

Категория «влияния», характерная для традиционной компаративистики и культурологии, оперирует бинарной иерархией «центр — периферия», при которой западный художественный опыт рассматривается в качестве универсального нормативного основания. Модель культурного резонанса, напротив, акцентирует внимание на нелинейной диалогичности и семантической гибкости взаимодействия, в рамках которого актуализируются не внешние формы, а внутренние соответствия на уровне смысловых структур. В этом контексте скрябинская эстетика предстает не как закрытая система знаков, но как открытая философско-музыкальная матрица, способная к адаптивному разворачиванию в иных культурных координатах.

Особую значимость в данном процессе приобретает мировоззренческая сопряжённость скрябинского учения о трансцендентной природе музыкального акта с основополагающими категориями восточного мышления. Идеи синестетической интеграции звука, света и духовного переживания, характерные для

позднего Скрябина, концептуально соотносятся с такими философскими категориями, как сюй (пустотность), у-вэй (недеяние) и дао (путь) — понятиями, выражающими целостную, недуальную модель бытия, в которой звук перестаёт быть формой изображения и становится медиатором внутренней трансформации субъекта.

В композиторской практике это соотнесение находит выражение в смещении акцента с композиционной техники на звуковую философию. Так, в сочинениях Чэнь Цигана — Five Elements и Ink Wash Painting — звуковая ткань организуется в соответствии с принципами энергетической трансформации и пространственно-временной текучести. Композиционный процесс здесь предстает как поле смыслового развёртывания, в котором категории шэнь (внутренняя одухотворённость) и сюй становятся действующими эстетическими модусами. Такая логика развития родственно сопряжена с понятием «духовной энергии звука», сформулированным Скрябином как онтологическое основание музыкального высказывания [10].

Схожую установку демонстрирует и творчество Цзя Дацюня, в частности его пьесы медитативного характера. Музыка здесь конструируется не как линейно развернутая структура, а как процесс внутреннего самоосуществления, актуализирующий личностное восприятие и направленный на бытийное утверждение. Подобное понимание композиции совпадает с основным тезисом скрябинской эстетики: музыка должна не иллюстрировать внешнюю реальность, а инициировать трансформацию сознания, действуя как метафизическое событие.

Культурный резонанс предстает как особая форма эстетической трансформации, в рамках которой определяющее значение приобретает не формальное сходство, а глубинная сонаправленность мировоззренческих интенций и художественных стратегий. Речь идёт о структуре создания новых смыслов, основанной на внутренней перекличке философских и аксиологических оснований, а не на копировании технических приёмов [11]. Такой подход отражает более широкий культурный сдвиг в музыкальной культуре Китая — от парадигмы рецептивного освоения к модели концептуальной автономии, от подражания — к переосмыслению.

В данной перспективе фигура Александра Скрябина выступает не как внешний источник авторитета, а как катализатор внутренней духовно-эстетической артикуляции. Его творчество функционирует как открытая семиотическая система, в рамках которой китайские композиторы выстраивают оригинальные формы звукового выражения, соединяя национальную традицию с универсалиями модернистского мышления. Потенциал скрябинской модели заключается не в репродукции заданных форм, а в способности инициировать философскую ре-

конфигурацию музыкального языка в условиях транснационального культурного взаимодействия.

Представленный выше аналитический материал позволяет заключить, что скрябинская музыка возникает как выражение особой метафизической позиции: звучание интерпретируется как проявление сознательной энергии, форма переживания космического бытия и средство внутреннего преобразования субъекта [5]. Эта установка выходит за рамки эстетики мимесиса: искусство формирует самостоятельное энергетическое пространство. Именно это обеспечивает глубокое взаимопонимание между скрябинской музыкальной философией и китайской духовно-эстетической традицией.

Скрябинская модель «возникающей формы» демонстрирует сродство с китайскими категориями «пустоты» (сюй), «ци» и принципом «образа вне образа». Редукция мелодического материала до тембровых жестов, разомкнутая гармоническая логика и процессуальная ткань времени создают эффект самозарождения формы, что соотносится с китайским пониманием «неслышимого звука» как источника духовного общения [16].

Скрябинская концепция единства света и звука перекликается с даосско-буддийским принципом нераздельности формы и пустоты. Светозвуковая система Скрябина — не декорация, а попытка изменить способ восприятия, создавая состояние «фотонизации сознания» [1]. Это полностью согласуется с китайской моделью единства эстетического и духовного.

«Таинственный аккорд» с позиций категории «ци» оказывается не фиксированной структурой, а центром энергетической динамики [9]. В китайской традиции звуковая единица воспринимается как проявление циркулирующей энергии, поэтому гармонические принципы Скрябина органично воспринимаются без прямого цитирования.

Скрябинская концепция искусства как пути духовного роста [2] соотносится с китайской традицией, где музыка выступает инструментом самовоспитания и очищения сознания. Поэтому современный китайский авангард (Тан Дунь, Чэнь Циган, Цзя Дакунь) создаёт произведения с ритуальностью и духовной направленностью, близкой к скрябинской телеологии [13].

Кроме того, скрябинский модернизм отличает не разрыв с традицией, а стремление к космологической модели [19]. Это позволяет китайским композиторам воспринимать Скрябина не как фигуру западного канона, а как мыслителя, чьи идеи вписываются в их собственную систему. Возникает форма горизонтального «созвучия» [16].

Таким образом, связь между Скрябиным и китайской композиторской средой — это не модель «центр — периферия», а пересечение двух онтологий звука, двух моделей духовного опыта. «Метафизический резонанс» объясняет ак-

туальность Скрябина в Китае: он становится не внешним источником влияния, а отражающим пространством, усиливающим собственные духовно-эстетические импульсы китайской традиции.

Заключение

Анализ творческого наследия Александра Скрябина в аспекте его философской рецепции и эстетической трансформации в современной китайской композиторской практике позволяет утверждать, что фигура композитора выходит за пределы национальной принадлежности и превращается в универсальный ориентир духовно-художественного мышления [16]. Скрябинская звуковая система предстает как открытая и динамичная семиотическая структура, обладающая высокой степенью трансляционной гибкости и способная к интеграции в разнообразные культурно-онтологические контексты. При этом речь идёт не о стилистической подражательности, а о концептуальной звуковой картине, в рамках которой Скрябин выполняет функцию «духовного координата» — смыслового вектора, определяющего направление композиторского мышления в условиях межкультурного многообразия.

Ключевое условие формирования устойчивого эстетического резонанса между скрябинской парадигмой и китайской композиторской школой заключается в глубоком онтологическом родстве их философских оснований. Стремление Скрябина к постижению трансцендентного, его восприятие света как знака откровения, а также идея синестетического единства воспринимаемых форм находят перекличку с базовыми категориями традиционной китайской эстетики: сюй (пустота), ци (жизненная энергия), и (интенция, выходящая за пределы формы). Эта семантическая сопряжённость создает условия для философской адаптации скрябинских идей и их органичного включения в индивидуальные стратегии музыкального высказывания китайских авторов [13].

Феномен культурного резонанса, в данном случае, позволяет преодолеть методологические ограничения традиционной модели «влияния», опирающейся на оппозиции «Запад — Восток» и «центр — периферия». Вместо иерархической схемы заимствования выстраивается диалогическая модель смыслового взаимодействия, основанная на внутреннем родстве мировоззренческих установок и художественных импульсов. Взаимодействие китайских композиторов с эстетикой Скрябина не сводится к трансляции чуждого кода, но трансформируется в акт осмысленного соприсутствия, в котором происходит не только философская переоценка традиции, но и расширение выразительного диапазона в направлении универсалий музыкального модернизма.

Таким образом, скрябинский резонанс в современной китайской музыке представляет собой сложный и многослойный процесс художественной инте-

риоризации, концептуальной рефлексии и композиторского моделирования. Этот процесс выявляет потенциал скрябинской системы как культурного кода, способного к интерпретации в новых контекстах, и одновременно демонстрирует изменяющийся характер глобальной музыкальной коммуникации, в которой границы становятся не барьерами, а точками сопряжения смыслов.

Итоги работы показывают, что Скрябин в китайской музыкальной культуре функционирует не как объект стилистического повторения, а как источник духовно-творческой энергии, способный стимулировать новые формы художественного мышления. Такой вывод углубляет представления как о внутренней логике скрябинского искусства, так и о процессах, определяющих развитие современной китайской музыкальной культуры, и тем самым задаёт перспективу дальнейших межкультурных и философско-эстетических исследований.

В перспективе дальнейших исследований актуальным представляется расширение географии сравнительного анализа рецепции Скрябина в музыкальных культурах Восточной Азии — в частности, Японии и Южной Кореи. Не менее значимым направлением может стать изучение трансформации скрябинской эстетики в цифровом художественном пространстве — в областях аудиовизуального искусства, алгоритмической композиции и интерактивных форм иммерсивной медиа-среды. Эти направления открывают возможности для нового осмысления фигуры Скрябина как метакультурного символа, преодолевающего исторические и национальные границы, и функционирующего как универсальный медиатор духовной артикуляции в многослойной художественной топографии XXI столетия.

Литература

1. *Борисов Б. П. Феномен А. Н. Скрябина / Б. П. Борисов. — М.: Перо, 2023. — 112 с.*
2. *Дятлов Д. А. Последний опус Александра Скрябина как музыкальный «эскиз» Мистерии / Д. А. Дятлов // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. — 2022. — Т. 24, № 86. — С. 64–72.*
3. *Зорилова Л. С. О философском мировоззрении А. Н. Скрябина / Л. С. Зорилова // Вестник МГУКИ. — 2016. — № 6 (74). — С. 82–87.*
4. *Котляревская И. С. Художественная система А. Н. Скрябина в контексте русской символистской эстетики / И. С. Котляревская // Проблемы музыкальной науки. — 2017. — № 2. — С. 56–68.*
5. *Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Л. Сабанеев. — М.: Классика-XXI, 2000. — 352 с.*
6. *Топилин Д. И. «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: концепция симфонии-поэмы / Д. И. Топилин // Opera Musicologica. — 2023. — Т. 15, № 4. — С. 42–61.*
7. *Топилин Д. И. Александр Николаевич Скрябин: элитарный композитор / Д. И. Топилин // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2022. — № 4 (40). — С. 52–61.*
8. *Agustnn Aquino O. A., Mazzola G. Contrapuntal Aspects of the Mystic Chord and Scriabin's Piano Sonata No. 5 // ArXiv. – 2016. – Vol. 1606. – № 05833. – 15 с.*
9. *Bell B. J. Mysterium Corpus: The Solo Piano Music of Alexander Scriabin // Empirical Musicology Review. – 2022. – № 9281. – 18 с.*

10. *Brown M. H. "Scriabin: A Biography of the Russian Composer, 1871?1915" // Journal of Research in Music Education. – 1996. – Vol. 44, №?2. – С. 175–189.*
11. *Fan J., Yang Y.-H., Dong K., Pasquier P. A Comparative Study of Western and Chinese Classical Music based on Soundscape Models // ArXiv. – 2020. – 5.4. – 20 Feb. – 22 с.*
12. *Jia Niu, Tsai P.H. The influence of the characteristic style of Guangdong traditional music on the structure of Guangdong piano music works: A study of cultural typology // Heranэa – History, Heritage and Culture Journal. – 2024. – Т. 7, № 2. – С. 182–193.*
13. *Lau F. When a Great Nation Emerges: Chinese Music in the World // UCI Music. – 2023. – 12 с.*
14. *Li R. Global Musical Modernism in China, 1927–1979. – Магистерская диссертация. Унив. Глазго. – 2023. – 120 с.*
15. *Nicholls S. Introduction // The Notebooks of Alexander Skryabin. – New York: Oxford Univ. Press, 2018. – С. 1–23.*
16. *Song, L. (2021). A Study of Scriabin's Late Musical Concepts and Creative Work. Russian Literature and Art, (1), 144–148.*
17. *Wang, W. (2012). A Study of Scriabin's Harmony. Beijing: People's Music Publishing House. 256 p.*
18. *Wu, C. (2011). Performance Analysis of Scriabin's "Fantasy" and Other Works [Master's thesis]. Nanchang: Nanchang University. 180 p.*
19. *Yansori A. Scriabin as a Russian Cosmist // Studies in East European Thought. – 2023. – № 2023-12-07. – С. 45–61.*

REFEREBCES

1. *Borisov B. P. Fenomen A. N. Skryabina / B. P. Borisov. — M.: Pero, 2023. — 112 s.*
2. *Dyatlov D. A. Poslednii opus Aleksandra Skryabina kak muzykal'nyi «ehskiz» Misterii / D. A. Dyatlov // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN. Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki. — 2022. — T. 24, № 86. — S. 64–72.*
3. *Zorilova L. S. O filosofskom mirovozzrenii A. N. Skryabina / L. S. Zorilova // Vestnik MGUKI. — 2016. — № 6 (74). — S. 82–87.*
4. *Kotlyarevskaya I. S. Khudozhestvennaya sistema A. N. Skryabina v kontekste russkoi simvolistskoi ehstetiki / I. S. Kotlyarevskaya // Problemy muzykal'noi nauki. — 2017. — № 2. — S. 56–68.*
5. *Sabaneev L. L. Vospominaniya o Skryabine / L. L. Sabaneev. — M.: Klassika-XXI, 2000. — 352 s.*
6. *Topilin D. I. «Poehma ehkstaza» A. N. Skryabina: kontseptsiya simfonii-poehmy / D. I. Topilin // Opera Musicologica. — 2023. — T. 15, № 4. — S. 42–61.*
7. *Topilin D. I. Aleksandr Nikolaevich Skryabin: ehlitarnyi kompozitor / D. I. Topilin // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2022. — № 4 (40). — S. 52–61.*
8. *Agustин Aquino O. A., Mazzola G. Contrapuntal Aspects of the Mystic Chord and Scriabin's Piano Sonata No. 5 // ArXiv. – 2016. – Vol. 1606. – № 05833. – 15 s.*
9. *Bell B. J. Mysterium Corpus: The Solo Piano Music of Alexander Scriabin // Empirical Musicology Review. – 2022. – № 9281. – 18 s.*
10. *Brown M. H. "Scriabin: A Biography of the Russian Composer, 1871-1915" // Journal of Research in Music Education. – 1996. – Vol. 44, № 2. – S. 175–189.*
11. *Fan J., Yang Y.-H., Dong K., Pasquier P. A Comparative Study of Western and Chinese Classical Music based on Soundscape Models // ArXiv. – 2020. – 5.4. – 20 Feb. – 22 s.*
12. *Jia Niu, Tsai P.H. The influence of the characteristic style of Guangdong traditional music on the structure of Guangdong piano music works: A study of cultural typology // Heranэa – History, Heritage and Culture Journal. – 2024. – T. 7, № 2. – S. 182–193.*
13. *Lau F. When a Great Nation Emerges: Chinese Music in the World // UCI Music. – 2023. – 12 s.*
14. *Li R. Global Musical Modernism in China, 1927–1979. – Magisterskaya dissertatsiya. Univ. Glazgo. – 2023. – 120 s.*
15. *Nicholls S. Introduction // The Notebooks of Alexander Skryabin. – New York: Oxford Univ. Press, 2018. – S. 1–23.*
16. *Song, L. (2021). A Study of Scriabin's Late Musical Concepts and Creative Work. Russian Literature and Art, (1), 144–148.*
17. *Wang, W. (2012). A Study of Scriabin's Harmony. Beijing: People's Music Publishing House. 256 p.*

18. *Wu, C. (2011). Performance Analysis of Scriabin's "Fantasy" and Other Works [Master's thesis]. Nanchang: Nanchang University. 180 p.*
19. *Yansori A. Scriabin as a Russian Cosmist // Studies in East European Thought. – 2023. – № 2023-12-07. – S. 45–61.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 12.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Пу Жун

Мифологические мотивы в гробнице Тутанхамона: нарративы вечной жизни

Аннотация. Статья посвящена анализу мифологических мотивов, запечатлённых в живописном убранстве и погребальном инвентаре гробницы Тутанхамона (KV62) в Долине царей. На основе комплексного рассмотрения фресковых сцен погребальной камеры, текстуальных источников — «Амдуат», «Книги Мёртвых», «Книги Небесной Коровы» — и сакральных артефактов выявляется устойчивая нарративная стратегия, подчинённая идее вечного возрождения. Устанавливается, что пространство гробницы конструировалось как физическая манифестация солярно-осирического ритуала: царь одновременно идентифицировался с Осирисом как вершителем загробного суда и с Ра как олицетворением циклического обновления. Особое внимание уделяется семантике четырёх стен погребальной камеры, иконографии головы Нефертема, золотой маске, канопическому ансамблю и уникальному экземпляру «Книги Небесной Коровы» на внешнем ковчеге. Делается вывод, что совокупность нарративных программ гробницы представляет собой целостный космологический текст, в котором смерть фараона осмысляется как условие его онтологического преображения.

Ключевые слова: Тутанхамон, KV62, мифология Древнего Египта, вечная жизнь, Осирис, Ра, Амдуат, Книга Мёртвых, Книга Небесной Коровы, нарративы загробного мира.

Открытие гробницы Тутанхамона (KV62) в ноябре 1922 года Говардом Картером стало одним из наиболее значимых событий в истории мировой археологии. Практически нетронутый погребальный комплекс фараона XVIII династии, скончавшегося около 1323 года до н. э. в возрасте приблизительно девятнадцати лет, предоставил исследователям беспрецедентный по полноте материал для

изучения египетских религиозных и мифологических систем эпохи Нового царства [1, с. 13–15]. Тем не менее, несмотря на широкую известность, смысловое наполнение нарративных программ гробницы — её живописные циклы, тексты на ковчегах, сакральные предметы — по сей день остаётся предметом дискуссий.

Целью настоящего исследования является анализ мифологических мотивов KV62 как системно организованного нарратива о вечной жизни. Рассматриваемые источники включают: настенную живопись погребальной камеры, тексты «Амдуат», «Книги Мёртвых» и «Книги Небесной Коровы», а также конкретные артефакты — золотую маску, деревянную голову Нефертема и канопический ансамбль. Методологической основой служит интерпретационный подход Я. Ассмана, рассматривающего египетскую погребальную культуру как систему «культурных семантик» смерти [2, с. 7–11], дополненный иконографическим анализом в духе Э. Хорнунга [3, с. 22–35].

KV62 представляет собой относительно небольшой погребальный комплекс, состоящий из коридора, прихожей, дополнительной камеры и главного погребального зала с примыкающей сокровищницей. По сравнению с типовыми гробницами XVIII династии, гробница Тутанхамона отличается нестандартной планировкой, что ряд египтологов объясняет её первоначальным предназначением для некоролевского погребения либо экстренными обстоятельствами смерти юного царя [4, с. 98–102]. Единственным украшенным помещением является погребальная камера — факт весьма показательный: вся иконографическая программа сосредоточена именно там, где располагалась мумия фараона, заключённая в четырёх ковчегах, трёх саркофагах и золотой маске.

Дж. Тэйлор убедительно показал, что египетское погребальное пространство не являлось нейтральным вместилищем для умершего, но было сконструировано как ритуально активная среда, в которой мумия помещалась в точку пересечения нескольких пластов мифологического времени [5, с. 31–33]. Стены камеры выступали своеобразным космологическим «экраном», на котором разворачивался нарратив о переходе из мира земного в мир вечности. Ориентация сцен — по часовой стрелке от входа — воспроизводила суточный цикл движения солнца, делая само архитектурное пространство аналогом подземного мира Дуат [6].

Северная стена функционирует как визуальный и духовный фокус погребальной камеры. Три сцены, расположенные справа налево, образуют связный нарративный фрагмент. Первая изображает преемника Тутанхамона — Эйе — в облачении жреца, совершающего ритуал «отверзания уст» над мумией царя. Этот обряд, зафиксированный в многочисленных египетских текстах, был призван вернуть умершему способность говорить, видеть и дышать, тем самым вос-

станавливая полноту его существования в загробном мире [5, с. 185–188]. Существенно, что исполнение ритуала сыном — биологическим или ритуально усыновлённым — было условием успешного перехода в иное бытие.

Центральная сцена северной стены — приём Тутанхамона небесной богиней Нут. Нут, богиня неба, персонифицировала цикличность возрождения: каждый вечер она поглощала солнце и каждое утро порождала его вновь. Отождествление умершего фараона с солнечным диском, принимаемым лоном Нут, служило визуальной метафорой обещанного воскресения [2, с. 159–162]. Крайняя левая сцена — изображение Тутанхамона перед Осирисом; за царём стоит его ка — двойник-жизненная сила. Это отождествление умершего монарха с Осирисом являлось центральным для египетского заупокойного богословия: фараон, прошедший через смерть, становился Осирисом, обретая над ним власть и его бессмертие [1, с. 125–127].

На восточной стене развёрнута сцена погребальной процессии, уникальная для царских гробниц Нового царства: именно в KV62 она встречается в полном виде впервые среди фараонских усыпальниц [4, с. 108]. Мумия Тутанхамона, возлежащая на саркофаге, укреплённом на погребальных санях, влечётся двенадцатью жрецами в белых льняных одеждах. Цифра двенадцать соответствует числу ночных часов в «Амдуат» и тем самым вплетает процессию в космологический нарратив ночного путешествия солнца. Рядом запечатлены двое визирей и, по всей видимости, Хоремхеб — будущий фараон [6]. Нарратив восточной стены маркирует момент перехода — смерть как «пересечение горизонта».

Южная стена была посвящена прибытию Тутанхамона в загробный мир. Хотя значительная её часть пострадала, сохранились изображения царя в окружении Анубиса, Хатор и Исиды. Хатор — богиня любви, красоты и возрождения — традиционно встречала умерших на пороге иного мира, обеспечивая им защиту и покровительство [5, с. 269–270]. Анубис, бог-шакал, патронировал мумификацию и сопровождал умерших в зал суда Осириса. Появление этих фигур фиксировало кульминацию нарратива: фараон пересёк границу миров и встречен богами как один из них.

Западная стена содержит сцену из «Амдуат» («То, что в Загробном мире») — важнейшего заупокойного текста Нового царства, впервые полностью зафиксированного в гробнице Тутмоса III. На ней изображены двенадцать сидящих павианов, приветствующих солнечную ладью с жуком-скарабеем Хепри, воплощающим восходящее солнце [7, с. 27–31]. Двенадцать павианов олицетворяют двенадцать ночных часов, через которые солнечный бог Ра совершает своё путешествие по подземному миру, чтобы на рассвете возродиться вновь. Египтяне верили, что умерший фараон совершает то же самое путешествие бок о бок с Ра,

в конечном счёте сливаясь с ним в вечном цикле смерти и возрождения [3, с. 43–46].

Хорнунг убедительно показал, что «Амдуат» представляет собой своеобразную «карту» загробного мира: каждый час фиксирует конкретный регион Дуат с именами обитающих там богов, демонов и душ умерших [3, с. 27]. Знание этих имён давало умершему власть над опасностями подземного мира. В контексте KV62 западная стена является смысловым антиподом восточной: если та фиксирует смерть, то эта — обещание воскресения.

Ключевым теологическим механизмом, организующим мифологические нарративы гробницы, является концепция солярно-осирического единства. Я. Ассман детально проанализировал этот феномен: ночью солнечный бог Ра, умирая, сливается с Осирисом — богом, уже умершим и воскресшим, — образуя сложную двойственную сущность, которая к утру возрождается в образе Хепри [2, с. 65–68]. Этот нарратив объединял две на первый взгляд разнородные концепции загробной жизни: осирическую (суд, бессмертие в царстве мёртвых) и солярную (участие в вечном круговороте солнца).

В иконографии KV62 это единство прослеживается с особой наглядностью: на северной стене Тутанхамон предстаёт перед Осирисом (осирический полюс), тогда как западная стена отсылает к путешествию Ра (солярный полюс). Потолок погребальной камеры, украшенный распростёртой Нут, охватывающей место покоя фараона своими крыльями, синтезирует оба начала: небесная богиня-мать является одновременно матерью солнца и космическим гробом, из лона которого умерший возрождается [8]. Таким образом, архитектоника фресковой программы воспроизводит структуру теологического синтеза, характерного для позднего периода XVIII династии.

Золотая маска Тутанхамона (инв. № JE 60672) — один из наиболее насыщенных нарративных объектов комплекса. Её тыльная сторона покрыта текстом главы 151B «Книги Мёртвых», в котором каждый элемент лика и облачения фараона отождествляется с конкретным божеством или космическим объектом: правый глаз — ночная ладья солнца, левый — дневная ладья, брови — Эннеада богов, лоб — Анубис, затылок — Хор [1, с. 109–110]. Маска тем самым превращала тело царя в живой космологический текст, в котором Тутанхамон буквально становился микрокосмическим воплощением мироздания. Этот принцип — уподобление умершего космосу — восходит к Текстам пирамид и продолжает развиваться в Текстах саркофагов и «Книге Мёртвых» [5, с. 195–198].

Среди артефактов гробницы особого внимания заслуживает деревянная голова юного Тутанхамона, возникающая из распустившегося лотоса (инв. № JE 60723). Иконографически этот образ восходит к мифу о первичном творении: в

начале времён из вод первобытного хаоса вырастал лотос, из которого появлялось солнечное дитя — бог Нефертем, воплощавший как первое дуновение, так и аромат первого цветка [9]. Рельефная строфа из «Книги Мёртвых» гласит: «Восстань, как Нефертем, из голубой водяной лилии к ноздрям Ра, и выходи каждый день на горизонт» [9]. Помещение этого предмета, по всей видимости, у порога входа в погребальную камеру наполняло его особым смыслом: статуэтка воплощала ба-душу царя в акте её ежеутреннего исхода из гробницы навстречу свету, символически разыгрывая сцену воскресения при каждом восходе солнца [9].

В сокровищнице гробницы был обнаружен алебастровый канопический ящик, заключённый в позолоченную раку, охраняемую четырьмя крылатыми богинями — Исидой, Нефтидой, Нейт и Селкет [4, с. 134]. Внутри находились четыре миниатюрных золотых гробика с мумифицированными внутренними органами царя. Каждый орган соответствовал одному из четырёх сыновей Хора, охранявших его: Амсет — печень, Хапи — лёгкие, Дуамутеф — желудок, Кебехсенуф — кишечник [5, с. 215–217]. Мифологическая логика канопического обряда состоит в том, что сохранение телесных органов обеспечивало физическую полноту умершего в загробном мире, необходимую для его воскресения в теле Осириса. В «Текстах саркофагов» закреплена развёрнутая теология этой четвёрки, связывающая каждый орган с конкретным регионом мироздания, — что также вписывает канопический ансамбль в более широкий космологический нарратив гробницы.

Четыре концентрически вложенных позолоченных ковчега, заключавших саркофаги с мумией, несут на себе тексты из нескольких заупокойных сборников. Все четыре содержат фрагменты «Книги Мёртвых», третий дополнительно — выдержки из «Амдуат» [4, с. 118–120]. Уникальная особенность внешнего ковчега состоит в том, что он несёт древнейшую из известных на сегодняшний день копий «Книги Небесной Коровы» — хотя и неполную [10]. Этот текст повествует о восстании людей против стареющего Ра, каре, обрушенной на них в образе яростной Хатор, и последующей реорганизации космоса: Ра, удалившись на спину небесной коровы Нут, поручил управление землёй Осирису и Тоту [10]. По интерпретации Хорнунга, данный миф фиксирует момент, когда в мире появились страдание и смерть, — а значит, его присутствие в погребении представляет собой своеобразное «объяснение» самого феномена смерти и одновременно обещание того, что новый космологический порядок, установленный Ра, включает возможность спасения [3, с. 85–87].

Особую значимость мифологическим нарративам KV62 придаёт их постамарнский контекст. Реформа Эхнатона, биологического отца или близкого родственника Тутанхамона, радикально упразднила традиционный египетский пан-

теон, заменив его монолатрическим культом солнечного диска Атона. Загробный мир в богословии Атона фактически не существовал: смерть интерпретировалась как окончательное исчезновение, и вся система заупокойных текстов была отвергнута [3, с. 77–80].

Царствование Тутанхамона (ок. 1332–1323 гг. до н. э.) ознаменовалось планомерным восстановлением дореформенного культа и, в частности, традиционных заупокойных практик. В этом свете насыщенность нарративных программ KV62 отсылками к Осирису, Ра, «Амдуат» и «Книге Мёртвых» приобретает отчётливое идеологическое измерение: гробница являлась не только местом погребения, но и манифестом реставрированной теологии [1, с. 44–47]. Тот факт, что именно в KV62 зафиксирована древнейшая копия «Книги Небесной Коровы», указывает на целенаправленный отбор текстов, утверждавших космологическую легитимность смерти и воскресения в противовес амарнскому «безмолвию» посмертного существования.

Мифологические нарративы гробницы Тутанхамона образуют многоуровневую систему, в которой каждый элемент — будь то фресковая сцена, заупокойный текст или артефакт — функционирует как узел в семантической сети, подчинённой единой идее вечного возрождения. Четыре стены погребальной камеры выстраивают последовательный космологический нарратив: от земной процессии и ритуала отверзания уст — через встречу с Осирисом и Нут — к участию в ночном путешествии Ра и обещанию утреннего воскресения. Золотая маска превращает тело царя в живой микрокосм, деревянная голова Нефертема воплощает обновляемость творения, канопический ансамбль обеспечивает телесную полноту воскресшего, ковчег несёт первое свидетельство мифа о небесной корове как объяснение самого факта смерти.

Теологическим стержнем всей программы служит концепция солярно-осирического единства: умерший фараон одновременно является Осирисом — властителем мёртвых — и участником ежесуточного обновления Ра. В постамарнском контексте эти нарративы обретают дополнительный идеологический пласт: KV62 есть не просто гробница, но манифест восстановленного мифологического порядка, в котором смерть вновь обретает космологический смысл и, следовательно, преодолимость.

Литература

1. *Reeves N. The Complete Tutankhamun: The King, the Tomb, the Royal Treasure. — London ; New York : Thames and Hudson, 1990. — 224 p. — URL: https://archive. org/details/ complete tutankha OOOOreev (дата обращения: 01.05.2025).*
2. *Assmann J. Death and Salvation in Ancient Egypt / transl. by D. Lorton. — Ithaca : Cornell University Press, 2005. — 494 p. — URL: https:// archive. org/ details/ ASSMANNDeath AndSalvationInAncientEgypt (дата обращения: 01.05.2025).*

3. *Hornung E. The Ancient Egyptian Books of the Afterlife / transl. by D. Lorton. — Ithaca : Cornell University Press, 1999. — 200 p.*
4. *Hornung E. The Valley of the Kings: Horizon of Eternity / transl. by D. Warburton. — New York : Timken Publishers, 1990. — 255 p.*
5. *Taylor J. H. Death and the Afterlife in Ancient Egypt. — London : British Museum Press, 2001. — 272 p. — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIB6233 (дата обращения: 01.05.2025).*
6. *Egypt Museum Online. Inside the Tomb of Tutankhamun. — URL: https:// egypt-museum. com/ inside- tomb-of-tutankhamun/ (дата обращения: 01.05.2025).*
7. *Assmann J. Egyptian Solar Religion in the New Kingdom: Re, Amun and the Crisis of Polytheism / transl. by A. Alcock. — London ; New York : Routledge, 1995. — 311 p.*
8. *Ancient Egypt Online. Tomb of Tutankhamun (KV 62). — URL: https:// ancientegyptonline. co.uk/tutankhamun-tomb/ (дата обращения: 01.05.2025).*
9. *Egypt Museum Online. Tutankhamun Head of Nefertem (JE 60723). — URL: https:// egypt-museum. com/tutankhamun-head-of-nefertem/ (дата обращения: 01.05.2025).*
10. *Brown N. These Thy Libations, Osiris! A Reconsideration of the Four Clay Troughs from the Tomb of Tutankhamun (KV62) // Journal of Egyptian Archaeology. — 2025. — DOI: 10.1177/ 030751 33251322798. — URL: https:// journals. sagepub. com/doi/abs/ 10.1177/ 0307513325 1322 798 (дата обращения: 01.05.2025).*
11. *Barwik M. The so-called Chapter 190 of the Book of the Dead // Йtudes et Travaux. — 2001. — Vol. 19. — P. 5–22. — URL: http://etudesettravaux. iksiopan.pl/images/etudtrav/ EtudTrav_ otwarte/ EtudTrav_19/01BARWIK.pdf (дата обращения: 01.05.2025).*
12. *Guilhou N. Myth of the Heavenly Cow // UCLA Encyclopedia of Egyptology / ed. by W. Wendrich. — Los Angeles : University of California, 2010. — URL: https://escholarship.org/uc/item/8xg8v2bw (дата обращения: 01.05.2025).*
13. *Cummins E. Tutankhamun's Tomb (Innermost Coffin and Death Mask) // Smarthistory. — 2015. — URL: https://smarthistory.org/tutankhamuns-tomb-innermost-coffin-and-death-mask/ (дата обращения: 01.05.2025).*
14. *Glencairn Museum. Ancient Egyptian Creation Myths: From Watery Chaos to Cosmic Egg. — 2021. — URL: https:// www.glencairnmuseum.org/ newsletter/2021/7/13/ ancient-egyptian-creation-myths-from-watery-chaos-to-cosmic-egg (дата обращения: 01.05.2025).*

REFERENCES

1. *Reeves N. The Complete Tutankhamun: The King, the Tomb, the Royal Treasure. London; New York: Thames and Hudson, 1990. 224 p., available at: https://archive.org/details/ completetu tankha 0000reev (May 01, 2025).*
2. *Assmann J. Death and Salvation in Ancient Egypt. Ithaca: Cornell University Press, 2005. 494 p., available at: https://archive.org/details/ASSMANNDeathAndSalvationInAncientEgypt (May 01, 2025).*
3. *Taylor J.H. Death and the Afterlife in Ancient Egypt. London: British Museum Press, 2001. 272 p., available at: https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIB6233 (May 01, 2025).*
4. *Egypt Museum Online. Inside the Tomb of Tutankhamun, available at: https://egypt-museum.com/ inside-tomb-of-tutankhamun/ (May 01, 2025).*
5. *Ancient Egypt Online. Tomb of Tutankhamun (KV 62), available at: https:// ancientegyptonline. co.uk/tutankhamun-tomb/ (May 01, 2025).*
6. *Egypt Museum Online. Tutankhamun Head of Nefertem (JE 60723), available at: https:// egypt-museum.com/tutankhamun-head-of-nefertem/ (May 01, 2025).*
7. *Brown N. These Thy Libations, Osiris! A Reconsideration of the Four Clay Troughs from the Tomb of Tutankhamun (KV62), Journal of Egyptian Archaeology, 2025, DOI: 10.1177/ 0307513 3251 322 798, available at: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/03075133251322798 (May 01, 2025).*
8. *Barwik M. The so-called Chapter 190 of the Book of the Dead, ?tudes et Travaux, 2001, Vol. 19, pp. 5-22, available at: http://etudesettravaux.iksiopan.pl/images/ etudtrav/ EtudTrav_ otwarte/ EtudTrav_19/01BARWIK.pdf (May 01, 2025).*

9. *Guilhou N. Myth of the Heavenly Cow, UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles: University of California, 2010, available at: https://escholarship.org/uc/item/8xg8v2bw (May 01, 2025).*
10. *Cummins E. Tutankhamun's Tomb (Innermost Coffin and Death Mask), Smarthistory, 2015, available at: https:// smarthistory.org/tutankhamuns-tomb-innermost-coffin-and-death-mask/ (May 01, 2025).*
11. *Glencairn Museum. Ancient Egyptian Creation Myths: From Watery Chaos to Cosmic Egg, 2021, available at: https://www.glencairnmuseum. org/ newsletter/2021/7/13/ancient-egyptian-creation- myths-from-watery-chaos-to-cosmic-egg (May 01, 2025).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 17.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Сюй Даньдань

Принципы интертекстуальной интерпретации поэмы Низами в камерной опере Брайта Шенга «Песнь Меджнуна»

Аннотация. Исследование посвящено принципам интертекстуальной интерпретации поэмы Низами «Лейли и Меджнун» в камерной опере Брайта Шенга «Песнь Меджнуна». Актуальность определяется необходимостью анализа кросс–культурного диалога в современном музыкальном театре. Цель исследования заключается в выявлении интертекстуальных стратегий, с помощью которых сюжет и образный строй восточной поэмы переносятся в западноевропейский жанр камерной оперы. В работе использованы интертекстуальный, семиотический и сравнительно-типологический методы. Определены четыре уровня интертекстуального взаимодействия – вербальный, музыкальный, жанровый, символический – и описаны принципы транспозиции, гибридизации, аллюзии и стилизации. Сделан вывод о том, что опера Брайта Шенга может рассматриваться как поликультурный палимпсест, а интертекстуальный подход продуктивен для изучения синтетических музыкально–сценических сочинений.

Ключевые слова: интертекстуальность, камерная опера, Брайт Шенг, Низами, Лейли и Меджнун, кросс–культурный диалог, музыкальный текст, семиотика, Восток–Запад.

Введение в проблему

Интерес композиторов к неевропейским литературным источникам, обозначившийся ещё в последней трети XX века, к началу 1990-х годов вылился в ряд сочинений, где Восток перестаёт быть декорацией и становится равноправным участником музыкальной драматургии. Один из примеров камерная опера «Песнь Меджнуна» композитора Брайта Шенга на либретто Эндрю Портера. В

основу положена поэма «Лейли и Меджнун», входящая в «Хамсе» персидского классика Низами Гянджеви. Композитор переносит сюжет восточной литературы в жанр западной оперы и ставит нетривиальную задачу, а именно сохранить смысл старинного текста, меняя музыкально-семантический код. Анализ оперы важен для понимания механизмов межкультурной коммуникации и развития методологии исследования современного музыкального театра. В качестве методологической базы используется теория интертекстуальности. Она позволяет увидеть произведение не как замкнутый объект, а как звено диалогического пространства культуры.

Краткий обзор исследований (литературы

Основным материалом служит текст поэмы в переводе Т. Стрешневой [7]. В начальных строках «Любовь – это море, где берег – мираж, Кто в нём утонул, тот не знает пропаж» [7] заявлен суфийский масштаб темы. Символическое истолкование сюжета опирается на монографию Е. Э. Бертельса «Низами и Фузули» [4], где история Меджнуна прочитана как аллегория богопознания. «Меджнун – это не просто влюблённый, но подвижник, чья страсть становится формой богопознания» [4, с. 214]. Влияние этой концепции на последующее востоковедение прослежено Г. И. Халлиевой, подчеркнувшей, что «бертельсовское прочтение «Лейли и Меджнуна» как суфийской аллегории заложило основы для понимания «Хамсе» в качестве мистико–дидактического цикла» [8, с. 78].

Теоретическую базу работы образуют идеи интертекстуальности – от Ю. Кристевой, определившей текст как «мозаику цитаций, вбирающую в себя и трансформирующую фрагменты предшествующих текстов» [6, с. 429], до их музыковедческой проекции у Е. А. Яблонской. Она обосновала понятие музыкальной интертекстуальности: «Музыкальная интертекстуальность – это особый род семантических связей, при котором музыкальное произведение отсылает к иным текстам культуры, создавая многомерное смысловое пространство» [11, с. 99]. Современный ракурс, включающий китайско–российский культурный диалог, задают Г. В. Денисова и Го Цин, утверждая, что «интертекстуальный подход открывает новые перспективы для изучения кросс–культурных музыкальных явлений, в которых сталкиваются не просто индивидуальные стили, но целые культурные коды» [5, с. 45].

Собственно музыкальный анализ базируется на представлении о музыкальном тексте как открытой смысловой системе. Л. О. Акопян определяет его структуру как «инвариант, лежащий в основе всех его конкретных реализаций и определяющий его смысловую целостность» [1, с. 88], а М. Г. Арановский подчёркивает способность музыкального текста «аккумулировать, хранить и преобразовывать внемузыкальные смыслы, вступая в диалог с другими текстами культу-

ры» [3, с. 67]. Оппозиция континуального и дискретного типов музыкального мышления Востока и Запада раскрыта в диссертации М. Е. Алкон. Она проявляется «на всех уровнях организации – от микротонового интонирования и гетерофонной фактуры до принципов формообразования» [2, с. 156]. Историческое измерение этого взаимодействия дано в монографии Н. Г. Шахназаровой, констатирующей, что «Восток и Запад – это два различных типа музыкального профессионализма, различающиеся по способам фиксации, хранения и передачи музыкального опыта, а их встреча в XX веке породила качественно новые явления» [10, с. 45]. Наконец, общий эстетический контекст задаёт положение В. Н. Холоповой: «Музыка есть искусство интонируемого смысла, и её специфика раскрывается через триединство интонационной, временнуй и процессуальной природы» [9, с. 15–16].

Методы (методики)

Опера потребовала сочетания нескольких исследовательских приёмов. Базовым избран интертекстуальный метод, нацеленный на обнаружение «следов» поэмы Низами в либретто, драматургии и партитуре. На наш взгляд он фиксирует не только прямые совпадения, но и более тонкие формы присутствия исходного текста.

Дополняет интертекстуальный анализ семиотический подход. Его задача – расшифровать значения наложения западной и восточной знаковых систем. Идентифицируются музыкальные маркеры, отсылающие к разным культурным контекстам, и прослеживается их семантическое взаимодействие. Третий метод – сравнительно-типологический. Он даёт возможность сопоставить структуру и смыслы поэмы и оперы, а также вписать «Песнь Меджнуна» в широкую панораму камерно-оперного жанра и кросс-культурных явлений конца XX века. Вместе эти инструменты позволяют реконструировать принципы, на которых строится диалог культур в произведении Шенга.

Результаты и их обсуждение

Анализ оперы позволил выделить четыре уровня интертекстуального взаимодействия – вербальный, музыкальный, жанровый и символический. На каждом уровне действуют принципы интерпретации первоисточника, и вместе они образуют цельную кросс-культурную стратегию.

Либретто Портера не является переводом и не просто сокращает поэму. Это драматургически мотивированная переработка, выстраивающая сценическую линию. В поэме Низами разворачивается история – от рождения героев до их смерти, с многочисленными вставными новеллами и авторскими отступлениями. Либреттист действует методом транспозиции. Он отбирает центральные,
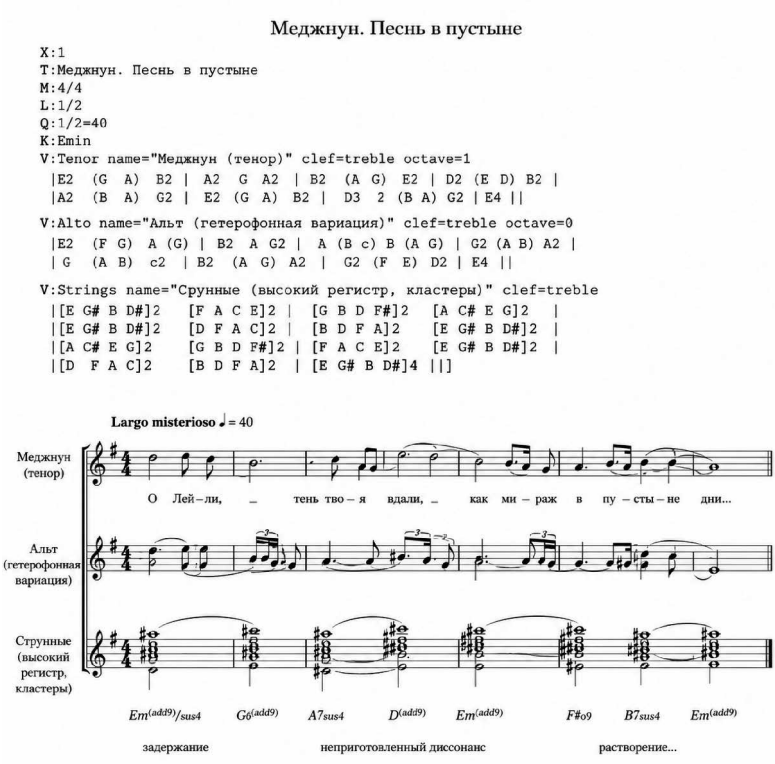


Рис. 1. Фрагмент арии Меджнуна «О, моя Лейли» (вторая картина) в виде ангемитонной пентатоники с гетерофонной фактурой и диссонантными кластерами струнных в высоком регистре

драматургически напряжённые эпизоды, а побочные линии и дидактические фрагменты отбрасывает. Так поэма превращается в камерную драму, сосредоточенную на внутреннем мире главного героя. При этом метафоры и образы первоисточника сохранены и приобретают функцию лейтмотивов. Пустыня подаётся как пространство истины, где безумие оборачивается высшей мудростью. Образ огня из метафоры любовной страсти перерастает в символ очистительного пламени, что полностью отвечает суфийской трактовке. Либретто не воспроизводит текст дословно, но фокусирует его концептуальное ядро, подчиняя повествование законам оперной драматургии.

Наиболее многогранно интертекстуальная стратегия Шенга проявляется в музыке. Ведущим принципом становится совмещение элементов разных сис-

```
X:1
T:Песнь Меджнуна – сцена оплакивания
C:Камерная опера
M:4/4
L:1/2
Q:Largo ♩= 40
K:Dm
V:Tenor solo  clef=treble  name='Меджнун (тенор)"
  z2  | (e♮a) d~e^f/ g2..  z2  | a^(b)\g~f e/   d2   z2  | f^ga~g(f)\e   d1   z2  |
  (c/df)  b~c^d/ e2...     z2   | a~g^(f)e   d/c2    z2   | d^e(f)\c~b   a1   z2 |
  z2  | (g/fa) e^f~g/ a2...  z2 | b^(c)\a~g   f/ e2   z2   | g^a(b)\f~e   d1   z2 |
  (e/ga)  d~e^f/ g2...     z2   | a~g^(f)e   d/ c2   z2   | d^e(f)\c~b   d1   z2 :|

V:Soprano  clef=treble  name="Хор S"
  d2 d   |  f2 f  |  g2 g   |  a2 a   |  d2 d  |  f2 f   |  g2 g   |  d2 d  |

V:Alto  clef=alto  name="Хор A"
  b2 b   |  c2 c  |  d2 d   |  f2 f   |  b2 b  |  c2 c   |  d2 d   |  b2 b  |

V:Tenor  clef=tenor  name="Хор T"
  g2 g   |  a2 a  |  b2 b   |  d2 d   |  g2 g  |  a2 a   |  b2 b   |  g2 g  |

V:Bass  clef=bass  name="Хор B"
  d2 d   |  d2 d  |  e2 e   |  a2 a   |  d2 d  |  d2 d   |  e2 e   |  d2 d  |
```
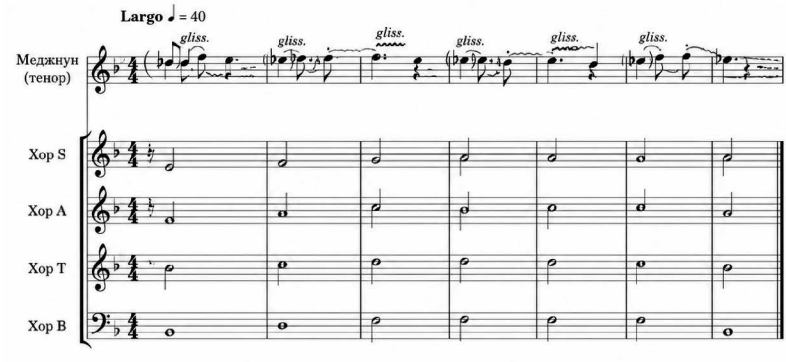


Рис. 2. Сцена оплакивания (третья картина) хоральная вертикаль хора (диатонический ре минор) и микротоновая партия Меджнуна с глиссандо и форшлагами

тем. Композитор, соединивший китайскую традицию и западный авангард, заставляет камерный оркестр имитировать тембры и приёмы восточного музицирования.

Ария Меджнуна «О, моя Лейли» (вторая картина) демонстрирует иной принцип. Мелодия строится на ангемитонной пентатонике (e–g–a–h–d) и поддерживается диссонантными кластерами струнных в высоком регистре (см. рисунок 1).

Возникает образ ирреального пространства, звуковой образ пустыни. Гетерофонная фактура, типичная для восточной музыки, наложена на позднеромантическую гармонию, и эта комбинация создаёт напряжённое, но цельное единство. М. Е. Алкон, характеризуя континуальное мышление, подчёркивает, что «ге-

терофония – одно из ярких проявлений, противопоставленное дискретной логике западной полифонии» [2, с. 156]. Шенг превращает это различие в выразительный приём.

Партитура насыщена особыми приёмами. Например, суль понтичелло, флажолеты, нетемперированное глиссандо, ударные с нефиксированной высотой звука. Они отсылают к китайским эрху, пипа, гуцинь, однако композитор избегает прямых цитат. Он действует через аллюзию, что создаёт ощущение «восточного колорита», не заимствуя фольклорный материал буквально. Такой подход отличает стратегию Шенга от ориентализма XIX века с его набором клише. Столкновение континуального и дискретного мышления становится драматургическим приёмом. Сцена оплакивания построена на резком контрасте: строгая четырёхголосная хоральная вертикаль в диатоническом миноре, символизирующая социум и его нормы, контрастирует с микротоновыми интонациями, глиссандо и нетемперированными форшлагами в партии Меджнуна (см. рисунок 2). Конфликт музыкальных языков овеществляет центральную коллизию поэмы. Аналогичный приём звучит в диалоге с отцом, где патетика баритона, опирающаяся на традиционный оперный речитатив, наталкивается на «искажённые» ответы тенора.

Шенг активно вводит нерегулярные метры и остинатные фигуры, восходящие к восточным практикам, где ритм выполняет не только формообразующую, но и медитативную роль. Кульминационная сцена в пустыне решена как развёрнутая аллюзия на суфийский представлением о вечности как атрибуте Божественного бытия. Ритмические структуры Востока вступают во взаимодействие с западной метрикой, образуя полиритмические наслоения, сравнимые по сложности с партитурами И. Ф. Стравинского или О. Мессиана, но несущие иную культурную семантику.

Выбор камерной оперы глубоко интертекстуален. С одной стороны, Шенг наследует традиции Б. Бриттена – оперы для малого состава, где психологическая детализация важнее внешней зрелищности. С другой – камерность парадоксально созвучна суфийской идее интимного богопознания: содержание разыгрывается не столько на сцене, сколько в душе героя. Тринадцать инструментов, эпизодическое использование хора и три солиста превращают оперу в звуковую притчу, что типологически сближает её с «Потопом» И. Ф. Стравинского или камерными прочтениями «Китежа».

Принцип стилизации проявляется в трактовке оперных форм. Дуэт Лейли и Меджнуна из первой картины напоминает мадригалы Возрождения – эпохи, когда Европа впервые активно открывала для себя поэзию Востока. Прозрачная фактура, имитационная полифония, декламационная выразительность вокальных линий отсылают к Джезуальдо и Монтеверди. Так в произведение вводится

```
X:1
T:Песнь Меджнуна – сцена оплакивания
C:Камерная опера
M:4/4
L:1/2
Q:Largo ♩= 40
K:Dm
V:Tenor solo  clef=treble  name="Меджнун (тенор)"
  z2  | (e♮a) d~e^f/ g2..  z2  | a^(b)\g~f e/   d2   z2  | f^ga~g(f)\e   d1   z2  |
  (c/df) b~c^d/ e2...     z2  | a~g^(f)e   d/c2    z2  | d^e(f)\c~b    a1   z2 |
  z2  | (g/fa) e^f~g/ a2...  z2 | b^(c)\a~g   f/ e2   z2  | g^a(b)\f~e   d1   z2 |
  (e/ga) d~e^f/ g2...     z2  | a~g^(f)e   d/ c2   z2  | d^e(f)\c~b   d1   z2 :|

V:Soprano  clef=treble  name="Хор S"
  d2 d  |  f2 f  |  g2 g  |  a2 a  |  d2 d  |  f2 f  |  g2 g  |  d2 d  |

V:Alto  clef=alto  name="Хор A"
  b2 b  |  c2 c  |  d2 d  |  f2 f  |  b2 b  |  c2 c  |  d2 d  |  b2 b  |

V:Tenor  clef=tenor  name="Хор T"
  g2 g  |  a2 a  |  b2 b  |  d2 d  |  g2 g  |  a2 a  |  b2 b  |  g2 g  |

V:Bass  clef=bass  name="Хор B"
  d2 d  |  d2 d  |  e2 e  |  a2 a  |  d2 d  |  d2 d  |  e2 e  |  d2 d  |
```
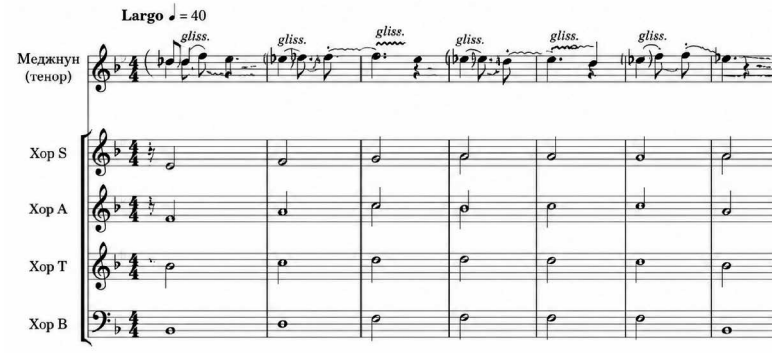


Рис. 3. Кульминационная сцена в пустыне остинатный ритм ударных (зикр) и восходящий вокализ Меджнуна в узкообъёмном ладу с микротоновыми отклонениями

дополнительная историческая аллюзия. Так в оперу вводится дополнительная историческая аллюзия, делающая её многослойным палимпсестом.

В поэме Низами любовь Меджнуна прочитывается как суфийский тарикат – путь очищения души, где Лейли – «завеса» Божественной красоты, а безумие означает состояние фана, растворения в Абсолюте. Е. Э. Бертельс настаивал, что «финал следует понимать не как трагедию, а как окончательное воссоединение души с Божеством» [4, с. 341]. Шенг сохраняет это измерение, но переводит его в музыкально–сценическую символику.

Центральным символом оперы становится тишина. В суфийской практике безмолвное созерцание считается вершиной богопознания. Партитура наполнена паузами, генеральными паузами, ферматами, которые создают смысловые

«пустоты», приглашающие слушателя к внутреннему переживанию. В финале, после того как Меджнун затихает над могилой, звучит соло виолончели. Её тембр, звучит скорбно, но одновременно близко к восточному кеманче (струнный смычковый инструмент). Двойное кодирование рождает семантический резонанс.

Кульминационная сцена в пустыне, где герой беседует с природой, строится как развёрнутая аллюзия на суфийский зикр. Остинатные фигуры ударных, на фоне которых звучит вокализ, постепенно погружают в трансовое состояние. Узкообъёмный лад и восходящая линия вокализа воспроизводят психологический рисунок мистического транса, ведущего к экстатической кульминации (см. рисунок 3).

Так музыкальными средствами воплощается центральная метафора поэмы. Собранные вместе, эти принципы (транспозиция, гибридизация, аллюзия, стилизация) отсылают к суфийской символике и жанровым моделям, подчиняясь единой художественной задаче. Они подчинены единой художественной задаче, а именно создать поликультурный текст, где голос персидского поэта продолжает звучать в живом диалоге с современностью.

Выводы и заключение

Проведённый анализ показывает, что «Песнь Меджнуна» – не адаптация восточного сюжета к западным музыкальным стандартам по образцу ориенталистских опер XIX века. Опера предстаёт как многоплановое интертекстуальное явление. Поэма Низами служит в нём смысловым центром, порождающим множество культурных коннотаций, которые наслаиваются подобно палимпсесту.

Опираясь на интертекстуальный подход, были отмечены четыре уровня, на которых происходит диалог первоисточника и его сценического воплощения, и сформулировать принципы: транспозиция, гибридизация, аллюзия, стилизация. В результате возникает произведение, принадлежащее одновременно нескольким традициям и эпохам. Такой ракурс расширяет представления о возможностях межкультурного синтеза в музыкальном театре и открывает пути для дальнейших исследований. Опера Шенга может служить наглядным материалом в курсах музыкальной семиотики и анализа современных партитур, так как даёт возможность показать, как вербальный и музыкальный ряды вступают в интертекстуальные отношения. Изучение «Песни Меджнуна» вносит вклад в осмысление кросс-культурного искусства рубежа веков – искусства, стремящегося к продуктивному диалогу, где каждый голос сохраняет свою идентичность, обогащаясь звучанием другого.

Примечания

Премьера состоялась 9 апреля 1992 года в Лирической опере Чикаго. Партию Меджнуна исполнил тенор Гари Лейкс, дирижировал автор.

Термин «транспозиция» используется в значении, близком к семиотическому: перенос знаковой системы в другой культурный контекст, сопровождающийся частичной трансформацией означающих при сохранении означаемого.

Литература

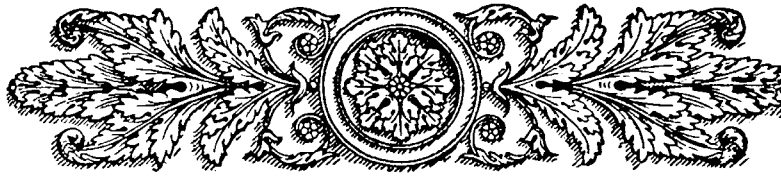
1. *Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 257 с.*
2. *Алкон М. Е. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное: дис. … д–ра искусствоведения / Алкон Мария Евгеньевна. – Владивосток, 2001. – 422 с. – URL: https://www.dissercat.com/content/muzykalnoe- myshlenie-vostoka-i-zapada-kontinualnoe- i-diskretnoe (дата обращения: 18.06.2026).*
3. *Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.*
4. *Бертельс Е. Э. Низами и Фузули / Е. Э. Бертельс. – М.: Академия наук СССР, 1962. – 561 с. – URL: https://www.klex.ru/1ei5 (дата обращения: 18.06.2026)*
5. *Денисова Г. В. Теория интертекстуальности в современном музыковедении (на примере китайско–российского культурного диалога) / Г. В. Денисова, Го Цин // Бахтинский вестник. – 2025. – Т. 7, № 1. – С. 41–51. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya- intertekstualnosti- v-sovremennom-muzykovedenii-na- primere- kitaysko- rossiyskogo- kulturnogo- dialogar (дата обращения: 18.06.2026).*
6. *Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / пер. с фр. // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457. – URL: https://zar–literature. ucoz. ru/ magistratura/kristeva_ ju–bakhtin– slovo–dialog_ i_roman.pdf (дата обращения: 18.06.2026).*
7. *Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун / пер. с фарси Т. Стрешневой. – М.: Художественная литература, 1986. – URL: https://azeribooks.narod.ru/poezia/nizami/leili_medjnun.htm (дата обращения: 18.06.2026).*
8. *Халлиева Г. И. «Лейли и Меджнун» Алишера Навои в интерпретации Е. Э. Бертельса / Г. И. Халлиева // Имагология и компаративистика. – 2018. – С. 74–81. – URL: https:// cyberleninka.ru/article/n/leyli– i–medzhnun–alishera–navoi–v–interpretatsii–e–e– bertelsa/viewer (дата обращения: 18.06.2026).*
9. *Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2014. – 320 с.*
10. *Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. – М.: Советский композитор, 1983. – 153 с.*
11. *Яблонская Е. А. Интертекстуальные аспекты музыкальной культуры последней трети XX века / Е. А. Яблонская // Вестник культуры и искусств. – 2007. – № 2 (12). – С. 97–111. – URL: https://cyberleninka.ru/article/ n/intertekstualnye-aspekty-muzykalnoy-kultury- posledney- tretihh- veka (дата обращения: 17.06.2026).*

REFERENCES

1. *Akopyan L. O. Analysis of the deep structure of musical text / L. O. Akopyan. – M. : Praktika, 1995. – 257 c.*
2. *Alkon M. E. Musical thinking of East and West, continuous and discrete: diss. … Doctor of Arts / Alkon Maria Evgenievna. – Vladivostok, 2001. – 422 c. – URL: https://www.dissercat.com/content/muzykalnoe- myshlenie- vostoka- i- zapada-kontinualnoe-i-diskretnoe (accessed: 18.06. 2026).*

3. *Aranovsky M. G. Musical text. Structure and properties / M. G. Aranovsky. – M.: Kompozitor, 1998. – 343 c.*
4. *Bertels E. E. Nizami and Fuzuli / E. E. Bertels. – M.: Academy of Sciences of the USSR, 1962. – 561 c. – URL: https://www.klex.ru/1ei5 (accessed: 18.06.2026)*
5. *Denisova G. V., Guo Qing. Theory of intertextuality in modern musicology (on the example of Chinese–Russian cultural dialogue) / G. V. Denisova, Guo Qing // Bakhtinsky vestnik. – 2025. – T. 7, № 1. – C. 41–51. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya- intertekstualnosti- v-sovremennom- muzykovedenii- na- primere- kitaysko- rossiyskogo- kulturnogo- dialogar (accessed: 18.06. 2026).*
6. *Kristeva Yu. Bakhtin, word, dialogue and the novel / transl. from French // French semiotics: From structuralism to poststructuralism / comp., introductory article by G. K. Kosikov. – M.: IG Progress, 2000. – C. 427–457. – URL: https://zarliterature. ucoz.ru/ magistratura/ kristeva_ jubakhtinslovodialog_i_roman.pdf (accessed: 18.06.2026).*
7. *Nizami Ganjavi. Leyli and Majnun / transl. from Persian by T. Streshneva. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1986. – URL: https://azeribooks.narod.ru/poezia/nizami/leili_medjnun.htm (accessed: 18.06.2026).*
8. *Khallieva G. I. «Leyli and Majnun» by Alisher Navoi in the interpretation of E. E. Bertels / G. I. Khallieva // Imagologiya i komparativistika. – 2018. – C. 74–81. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ leyliimedzhnunalisheranavoiinterpretatsiieebertelsa/viewer (accessed: 18.06.2026).*
9. *Kholopova V. N. Music as an art form : textbook / V. N. Kholopova. – СПб.: Lan, 2014. – 320 c.*
10. *Shahnazarova N. G. Music of the East and music of the West: types of musical professionalism / N. G. Shahnazarova. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1983. – 153 c.*
11. *Yablonskaya E. A. Intertextual aspects of musical culture of the last third of the 20th century / E. A. Yablonskaya // Vestnik kultury i iskusstv. – 2007. – № 2 (12). – C. 97–111. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye- aspekty-muzykalnoy- kultury-posledney- tretihh- veka (accessed: 17.06.2026).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 18.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Е.В. Свирская

«Островная фауна»? К вопросу о музыкальном диалоге Англии и континента в XV веке

Аннотация. В статье рассматривается проблема музыкального взаимодействия Англии и континентальной Европы в XV веке. Актуальность исследования связана с необходимостью уточнить представление об английской полифонии как об изолированной «островной» традиции. Цель статьи — показать, что своеобразие английской музыки формировалось не вне общеевропейского процесса, а в постоянном диалоге с ним. На основе историко-культурного, сравнительно-стилистического и источниковедческого подходов анализируются каналы англо-континентального обмена: деятельность придворных капелл, церковные и дипломатические связи, события Столетней войны, бургундский контекст и движение рукописей. Особое внимание уделяется английской консонантной вертикали, понятию contenance angloise, творчеству Джона Данстейбла и Уолтера Фрая. Делается вывод, что английская музыка XV века была «островной» не в смысле замкнутости, а в смысле сохранения самостоятельного художественного слуха, оказавшего влияние на формирование раннеренессансного музыкального языка.

Ключевые слова: английская полифония, музыка XV века, contenance angloise, Джон Данстейбл, Уолтер Фрай, Бургундская школа, фобурдон, музыкальный диалог, рукописные источники.

Введение

Английская музыка XV века была самостоятельной и узнаваемой традицией, но не существовала в изоляции. Ориентирование на консонантность, активное использование терций и сект, плавное голосоведение и строгое отношение к диссонансу заметно повлияли на развитие европейской полифонии раннего Ренессанса.

Актуальность темы связана с необходимостью рассматривать английское влияние не как простое заимствование, а как часть широкого музыкального диалога между Англией и континентом. Цель статьи — показать, как английская полифония, сохраняя собственный стиль, вошла в общеевропейский музыкальный процесс и стала одним из факторов обновления музыкального языка XV века.

Краткий обзор исследований

Проблема английского влияния на континентальную музыку XV века давно находится в поле внимания музыкознания. В классических исследованиях подчёркивается, что английская полифония первой половины XV столетия стала одним из важных факторов обновления европейского музыкального языка. Р. Тарускин рассматривает английскую традицию не как периферийное явление, а как источник нового эстетического импульса, без которого трудно объяснить становление раннеренессансной полифонии [1].

Одним из ключевых понятий в описании английского стиля стала «панконсонантность», предложенная М. Букофцером. Она указывает не просто на общее благозвучие, а на новое отношение к вертикали: терции и сексты приобретают устойчивое выразительное значение, тогда как диссонанс используется более строго и функционально [2]. В отечественной традиции эту линию развивает Ю. К. Евдокимова, связывая своеобразие английской полифонии с гимелем, фабурденом, техникой square и песенной традицией кэрола [3].

Важный вклад в изучение проблемы внесли Ф. Харрисон, М. Бент, Э. Уоти, Р. Бауэрс, А. Киркман, Р. Вегман, Ф. Шанд и Дж. Кук. Ф. Харрисон показал, что английская музыка позднего Средневековья развивалась не в изоляции, а в условиях придворных, церковных и дипломатических контактов [4]. М. Бент уточнила биографические и атрибуционные вопросы, связанные с Данстейблом и английским репертуаром [5]. Э. Уоти и Р. Бауэрс рассмотрели присутствие английских музыкантов во Франции и связь этого процесса с политическими событиями Столетней войны [6; 7].

Отдельное значение имеют исследования рукописной передачи английской музыки. А. Киркман и Р. Вегман показали роль Brussels MS 5557 как важного свидетельства присутствия английских месс в бургундском контексте [8; 9]. Ф. Шанд и Дж. Кук обращают внимание на континентальные источники английского репертуара, позволяющие говорить не только о влиянии, но и об адаптации, переписывании и переосмыслении английских моделей в новой музыкальной среде [10; 11].

Методы исследования

Методологическую основу статьи составляют историко-культурный, сравнительно-стилистический, источниковедческий методы, а также элементы исторической реконструкции. Английская музыка XV века рассматривается не только как совокупность композиционных приёмов, но и как часть культурной среды своего времени — придворной, церковной, литургической и рукописной.

Историко-культурный подход позволяет учитывать реальные условия англо-континентальных контактов: деятельность придворных капелл, церковные соборы, дипломатические связи, военные кампании и движение музыкальных рукописей. Благодаря этому английская полифония анализируется не изолированно, а в контексте музыкального обмена между Англией и континентальной Европой

Сравнительно-стилистический метод используется для сопоставления английской полифонии с бургундской и ранней франко-фламандской традициями. Особое внимание уделяется типу вертикали, роли терций и сект, обращению с диссонансом, фактуре, использованию хорального материала и элементам изоритмической техники.

Источниковедческий анализ направлен на изучение рукописей как свидетельств музыкального обмена. В этом отношении важны Old Hall Manuscript, Brussels MS 5557, Escorial A, Mellon Chansonnier и фрагментарные источники, фиксирующие распространение английского репертуара за пределами Англии. Поскольку многие сведения о композиторах и произведениях XV века неполны, выводы формулируются с учётом степени источниковой надёжности: установленные факты отделяются от гипотез, основанных на совокупности косвенных данных.

Результаты и их обсуждение

К XV веку английская музыка уже обладала отчётливо выраженным стилевым обликом и не сводилась к заимствованию континентальных образцов. Её своеобразие прежде всего проявлялось в новом отношении к вертикали: английская полифония активнее использовала терции и сексты, создавая мягкое,

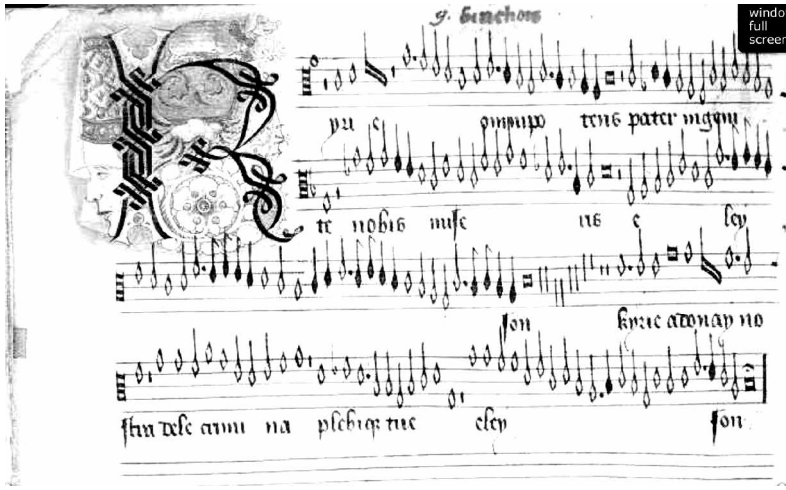


Рисунок 1. Фрагмент рукописи Brussels MS 5557, часть Kyrie, 026–10v

плотное и благозвучное многоголосие. Именно эта черта позднее стала связываться с понятием contenance angloise — «английской манеры» [1]. При этом консонантность английского письма не означала упрощения. Диссонанс не исчезал, но применялся строго и осмысленно: как проходящий, каденционный или выразительно акцентированный элемент. Поэтому английский стиль точнее понимать не как «бедный диссонансами», а как стиль с особой дисциплиной вертикального звучания.

Почву для такого музыкального мышления создавали национальные формы многоголосия: гимель, фабурден, дискантовые практики, кэрол. Они были связаны не только с профессиональной композиторской техникой, но и с живой певческой традицией. Английское своеобразие рождалось в звучании капелл, в литургическом обиходе, в привычке воспринимать многоголосие как согласованное движение консонантных интервалов [3]. Именно поэтому английская музыка была достаточно самостоятельной, чтобы быть узнаваемой, и достаточно открытой, чтобы вступать в диалог с континентом.

Представление об Англии как о полностью изолированном музыкальном пространстве не подтверждается историческим материалом. В XV веке контакты с континентом поддерживались через церковные и придворные связи, дипломатические миссии, династические союзы, а также через события Столетней войны. Присутствие английской знати, духовенства и капелл во Франции создавало реальные условия для регулярного музыкального обмена [6]. Капелла позднесредневекового правителя была не просто исполнительским коллек-

тивом: она выполняла литургическую, церемониальную и политическую функцию. Через богослужение, торжества и участие в соборах демонстрировался престиж власти, а вместе с ним — и престиж музыкальной традиции.

Особое значение имело перемещение придворных капелл. Например, сведения о Леонеле Пауэре и его возможной связи с кругами, находившимися во Франции, показывают, что музыка перемещалась вместе с патронами, певцами, книгами и литургическими практиками [7]. Поэтому влияние английской музыки на континент нельзя объяснять только распространением рукописей. Рукопись фиксирует уже совершившееся движение репертуара, но за ним стояли живое исполнение, слуховой опыт, церковная практика и институциональные контакты.

Англо-континентальный музыкальный диалог особенно ясно прослеживается по рукописям. Часть английского репертуара XV века сохранилась на континенте, поэтому эти источники имеют ключевое значение для изучения английской музыки. К примеру, рукопись Brussels MS 5557 (B-Br-MS-5557; Bibliothique Royale de Belgique; ок. 1450), связанная с бургундской придворной средой, показывает, что английские сочинения были известны и востребованы в Европе [8; 9]. Отправной точкой её формирования послужила свадьба бургундского герцога Карла Смелого и Маргариты Йоркской — дочери английского герцога Ричарда Плантагенета, лидера династии Йорков. Наряду с сочинениями Дюфаи и Окkегема, в собрании присутствуют пять английских месс, которые, по мнению исследователей, могут содержать брачные коннотации [9]. Так, изображение, украшающее начальную букву «K» (Рисунок 1) в номере Kyrie из мессы Джона Пламмера Sine nomine, демонстрирует личный знак Карла Смелого: веретено рядом с белой розой дома Йорков и таксой — геральдическим символом супружеской веры. Аналогичный мотив прослеживается на букве «E», открывающей номер Gloria из мессы Flos Regalis Уолтера Фрая.

В дополнение к очевидному бытованию английских литургических произведений в Бургундии, существуют свидетельства исполнения и светских песен. Всего в континентальных рукописях XV века сохранилось пять английских песен. Примечательно, что четыре из них содержатся в кодексах Escorial A (Palacio Real, Monasterio de S Lorenzo, E-E MS V.III.24, ок. 1430–45) и Mellon Chansonnier (Yale University, Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, US-Nhub 91, ок. 1475–76) — источниках, чей репертуар практически полностью состоит из бургундских сочинений, однако составленных в Неаполе в середине 1460–70-х годов. Отсутствие документальных свидетельств о прямых контактах между Неаполем и Англией, а также о присутствии английских музыкантов при неаполитанском дворе, позволяет предположить, что эти песни ста-

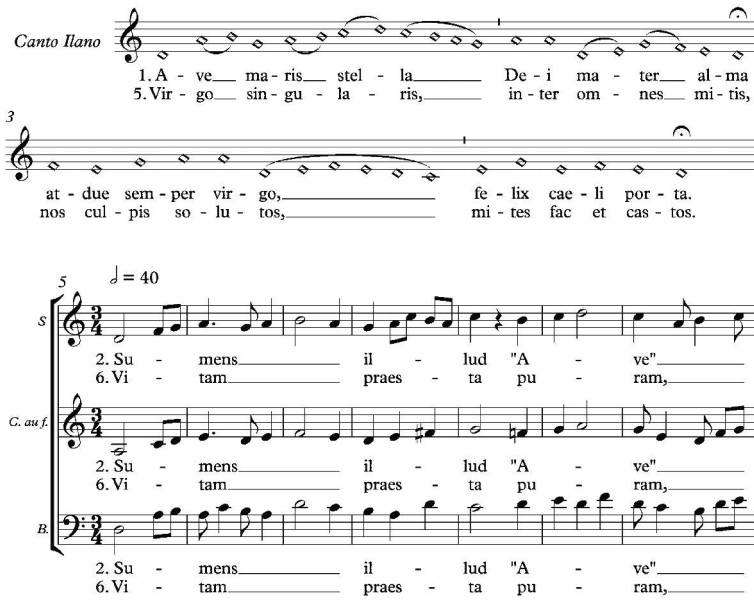


Рисунок 2. Фрагмент Ave maris stella Гийома Дюфаи

ли известны в портовом городе именно благодаря бургундскому посредничеству.

Англо-континентальный обмен носил двусторонний характер. Английские композиторы не только влияли на европейскую музыку, но и сами заимствовали отдельные континентальные приёмы — изоритмию, гокет, сложные ритмические модели. Однако эти элементы не копировались буквально, а перерабатывались в рамках собственной традиции, основанной на благозвучии, ясности и литургической уместности. О заинтересованности английских авторов, в частности, светской континентальной музыкой свидетельствуют поздние образцы, вошедшие в английскую рукопись Old Hall (British Library, GB-Lbl Add. MS 57950, ок. 1410–20). В них прослеживается стилистическое движение, проявившееся в появлении более сложных ритмических сочетаний, характерных для французского шансона конца XIV – начала XV веков. Поэтому английскую музыку XV века следует рассматривать не как замкнутую систему, а как открытую к взаимодействию, при этом сохраняющую узнаваемый национальный стиль.

Особенно важным вкладом английской полифонии стало новое отношение к терциям и секстам. Эти интервалы изменили само представление о «гармони-

ческой» красоте: благозвучие стало связываться не только с квинтами и октавами, но и с более мягкой, насыщенной вертикалью. Одним из континентальных откликов на эту практику стал фобурдон. Несмотря на различия между английским faburden и французским fauxbourdon, обе техники отражают стремление к согласованному движению голосов и консонантному звучанию [3]. Эту же эстетику на континенте развивали Гийом Дюфаи и Жиль Беншуа, ставшие ключевыми фигурами её освоения. В рисунке 2 представлен фрагмент богородичного антифона Ave maris stella Дюфаи (Рисунок 2), который демонстрирует более свободную трактовку техники: при достаточно строгом параллелизме верхних голосов (в кварту), движение тенора не ограничивается. Таким образом, речь идёт не о прямом заимствовании, а о творческой переработке английского импульса в другой жанровой и письменной системе. Поэтому contenance angloise следует понимать не как закрытый национальный стиль, а как обозначение особой английской манеры, получившей международное признание.

Центральной фигурой этого процесса стал Джон Данстейбл. В его музыке английская консонантная практика получила наиболее убедительное художественное выражение. Бургундский поэт Мартин Ле Франк в поэме Le Champion des dames (1441–42) связывал обновление музыкального письма именно с Данстейблом и английской манерой [1]. Именно в это время музыкальная культура Англии была широко известна и достигла своего пика в музыкальном влиянии.

Показательным примером оказывается мотет Данстейбла Quam pulchra es. В нём соединяются ясная декламация, плавное голосоведение, преобладание консонантной вертикали и сдержанное обращение с диссонансом. Выразительность возникает не из внешней сложности, а из точного соотношения голосов и естественной мягкости терций и секст. В сочинении встречается всего девять диссонирующих нот, и все они соответствуют строго регламентированной системе. Основу этой системы составляют диссонансы мелодического свойства, обусловленные характерными мелодическими оборотами — например, каденционными. Суть в том, что предпоследний звук такого оборота часто образует диссонанс; также встречаются проходящие безударные и акцентирующие диссонансы. Подобное восприятие диссонанса, как отмечает Ю.К. Евдокимова, «действительно, является следствием нового осознания вертикали» [3], которое напрямую влияет на выразительную передачу текста. Тем самым, Данстейбл предложил континенту не отдельный технический приём, а новый способ слышать многоголосие — как согласованное, благозвучное и текстово осмысленное пространство.

Вместе с тем английское влияние не следует сводить только к Данстейблу. Леонель Пауэр, Джон Бенет, Уолтер Фрай, Джон Пламмер, Джон Бедингем и другие композиторы также участвовали в этом процессе. Особенно показателен

в этой связи пример Уолтера Фрая. Его мессы, сохранившиеся в континентальных рукописях, показывают, что английская музыка не просто «попала» на континент, а стала частью общего европейского музыкального процесса. А. Киркман отмечает в сочинениях композитора тонкую фактуру, связь между мотивами и композиционную цельность [8]. При этом английское влияние не стоит преувеличивать: музыка раннего Ренессанса формировалась под воздействием разных традиций — французской, бургундской, франко-фламандской, итальянской и английской. Английская школа была важна прежде всего благодаря мягкому звучанию, использованию терций и сект, ясному движению голосов и более уравновешенной музыкальной фактуре.

Выводы и заключение

Проведённый анализ показывает, что английскую музыку XV века нельзя рассматривать как изолированное явление. Образ «островной фауны» уместен лишь в том смысле, что английская полифония имела собственный узнаваемый облик: мягкое звучание, широкое использование терций и сект, строгую работу с диссонансом и тесную связь с литургической традицией.

При этом английская музыка развивалась в постоянном диалоге с континентом. Придворные капеллы, церковные связи, дипломатические контакты, Столетняя война, бургундская музыкальная среда и движение рукописей создавали реальные пути обмена. Именно континентальные источники не только свидетельствуют о распространении английского репертуара, но и позволяют восстановить значительную часть утраченной английской традиции.

Главным результатом этого взаимодействия стало обновление европейского представления о благозвучии. Английская консонантная практика, особенно в творчестве Джона Данстейбла, предложила иной тип многоголосия — более мягкий, цельный и выразительно связанный с текстом. Континентальные композиторы не просто заимствовали эти приёмы, а переработали их в рамках собственной музыкальной культуры.

Таким образом, английская музыка XV века была «островной» не в смысле замкнутости, а в смысле художественной самостоятельности. Именно это своеобразие позволило ей стать одним из важных факторов формирования общеевропейского музыкального языка раннего Ренессанса.

Литература

1. *Taruskin R. Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. The Oxford History of Western Music. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 2009.*
2. *Bukofzer M. F. English Church Music of the Fifteenth Century // New Oxford History of Music. Vol. 3. Ars Nova and the Renaissance, 1300–1540 / ed. by A. Hughes, G. Abraham. London: Oxford University Press, 1960. P. 165–213.*

3. *Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 2-А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. Москва: Музыка, 1989.*
4. *Harrison F. Ll. Music in Medieval Britain. London: Routledge & Kegan Paul, 1958.*
5. *Bent M. Dunstaple [Dunstable], John // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.*
6. *Wathey A. Dunstable in France // Music & Letters. 1986. Vol. 67, № 1. P. 1–36.*
7. *Bowers R. Some Observations on the Life and Career of Lionel Power // Proceedings of the Royal Musical Association. 1975. Vol. 102. P. 103–127.*
8. *Kirkman A. The Style of Walter Frye and an Anonymous Mass in Brussels, Koninklijke Bibliotheek, Manuscript 5557 // Early Music History. 1992. Vol. 11. P. 191–221.*
9. *Wegman R. C. New Data Concerning the Origins and Chronology of Brussels, Koninklijke Biblio theek, Manuscript 5557 // Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 1986. Vol. 36. P. 5–25.*
10. *Shand F. A New Continental Source of a Fifteenth-Century English Mass // Music & Letters. 2007. Vol. 88, № 3. P. 405–419.*
11. *Cook J. M. Three-Voice Textures in the Mid-Fifteenth-Century English Mass Cycle // Early Music. 2017. Vol. 45, № 3. P. 473–487.*

REFERENCES

1. *Taruskin R. Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. The Oxford History of Western Music. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 2009.*
2. *Bukofzer M. F. English Church Music of the Fifteenth Century. In: New Oxford History of Music. Vol. 3. Ars Nova and the Renaissance, 1300–1540. Ed. by A. Hughes, G. Abraham. London: Oxford University Press, 1960. P. 165–213.*
3. *Evdokimova Yu. K. Istoriya polifonii. Vyp. 2-A. Muzyka epokhi Vozrozhdeniya: XV vek [History of Polyphony. Issue 2-A. Music of the Renaissance: The Fifteenth Century]. Moscow: Muzyka, 1989.*
4. *Harrison F. Ll. Music in Medieval Britain. London: Routledge & Kegan Paul, 1958.*
5. *Bent M. Dunstaple [Dunstable], John. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.*
6. *Wathey A. Dunstable in France. Music & Letters. 1986. Vol. 67, no. 1. P. 1–36.*
7. *Bowers R. Some Observations on the Life and Career of Lionel Power. Proceedings of the Royal Musical Association. 1975. Vol. 102. P. 103–127.*
8. *Kirkman A. The Style of Walter Frye and an Anonymous Mass in Brussels, Koninklijke Bibliotheek, Manuscript 5557. Early Music History. 1992. Vol. 11. P. 191–221.*
9. *Wegman R. C. New Data Concerning the Origins and Chronology of Brussels, Koninklijke Biblio theek, Manuscript 5557. Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 1986. Vol. 36. P. 5–25.*
10. *Shand F. A New Continental Source of a Fifteenth-Century English Mass. Music & Letters. 2007. Vol. 88, no. 3. P. 405–419.*
11. *Cook J. M. Three-Voice Textures in the Mid-Fifteenth-Century English Mass Cycle. Early Music. 2017. Vol. 45, no. 3. P. 473–487.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Ван Куньхао

Черная церковь на академической сцене: сцена прощания с Роббинсом в опере «Порги и Бесс» Дж. Гершвина

Аннотация. Изучая оперу «Порги и Бесс», исследователи часто обращают внимание на представленную в ней репрезентацию негритянского сообщества Кэтфиш-Роу, которая в том числе осуществляется с помощью джазовой музыки. Однако, часто упускается тот момент, что ряд музыкальных решений оперы является не просто джазовыми «оммажами» на жизнь афроамериканского населения, а глубоким, укорененным в традиции взглядом на историю борьбы за свободу. Одной из такой традиций является высокая роль музыки, в т. ч. джаза, в черной церкви и ее религиозных ритуалах, сопряженных с многолетней историей расового угнетения.

Данная статья обращается к истории и музыкальным традициям черной церкви – и проводит связь между ними и обращением к джазовой и африканской идиоматике в изображении сцены похорон персонажа Роббинса. Исследование призвано продемонстрировать, как Дж. Гершвин антропологически точно выводит эстетику негритянского богослужения черной церкви на академическую сцену и, кроме того, для этого обращается к средствам классической оркестровки.

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

Введение в проблему

Черная церковь (англ. – «black church») возникает в США как ответ на стремление чернокожих рабов к освобождению и к сохранению собственной расовой и культурной идентичности в тяжелейших условиях угнетения. Так, на стыке африканских и христианских традиций возникают самобытные религиозные обряды.

Давая оценку роли черной церкви как важнейшего социального института, теолог Дж. Х. Коун пишет: «Пассивный Христос белого христианства в сочетании с африканской культурой стал Освободителем угнетенных» [1, с. 105]. В ситуации «белых религиозных запретов» черная церковь становится для рабов местом для тайных собраний и таких же тайных проявлений свободы [2, с. 22–23] (в американской исторической науке религиозная жизнь негритянского сообщества в период рабства характеризуется как «невидимый институт» (англ. – «invisible institution») [3].

Без музыки нельзя представить черную церковь, что подчеркивается в самых разных теологических, антропологических и музыковедческих исследованиях. Американский историк и социолог У. Э. Б. Дюбуа еще в 1898 году писал, что музыка и исступление («frenzy») наравне с ролью проповедника являются краеугольными камнями черной церкви [4, с. 141]. Ряд теологов черной церкви, к примеру, Дж. Х. Коун даже ставят в один ряд спиричуэлс, блюз и Ветхий Завет [5, с. 126] – настолько велика роль музыки. К настоящему времени музыкальные традиции черной церкви необычайно разнообразны и обращаются к «джазовыми мессами, рок-гимнам, сакральному джазу, госпел-блюзу» [6, с. 13] и многим другим музыкальным жанрам.

Музыка занимает особое место в богослужениях афроамериканцев не случайно. Через музыку и конкретно спиричуэлс черное население выражало стремление к освобождению и переживало эмоции, музыка становится наравне с религией объединяющим коллектив элементом, отражая «коллективный опыт порабощенного черного населения США» [5, с. 116]. Это находит выражение в эмоциональном, интерактивном характере богослужений в черной церкви, включающем в себя не только проповеди, но и диалог с пастором, пение, танцы, хлопки в ладоши – именно через подобное активное действие в черной церкви достигается освобождение эмоций, катарсис, религиозный экстаз.

Дж. Гершвин, антропологически точно изображая афроамериканское сообщество в опере «Порги и Бесс», не мог не обратиться к религиозной стороне быта чернокожего населения США. Так, сцена прощания с Роббинсом (Акт I, сцена 2) переносит слушателя в черную церковь. Говоря на языке джаза на академической сцене, Гершвин передает «центральную теологическую идею религии черных рабов» [7, с. 43] об освобождении. Поэтому в эмоциональном плане сцена из четырех номеров – «Покинул, покинул, покинул», «Через край», «Мой муж меня покинул» (ария Серены), «Отправлясь в Землю Обетованную» (англ. – «Gone, gone, gone», «Overflow», «My Man's Gone Now», «Leavin' For The Promise' Lan'») – следует от переживания скорби и грусти по поводу смерти Роббинса к коллективному эмоциональному катарсису и радостному религиозному экстазу в ожидании отбытия в Землю Обетованную, где они снова могут увидеть своего

«брата». Это полностью соответствует процессу переживания эмоций в черной церкви.

Легендарный чернокожий педагог и дирижер У. Ф. Уолем в статье, посвященной музыке в черной церкви, говоря об исполнении музыки негритянским сообществом на ранних этапах ее существования, отмечает, что пение осуществлялось без дирижирования, без помощи инструментов [6, с. 18]. Свободное музицирование и музицирование о свободе затем, как мы знаем, порождает явление джаза. Задачей данного исследования является проследить как с помощью джазовой идиоматики – к примеру, отсутствия четкой нотации, свободы ритма – Дж. Гершвин изображает черную церковь.

Краткий обзор исследований

Музыкальным традициям черной церкви и их связи с джазом, спиричуэлс посвящены исследования Д. У. Уорка III [8], М. М. Фишера [9], Э. Саузерн [10], Дж. У. Джонсона и Дж. Р. Джонсона [11] и мн. др. С теологической точки зрения большой вклад в понимание музыки в черной церкви внесли труды Дж. Х. Коуна [1, 7].

В свою очередь к опере «Порги и Бесс» проявляют интерес как российские исследователи – Э. И. Волынский [12], В. Д. Конен [13], Д. Юэн [14], так и зарубежные – Х. Альперт [15], Ч. Хэмм [16]. Однако, в российском корпусе исследований не обнаруживается прямой связи между традициями черной церкви – и использованием джазовой идиоматики Дж. Гершвиным. В свою очередь в зарубежных исследованиях также остаются лакуны в освещении данной темы, чем и обусловлена проблематика данного исследования.

Методы (методики)

Для характеристики музыкального изображения богослужения в черной церкви в изучаемой нами сцене оперы «Порги и Бесс» мы обратились к анализу научной литературы, посвященной проблематике джаза, истории музыки в черной церкви, а также к анализу партитуры оперы [17].

Результаты и их обсуждение

Сцена начинается с номера «Покинул, покинул, покинул». Убитый Роббинс лежит в центре комнаты в окружении сообщества Кэтфиш-Роу, рядом находится его жена Серена. В структуре композиции интерпретируется принцип «вопрос-ответ» («call-and-response»), характерный для богослужения в черной церкви. В данном случае солисты-представители общества Кэтфиш-роу в свободном, джазовом ритме пропевают фразы, посвященные усопшему, после

чего все сообщество хором повторяет фразу «он нас покинул, покинул, покинул» (англ. – «and he's gone, gone, gone, gone») (цифра 158, тт. 11-14).

Интересно, что здесь, как и далее во всей сцене, движение оркестра подчинено солистам: в оркестровке почти сразу с начала сцены содержится пометка «colla parte» (цифра 158, т. 11). Так Гершвин стремится с помощью классических музыкальных средств выразительности, в т. ч. средствами оркестровки, перенести свободную ритмически и импровизационную природу джаза на академическую сцену.
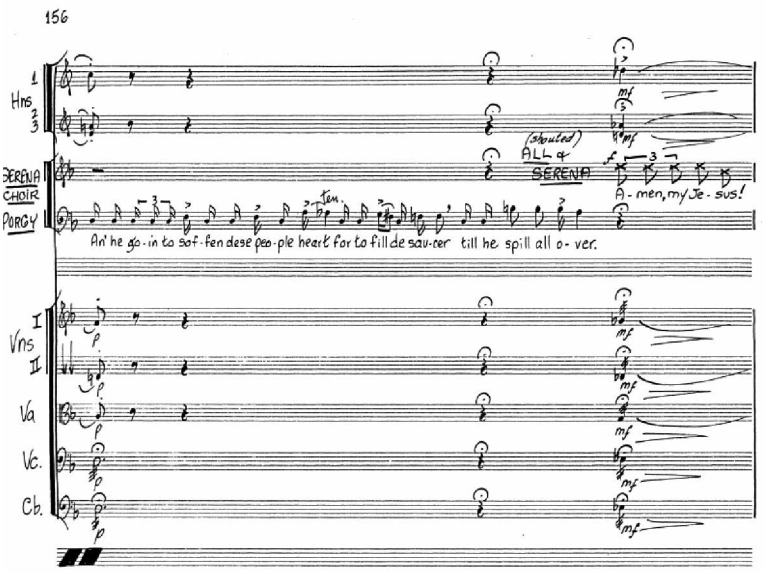
Характерно также, что поэтический текст композиции непосредственно связан с историей негритянского населения и берет истоки в известной песне плантации региона Чарльстон «Когда меня не станет» (англ. – «W'en I'm Gone, Gone, Gone»), что отмечает исследовательница К. Дэйси [18, с. 76].

В финале «Gone, gone, gone» на похороны прибывают Бесс и Порги. После короткого диалога между героями богослужение в черной церкви переходит в следующую эмоциональную «стадию» – смена эмоциональной картины сопровождается пометками «fanatically» в партии солистов и «subito con spirito» в партии оркестра (цифра 166, т. 1). Начинается номер «Через край», где жители Кэтфиш-Роу собирают монеты на похороны товарища.

Увеличившаяся эмоциональность богослужения подчеркивается покачивающимся джазовым ритмом с резкими атаками большого барабана и медно-духовых на слабую долю (цифра 167, тт. 1-2), а также далее – с остинатным басом в партии контрабаса, исполняемым pizzicato (цифра 169, тт. 3-4).

Теперь уже Порги «ведет» спиричуэлс также по принципу «вопрос-ответ» вместо солистов. Ведущая роль одного человека при пении в религиозной практике афроамериканцев также обусловлена исторической традицией. У. Ф. Уолем отмечает, как на начальных этапах становления черной церкви, «пение возглавлял человек <…> обладавший способностью руководить, помнивший песни и мог «размечать» гимн» [6, с. 18].Именно таким человеком для Кэтфиш-роу становится Порги. При этом Партии Порги акомпанируют струнные, играющие тремоло, что нехарактерно для джаза, но служит средством изображения нарастающего эмоционального напряжения участников сцены (см. Нотный пример 1, цифра 171, т. 2).

Перед скорбной арией Серены, жены Роббинса, «Мой муж меня покинул» ритм задает том-том (барабан цилиндрической формы без струн) (цифра 191). И подобный выбор инструмента также не случаен. Барабаны том-томы с его глубоким, «качающим» звуком ассоциировались белыми миссионерами с колдовством, с африканскими «вуду» практиками. Впоследствии использование барабанов было полностью запрещено на плантациях из-за страха перед восстанием



Нотный пример 1

(к примеру, в Южной Каролине в 1740 году [19]). Поэтому в пении ранней черной церкви ритм задавался хлопками, притоптываниями и круговым танцем.

Использование том-тома в аранжировке возвращает слушателя к древнему, архаичному началу. Иным, гармоническим средством изображения скорби африканской женщины в арии Серены становятся квартаккорды (цифра 191, тт. 6-9). Музыковед Л. А. Федотова отмечает, что квартаккорды в гармонии музыки XX века не только являются символом «эволюции гармонического языка», но и, благодаря их «природно-натуральному ладовому началу», обращаются к «фольклорным истокам» музыки [20, с. 15–16]. Это в очередной раз свидетельствует о том, что Дж. Гершвин не просто цитирует или имитирует африканскую культуру в опере «Порги и Бесс», а стремится создать глубоко аутентичную картину жизни негритянского сообщества.

«Отправляясь в Землю Обетованную» является логическим продолжением сцены похорон Роббинса. Здесь вместо Порги богослужение в черной церкви начинает «вести» Бесс (цифра 209). Центральным для рассматриваемого номера является присутствие образа поезда, отправляющегося в лучший мир. При этом поезд постоянно ускоряется, на что указывает прямая пометка в оркестровке – «gradually increasing like a train» (цифра 209, т. 1). Активное, радостное движе-



Нотный пример 2

ние подчеркивается и партией ксилофона (см. Нотный пример 2, цифра 212, тт. 3-10).

В данном номере рассматриваемой сцены богослужение в черной церкви наконец достигает пика религиозной экзальтации, чему способствует как джазовая ритмика, так и звукоподражательное изображение движения средствами симфонического оркестра. Так, сообщество Кэтфиш-роу достигает катарсиса и эмоционального освобождения после потери Роббинса.

Выводы и заключение

Средствами классической музыкальной лексики, в частности гармонии, ритма, оркестровки, фактуры и голосоведения, артикуляционных приемов, Гершвин переносит черную церковь на академическую сцену, а его главнейшим инструментом становится джаз. Негритянские традиции композитор передает с помощью ритма, звукоподражания, гармонии, тембровых решений. Эстетика негритянского богослужения отражается и на оркестровке с помощью специфических пометок, целью которых является закрепить свободную, импровизационную природу джаза в классической нотации.

Со спецификой богослужения в черной церкви, а также с особенностями африканской вокальной традиции можно также связать частую силлабичность в распределении поэтического текста в вокальных партиях в сцене похорон Роббинса (в «Через край», «Отправлясь в Землю Обетованную»), а также избегание Дж. Гершвиным полифонического звучания. Это связано с тем, что «принцип контрастного движения – характерный для европейской гимнографии, при котором один и тот же текст накладывается на различные высотные контуры, – вступает в противоречие с фонологическими системами африканских тоновых языков (например, в языке игбо [21]). Спиричуэлс и джаз в определенной мере наследуют эти принципы.

Таким образом, Дж. Гершвин демонстрирует с помощью языка джаза деконизированный ритуал черной церкви во всей его аутентичной красоте. Не случайно исследователь Дж. Хоровиц, анализируя оперу, дает ей следующую оценку: «Ничто другое в американской музыке не объединяет так внушительно человеческую и эпическую трагедию» [22, с. 122]. Опера «Порги и Бесс» становится изображением подлинной жизни афроамериканского сообщества.

Литература

1. *Cone, J. H. God of the Oppressed. — New York: Seabury Press, 1975. — 280 p.*
2. *Hopkins, D. N. Shoes That Fit Our Feet: Sources for A Constructive Black Theology. — Maryknoll: Orbis Books, 1993. — 242 p.*
3. *Raboteau, A. J. Slave Religion: The «Invisible Institution» in the Antebellum South. — Oxford: Oxford University Press, 2004. — 397 p.*
4. *Dubous, W. E. B. Faith of the fathers. The souls of Black Folk. — New York: Fawcett Publications, 1968. — 192 p.*
5. *Джозеф, С. Л. Джеймс Х. Коун и черная теология // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2021. — № 39 (2). — С. 107–142.*
6. *Whalum, W. Music in the Churches of Black Americans: A Critical Statement // The Black Perspective in Music. — 1986. — Vol. 14. — № 1 (Special Issue: Black American Music Symposium 1985). — pp. 13–20.*
7. *Cone, J. H. The Spirituals and the Blues. — New York: Seabury Press, 1972. — 152 p.*
8. *Work, J. W. III. American Negro Songs and Spirituals: A Comprehensive Collection of 230 Folk Songs, Religious and Secular. — New York: Bonanza Books, 1940. — 259 p.*
9. *Fisher, M. M. Negro Slave Songs in the United States. — New York: Cornell University Press, 1953. — 223 p.*
10. *Southern, E. The Music of Black Americans: A History. — New York: Norton, 1997. — 678 p.*
11. *Johnson, J. W., Johnson J. R. The Book of American Negro Spirituals. — New York: Viking Press, 1926. — 187 p.*
12. *Волынский, Э. И. Джордж Гершвин (1898–1937). — Л.: Музыка, 1980. — 96 с.*
13. *Конен, В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. — М.: Музыка, 1965. — 528 с.*
14. *Юэн, Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. — М.: Музыка, 1989. — 285 с.*
15. *Alpert, H. Life and Times of Porgy and Bess. — New York: Alfred A. Knoff, 1990. — 354 p.*
16. *Hamm, Ch. Towards a New Reading of Gershwin // The Gershwin style : new looks at the music of George Gershwin. — New York : Oxford University Press, 1999. — pp. 3–20.*
17. *Gershwin, G. The Theatre Guild presents Porgy and Bess. — New York: Gershwin Publishing Corporation and Chapell & Co. Inc., 1935. — 559 p.*
18. *Dacey, K. «Gershwin Gone Native!»: Perspectives on Authenticity in Porgy and Bess // Critical voicing of Black Liberation. — Hamburg, London: LIT Verlag Munster, 2003. — pp. 67–80.*
19. *Johnson, C. Chapter Three: The Drum's Prohibition through Time // Musicians' Migratory Patterns: The African Drum as Symbol in Early America. — New York: Routledge, 2020. — pp. 48–80.*
20. *Федотова, Л. А. Индивидуальные принципы структурности гармонического материала в современной музыке: автореф. дисс. … канд. искусств.: специальность 17.00.02 — музыкальное искусство: защищена 13.12.2003 / Федотова Л. А. — Казань, 2003. — 22 с.*
21. *Agu, D. C. C. Youth Songs: A Type of Igbo Choral music in Igbo Christian Worship // African Music. — 1992. — № 2. — pp. 13–22.*
22. *Horowitz, J. «On my way». The Untold Story of Rouben Mamoulian, George Gershwin, and Porgy and Bess. — New York: W.W. Norton, Incorporated, 2013. — 204 p.*

REFERENCES

1. *Cone, J. H. God of the Oppressed. — New York: Seabury Press, 1975. — 280 p.*
2. *Hopkins, D. N. Shoes That Fit Our Feet: Sources for A Constructive Black Theology. — Maryknoll: Orbis Books, 1993. — 242 p.*
3. *Raboteau, A. J. Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South. — Oxford: Oxford University Press, 2004. — 397 p.*
4. *Dubous, W. E. B. Faith of the fathers. The souls of Black Folk. — New York: Fawcett Publications, 1968. — 192 p.*
5. *Dzhozef, S. L. Dzheyms Kh. Koun i chernaya teologiya // Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom. — 2021. — No. 39 (2). — pp. 107–142.*

6. *Whalum, W. Music in the Churches of Black Americans: A Critical Statement // The Black Perspective in Music. — 1986. — Vol. 14. — No. 1 (Special Issue: Black American Music Symposium 1985). — pp. 13–20.*
7. *Cone, J. H. The Spirituals and the Blues. — New York: Seabury Press, 1972. — 152 p.*
8. *Work, J. W. III. American Negro Songs and Spirituals: A Comprehensive Collection of 230 Folk Songs, Religious and Secular. — New York: Bonanza Books, 1940. — 259 p.*
9. *Fisher, M. M. Negro Slave Songs in the United States. — New York: Cornell University Press, 1953. — 223 p.*
10. *Southern, E. The Music of Black Americans: A History. — New York: Norton, 1997. — 678 p.*
11. *Johnson, J. W., Johnson J. R. The Book of American Negro Spirituals. — New York: Viking Press, 1926. — 187 p.*
12. *Volynskiy, E. I. Dzhordzh Gershvin (1898–1937). — L.: Muzyka, 1980. — 96 p.*
13. *Konen, V. D. Puti amerikanskoy muzyki. Ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury SShA. — M.: Muzyka, 1965. — 528 p.*
14. *Yuehn, D. Dzhordzh Gershvin. Put' k slave. — M.: Muzyka, 1989. — 285 p.*
15. *Alpert, H. Life and Times of Porgy and Bess. — New York: Alfred A. Knoff, 1990. — 354 p.*
16. *Hamm, Ch. Towards a New Reading of Gershwin // The Gershwin style : new looks at the music of George Gershwin. — New York : Oxford University Press, 1999. — pp. 3–20.*
17. *Gershwin, G. The Theatre Guild presents Porgy and Bess. — New York: Gershwin Publishing Corporation and Chapell & Co. Inc., 1935. — 559 p.*
18. *Dacey, K. "Gershwin Gone Native!": Perspectives on Authenticity in Porgy and Bess // Critical voicing of Black Liberation. — Hamburg, London: LIT Verlag Munster, 2003. — pp. 67–80.*
19. *Johnson, C. Chapter Three: The Drum's Prohibition through Time // Musicians' Migratory Patterns: The African Drum as Symbol in Early America. — New York: Routledge, 2020. — pp. 48–80.*
20. *Fedotova, L. A. Individual'nye printsipy strukturnosti garmonicheskogo materiala v sovremennoy muzyke: avtoref. diss. … kand. iskusstv.: spetsial'nost' 17.00.02 — muzykal'noe iskusstvo: zashchishchena 13.12.2003 / Fedotova L. A. — Kazan', 2003. — 22 p.*
21. *Agu, D. C. C. Youth Songs: A Type of Igbo Choral music in Igbo Christian Worship // African Music. — 1992. — No. 2. — pp. 13–22.*
22. *Horowitz, J. "On my way". The Untold Story of Rouben Mamoulian, George Gershwin, and Porgy and Bess. — New York: W.W. Norton, Incorporated, 2013. — 204 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 20.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Се Мэнюань

Музыкальная поэтика как аналитическая основа для изучения творчества А. Г. Шнитке

Аннотация. Цель данной статьи – обозначить методологические основы поэтологического подхода в области музыкального искусства. Рассматривая различные подходы к интепретации термина «музыкальная поэтика» в рамках российского музыкознания, представленные в работах Е.В. Назайкинского, С.И. Савенко, Н.С. Гуляницкой, С.С. Ермаковой, автор также анализирует подход И.Ф. Стравинского, изложенный в цикле лекций под общим заглавием «Музыкальная поэтика».

В рамках статьи формулируется также дополненная интерпретация термина «музыкальная поэтика», адекватная для анализа вокального творчества А.Г. Шнитке. Практическая применимость поэтологического подхода представлена на примере кантаты «История доктора Иоганна Фауста».

Ключевые слова: поэтика, музыкальная поэтика, музыковедение, Шнитке.

Задачей данной статьи является обоснование подхода к музыковедческому анализу с позиции музыкальной поэтики и установление терминологических границ данного понятия, которое в дальнейшем могло бы быть применимо в исследовании музыкального наследия А.Г. Шнитке. Данная работа также включает общий обзор подходов к интерпретации «музыкальной поэтики» в русскоязычном музыкознании.

На текущий момент теория музыкальной поэтики, или же теория поэтики музыкального произведения, является одной из самых малоисследованных областей научного знания. Как отдельная исследовательская дисциплина, музыкальная поэтика не закреплена в отечественном музыкознании и ограничивается рядом частных попыток интерпретации и теоретического анализа данного понятия.

Частично эта неустойчивость обусловлена генезисом термина «поэтика», который восходит к литературоведческой традиции: вопросами литературной поэтики занимались такие выдающиеся исследователи Б.В. Томашевский, В.М. Жирмунский, М.М. Бахтин, М.Л. Гаспаров, Д.С. Лихачев, С.С. Аверинцев и другие. Первые упоминания термина «поэтика» в музыковедческой литературе можно встретить у Б.Л. Яворского и Б.В. Асафьева, однако в их трудах он фигурирует в рамках метафоры, а не разработанного научного концепта.

Попытка интегрировать данный литературоведческий подход в сферу музыкознания была отчасти вызвана потребностью подобрать новый инструментарий, адекватный для искусствоведческого анализа феноменов XX века. Искусство XX века в силу своего междисциплинарного и комплексного характера требует расширенного спектра аналитических приемов, которые прежде применялись в рамках других гуманитарных наук. Терминология, концепты и понятия, разработанные в рамках классической теории музыкального анализа XIX, оказались не достаточными для анализа важнейших феноменов музыки XX века. В поисках нового научного метода, который позволил бы заняться рассмотрением вопросов музыкального содержания, музыкального смысла, эстетики и стилистики комплексно, а не в отрыве друг от друга, музыковеды продолжают обращаться к смежным наукам. Однако в вопросе музыкальной поэтики подобная гравитация к литературоведческим первоисточникам по-прежнему является крайне сильной.

Музыкальная поэтика как научный подход делает возможным анализ художественной целостности отдельного сочинения или корпуса сочинений отдельного композитора, который помогает одновременно учесть и структурный, и содержательный аспект. Подобная глубина может трактоваться и как онтологическое расширение, включающее духовный и философский аспекты, и как историко-контекстуальное, предполагающее социально-культурный контекст той или иной эпохи. При необходимости музыкальная поэтика также может включать в себя историю интерпретации и со стороны исполнителя, и со стороны слушателя.

В текущий момент можно выявить ряд проблем, связанных с использованием термина «музыкальная поэтика». Первая касается неавтономного характера данного подхода, который по-прежнему находится под сильным влиянием литературоведческой парадигмы и пока что не вошел устойчиво в научный обиход музыкознания. В процессе реконструкции данного процесса крайне значимой является статья исследовательницы С. Вуйошевич-Йованович, которая позволяет реконструировать генезис интерпретаций музыкальной поэтики.

Вторая проблема напрямую связана с первой: в современной музыковедческой литературе нередко можно встретить стихийное употребление термина

«поэтика», которое не обсоновано методологически (как, например, в диссертации А.В. Тавризяна «Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана» или в диссертации Е.Н. Ханнановой «Поэтика оперы Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов»). Нашей задачей является презентация четкого определения, которое в дальнейшем могло бы быть использовано музыковедами в качестве ясного и чёткого опорного понятия.

В рамках данной статьи мы, опираясь на существующие в области поэтологии исследования, представим историю использования термина «музыкальная поэтика» в отечественной музыковедческой литературе и попытаемся сформулировать основные принципы подхода применительно к поэтике вокальной музыки А.Г. Шнитке на примере кантаты «История доктора Иоганна Фауста».

Как было указано выше, первые упоминания термина «музыкальная поэтика» можно встретить в трудах Яворского и Асафьева. Однако первый детально разработанный подход к проблеме музыкальной поэтики, относящийся к XX веку и генеалогически связанный с русской музыкальной традицией, можно встретить в книге «Музыкальная поэтика» И.Ф. Стравинского, которая представляет синтез его лекций, прочитанных в Гарварде в 1939 году. Публицистический характер данного издания не отменяет его научной ценности: Стравинским впервые очерчен корпус основных вопросов музыкальной поэтики и предложена методология для их исследования. Согласно И. Ф. Стравинскому, «поэтика в буквальном смысле означает изучение делания произведения».

Обозначая основную тему своего рассуждения, Стравинский далее поясняет: «Я собираюсь говорить именно о музыкальной поэтике, то есть о том, как «делать» в согласии с музыкальным порядком». Опорным моментом для Стравинского в его интепретации данного понятия был греческое происхождение слово «поэтика», связанное с глаголом «делать». Интепретация Стравинского носит скорее философско-онтологический характер, нежели научный, позволяя при этом обозначить круг проблем, входящих в понятие музыкальной поэтики. Одним из главных аспектов, на который указывает Стравинский в своем цикле, является проблема музыкального содержания и его иерархии, которая стала основным предметом исследования в трудах отечественных музыковедов.

Проблеме музыкального содержания через призму музыкальной поэтики посвящены работы С.И.Савенко, В.И.Немковской, анализ проблемы организации музыкального содержания можно встретить в трудах В.Н.Холоповой, Л.П. Казанцевой, Е.В. Назайкинского. Данные подходы объединяет один методологический принцип: опора на литературоведческие подходы и выделение в качестве центральной идеи иерархичности, структурной многоплановости художественного текста.

Особую значимость для введения понятия «музыкальной поэтики» в научный обиход имеют труды Е.В. Назайкинского, С.И. Савенко, Н.С. Гуляницкой, С.С. Ермаковой и Н.В. Бычковой. В определении, которое дает Назайкинский, поэтика «предстает как особый «слог» исследования о музыке, обусловленный специфической «тональностью» самой музыки, ее внутренними художественно-эстетическими качествами. Как отмечает Бычкова, подобная интерпретация позволяет «обнаружить богатство ассоциаций с внемузыкальными областями и выйти на обобщающие характеристики специфики ее различных параметров».

О неразрывной связи поэтики с историческим контекстом пишет в своей статье С.И. Савенко. Согласно её интерпретации, поэтика «обращена в первую очередь к стилю как исторически обсуловленному явлению, в котором переплетаются содержательное и языковое, в их глубочайшем единстве». Согласно Савенко, поэтика «обретает смысл лишь на исторической почве, в историческом контексте».

В исследовании Н.С. Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века», а также в ряде её статей, непосредственно фигурирует термин «музыкальная поэтика». Её определение остается в рамках структурного подхода: «Общее определение поэтики как системы эстетических средств…, структуры произведений вполне соответствует музыкальной поэтике. Касается музыковедения и метод поэтики — изучать отдельных авторов, школы, течения, направления, эпоху. Нет расхождений и в том, что музыкальная поэтика тесно соприкасается с теорией музыки и, в частности, с изучением музыкального языка во всех его ответвлениях».

Определение, которое встречается в работах С.С. Ермаковой, также можно отнести к структурному подходу. В своей статье «Поэтика как термин музыковедения и литературоведения» исследовательница, опираясь на идею иерархичности музыкального содержания, предлагает трактовать музыкальную поэтику как трехуровневую систему, которые находятся в диалектических отношениях друг с другом. Согласно Ермаковой, «под формальным уровнем «можно» подразумевать всю грамматику музыкального языка, а содержание мыслить двусоставно: как иерархию нижней и верхней частей, соответствующих «душевному» и «духовному» уровням».

В своей статье «Понятие поэтики в музыкознании» Н.В. Бычкова описывает 2 основных значения поэтики, которое фигурирует в современном научном обиходе. Первое синонимично выражению «система выразительных средств» и представляет собой «свод теоретических научных представлений о различных сторонах художественного произведения вне их конкретной художественной реализации». Второе является «художественным явлением, обусловленным определенными условиями: историческими, национальными, содержательными,

жанровыми, стилевыми и др.». Бычкова отмечает, что «поэтика есть суть художественного мира искусства, олицетворение духовных человеческих стремлений через структурно организованную систему художественно-эстетических средств».

Конспективный характер вышеупомянутых статей, к сожалению, не позволяют составить полного представления об актуальных методологических подходах в русскоязычном исследовательском поле. Необходимо отметить попытку заполнить пробел в данной области отечественного музыковедения, который был предпринят в рамках публикации сборника «Поэтика музыкального произведения: новые научные направления» в Астраханской государственной консерватории в 2011 году. Однако же теоретические аспекты проблемы были частично затронуты лишь во вступительной статье и не получили освещения в научных статьях.

Структурный подход, на который опираются в своих работах Е.В. Назайкинский, Н.С. Гуляницкая, С.С. Ермакова, на наш взгляд, нуждается в некотором дополнении: на наш взгляд, поэтологический подход должен также включать онтологически-философский аспект, который сложно или практически невозможно описать в рамках эмпирической терминологии. В рамках формулирования подобной расширенной интерпретации музыкальной поэтики стоит обратиться к недавно опубликованной статье С. Вуйошевич-Йованович.

Представляя развернутый обзор различных методологических подходов к интерпретации поэтики, исследовательница выделяет один из них, в рамках которого музыкальная поэтика описывается как «художественно-эстетическая категория, которая помогает установить важнейшие, онтологические смыслы творческого явления». Согласно Вуйошевич-Йованович, наиболее продуктивным подходом в интерпретации поэтики является «анализ художественных средств, объединяющий «внешний» уровень идей (эстетика и социокультурная направленность) и «внутренний», образованный системой художественных средств в их органичной взаимосвязи с композицией («микропоэтика» и «макропоэтика»).

Однако данная интерпретация, на наш взгляд, также нуждается в дополнении: необходимое расширение можно обнаружить в теоретическом труде Л. Берио «Поэтика анализа». В интерпретации Берио поэтика выступает как неисчерпаемое пространство музыкальных смыслов, для интерпретации которого необходима особенная методология, учитывающая максимально широкий контекст создания музыкального текста, а не редуцирующая процесс анализа к вычислению структур, которые организуют данный текст в аспектах формы и содержания.

В контексте музыкального творчества А.Г. Шнитке обращение к подобной расширенной трактовке музыкальной поэтики для анализа его сочинений представляется нам наиболее продуктивным. Как и Берио, Шнитке принадлежит к числу композиторов-философов – феномену XX века, к которому можно также причислить Игоря Стравинского, Арнольда Шёнберга, Луиджи Ноно и других. Каждый из них оставил не только корпус музыкальных сочинений, но и внушительный объем теоретических трудов, которые затрагивают не только вопросы музыкальной теории, но и онтологические и экзистенциальные аспекты, которые повлияли мировоззрения композиторов и отразились в их сочинениях.

В рамках анализа поэтики вокального творчества А.Г. Шнитке мы обращаемся к синтетическому определению поэтики, который звучит следующим образом: музыкальная поэтика предполагает анализ художественного произведения, объединяющий «внешний» уровень идей — эстетическую и социокультурную направленность, вписанную в историко-культурный контекст эпохи, — и «внутренний», образованный системой художественных средств в их органичной взаимосвязи с композицией («микропоэтика» и «макропоэтика»), а также имманентным смысловым слоем произведения, реконструкция которого предполагает обращение к универсальным константам психологии бессознательного, исследование психологии творчества композитора и обращение к исполнительской и слушательской интепретации.

Анализ глубокого смыслового пласта музыкальной поэтики композитора подразумевает не только обращение к нотному материалу, авторскому слову композитора, но также предполагает исследование видеозаписей и аудиозаписей исполнений, которое может стать дополнительным ключом к познанию смысла музыкальных сочинений А.Г. Шнитке.

Обращаясь к вопросу музыкальной поэтики в сочинениях Шнитке, прежде всего необходимо отметить тот факт, что основные принципы музыкальной поэтики композитора сформировались во многом в рамках работы над инструментальными сочинениями и уже позднее нашли отражение в вокальных сочинениях.

В частности, определяющий для эстетики Шнитке принцип «полистилистики», которому посвящено колоссальное количество научных работ, получил свое первое четкое воплощение именно в симфонических сочинениях. Не погружаясь в детальный анализ данного понятия, отметим только, что он связан с одной из особенностей поэтики всего музыкального наследия Шнитке, а именно с дихотомией «серьезного» и «развлекательного». Присутствие этой оппозиции обозначил сам композитор, используя термины Ernste Musik (серьёзная музыка) и Unterhaltungsmusik (развлекательная музыка). Трансформация внутрен-

него восприятия этой «оппозиции» динамически менялась на протяжении всего творческого пути композитора.

Обозначим, что данная дихотомия не сводится к простому сопоставлению жанровых или стилевых пластов, но раскрывается как сложная система смысловых напряжений, в которой различные уровни музыкального языка вступают в диалог, конфликт и синтез, формируя многомерное художественное пространство.

Особую наглядность данное взаимодействие приобретает в конкретных вокально-симфонических и сценических произведениях композитора. Так, в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983) столкновение развлекательного и серьезного проявляется с особой остротой. В сценах, связанных с образом Мефистофеля, композитор вводит элементы танцевальной, почти кабаретной стилистики: ритмическая пульсация, подчеркнутая метричность, использование интонаций, близких к эстрадной музыке, создают эффект театрализованной игры.

Однако эти «развлекательные» элементы помещены в контекст философской драмы, связанной с проблемами добра и зла, что придает им гротескно-зловещий характер. Вокальная партия Мефистофеля, написанная для женского контральто, балансирует между пародийной легкостью и демонической экспрессией, демонстрируя двойственную природу данного стилистического слоя.

Особый интерес представляет история поиска исполнителей для кантаты «История Доктора Фауста».

Центральный для истории образ Мефистофеля Шнитке решил поручить двум солистам: контратенору и эстрадному контральто. Оригинальным является не только решение сопоставить эти тесситуры, но и характер данного совмещения. В.В. Холопова описывает его следующим образом: «Насмехающееся же контральто, приготовившись расправиться с Фаустом, пародирует с помощью микрофона каждую фразу контратенора (уникальная музыкальная форма канона)».

Важную роль здесь играл именно эстрадный голос: Шнитке находился в поисках адекватного художественного решения, которое раскрыло бы «унижающий», стирающий человеческое достоинство характер Мефистофеля.

Как указывает Холопова, поиски «унижающего» звучания и вывели его на идею поручить этот эпизод нагловатому эстрадному голосу, который спел бы откровенное танго. Поиски адекватной солистки и совет Геннадия Рождественского привели Шнитке к Алле Пугачевой – эстрадной суперзвезде, которая согласилась исполнить партию Мефистоля-2. На первой репетиции артистка, по воспоминаниям очевидцев, «Эпизод танго, который идет десять минут, Пугачева пре-

вратила в получасовое шоу, во время которого она пела, танцевала, импровизировала, переносила и добавляла фрагменты музыки, варьировала мелодию, где ей не хватало диапазона голоса, и т. д.».

Широкая публика с этой интерпретацией так и не познакомилась: официальное исполнение кантаты было запрещено в Советском союзе после первой же репетиции. Первое публичное исполнение состоялось за пределами Союза, в Вене, в 1983 году, на котором присутствовал Шнитке. Как отмечает в своей книге Холопова, присутствие Шнитке на генеральной репетиции позволило сохранить такой желаемый эффект «снижения» во время исполнения: изначально контральто Кэрол Уйает «приготовила свою партию в чисто оперной манере». Однако, следуя указаниям Шнитке, у нее получилось «некоторых тактах чрезвычайно эффектно взвиваться на октаву выше», чем написано в партитуре.

Советская публика встретилась с кантатой несколько позже, в октябре 1983 года: эта премьера вызвала не только общественно-политический резонанс (отмена репетиций и арест программок сотрудниками КГБ, вызов наряда конной милиции для дежурства у концертного зала), но и активный всплеск в художественной среде. Партию Мефистофеля-1 исполнял выдающийся контатенор Эрик Курмангалиев, партию Мефистофеля-2 – солистка Большого театра Раиса Котова. На сохранившейся видеозаписи можно отметить такие атрибуты, как микрофон в руках солистки: он не столько выполнял функцию амплификации, сколько подчеркивал внешние характеристики «эстрадного» исполнения.

На «ленинградской» премьере кантаты в 1984 был реализован запрос Шнитке на приглашение эстрадной исполнительницы – партию Мефистофеля исполнила Лариса Долина, исполнение которой можно охарактеризовать как радикально выходящее за пределы традиционного оперного вокала.

Певица обращается не только к интонационному варьированию, но и использует расширенные вокальные техники: в кульминации партии она буквально переходит на крик и рычание, наиболее похожие на экстремальные техники «скриминга» и «гроулинга», популярные в таких жанрах как дэт-металл, дэткор или грайндкор.

Эстрадная музыкальная культура в этом контексте предстает как неотъемлемая часть современного звукового опыта, и ее включение в академический контекст свидетельствует о стремлении композитора к более полному отражению реальности. В этом смысле развлекательная музыка становится не только объектом критического осмысления, но и необходимым компонентом художественного высказывания. Через столкновение этих начал композитор создает сложное, многослойное пространство, в котором отражаются противоречия современной культуры и осуществляется поиск новых форм художественной целостности.

Литература

1. *Бычкова Н. В. Понятие поэтики в музыкознании // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. 2006. No 9. С. 68–71. Мінск, 2006.http:// elib.bspu. by/bitstream/ doc/2656/l/%D0%91% Dl%8B%Dl%87%D0%BA%D0%BE (дата обращения: 15.06.2026).*
2. *Вуйошевич-Йованович С.. Понятие «поэтика» в музыковедении: исторический контекст и методологические подходы. Антропология искусства.*
3. *Гуляницкая, Н. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. М., 2002.*
4. *Гуляницкая, Н. Предисловие. О современной композиторской музыкологии / Н. Гуляницкая // Слово компо-зитора: сб. тр./Рос. акад. музыки. М., 2001. Вып. 145. С. 4-13.*
5. *Ермакова С. С. Поэтика как термин музыковедения и литературоведения // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. No 1 (31). С. 70–73.*
6. *Ермакова С. С. О трактовке музыкальной поэтики в отечественном музыкознании // В мире науки и искусства: Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2017. No 3 (70). С. 5–10.*
7. *Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.*
8. *Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях / пер. с англ. И. Красовской. М.: Издательство АСТ, 2024. 160 с.*
9. *Савенко С.И. Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 79. – М., 1985. – С. 5–16.*
10. *Холопова, В. Н. Композитор Альфред Шнитке. — СПб.: Планета музыки, 2021. — 328 с.*
11. *Холопова, В. Н., Чигарева, Е. И. Альфред Шнитке: очерки жизни и творчества. — М.: Сов. композитор, 1990. — 346 с.*

REFERENCES

1. *Bychkova N. V. Ponjatie pojetiki v muzykoznanii // Vesci Belaruskaj dzjarzhaÿnaj akadjemii muzyki: navukova-tjearjetychny chasopis. 2006. No 9. S. 68–71. Minsk, 2006.http:// elib.bspu. by/ bitstream/ doc/2656 /l/ %D0%91% Dl% 8B%Dl%8 7%D0%BA%D0%BE (data obrashhenija: 15.06.2026).*
2. *Vujoshevich - Jovanovich S.. Ponjatie «pojetika» v muzykovedenii: istoricheskij kontekst i metodo logicheskie podhody. Antropologija iskusstva.*
3. *Guljanickaja, N. Pojetika muzykal'noj kompozicii: teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka / N. Guljanickaja. M., 2002.*
4. *Guljanickaja, N. Predislovie. O sovremennoj kompozitorskoj muzykologii / N. Guljanickaja // Slovo kompo-zitora: sb. tr./Ros. akad. muzyki. M., 2001. Vyp. 145. S. 4-13.*
5. *Ermakova S. S. Pojetika kak termin muzykovedenija i literaturovedenija // Aktual'nye pro- blemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. 2014. No 1 (31). S. 70–73.*
6. *Ermakova S. S. O traktovke muzykal'noj pojetiki v otechestvennom muzykoznanii // V mire nauki i iskusstva: Voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii. 2017. No 3 (70). S. 5–10.*
7. *Nazajkinskij E.V. Logika muzykal'noj kompozicii. – M.: Muzyka, 1982. – 319 s.*
8. *Stravinskij I. F. Muzykal'naja pojetika. V shesti lekcijah / per. s angl. I. Krasovskoj. M.: Izdatel'stvo ACT, 2024. 160 s.*
9. *Savenko S.I. Zametki o pojetike sovremennoj muzyki // Sovremennoe iskusstvo muzykal'noj kompozicii. Sb. trudov GMPI im. Gnesinyh. – Vyp. 79. – M., 1985. – S. 5–16.*
10. *Holopova, V. N. Kompozitor Al'fred Shnitke. — SPb.: Planeta muzyki, 2021. — 328 s.*
11. *Holopova, V. N., Chigareva, E. I. Al'fred Shnitke: ocherki zhizni i tvorchestva. — M.: Sov. kompozitor, 1990. — 346 s.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 20.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Лю Тяньцун

«Формула» экстаза в одноименной поэме А. Н. Скрябина

Аннотация. Экстаз является центральной концепцией творчества А. Н. Скрябина. Статья рассматривает проблему дефиниции экстаза на примере «Поэмы экстаза». Опираясь на «формулу» экстаза Т. Н. Левой (психологический «выход из себя», спиралевидное восхождение, полярность статики и динамики, активного и пассивного, присутствие контекста чрезвычайности Серебряного века), автор дополняет данную концепцию подробным музыкально-аналитическим анализом рассматриваемого сочинения. В результате исследования определены конкретные выражения «формулы» экстаза в форме и тематизме, ладогармонической и гармонической организации, оркестровке и голосоведении, ритме, ремарках. Доказывается, что экстаз имеет реальное музыкальное воплощение и является не просто философской концепцией или же метафорой, а имманентным свойством скрябинского письма.

Ключевые слова: Скрябин, Поэма Экстаза, символизм, Серебряный век, экстаз.

Введение в проблему

В истории музыки XX столетия вряд ли найдется другой творец, для которого идея экстаза стала бы столь же всеобъемлющей и в мировоззрении, и в его художественном воплощении, как у Скрябина. Идея экстаза начинает зарождаться в Первой сонате композитора, чтобы затем окончательно манифестироваться в Четвертой. После чего, явно или неявно, экстаз проникает во все аспекты Скрябинского творчества среднего и позднего периодов, трансформируя его.

Экстаз выступает не просто формальной концепцией творчества композитора, а его смысловым центром. Он ярко звучит и как «философский постулат», и

как «исполнительская ремарка», и как «заглавие», и одновременно проникает в «сущностные характеристики музыки» [1, с. 95]. И «Поэма экстаза» является ярчайшим воплощением данной идеи.

Краткий обзор исследований

«Поэма экстаза» привлекает внимание множества исследователей. В советской традиции к анализу произведения обращаются В. Ю. Дельсон [2], С. Э. Павчинский [3]. За рубежом исследованию произведения посвящены труды К. М. Смита [4], Ф. Бауэрса [5], Дж. Бейкера [6]. Среди китайских работ мы можем выделить статьи Вана Сяоси [7], Юань Вэя [8].

Признавая экстаз высшей категорией скрябинской эстетики, многие исследователи не дают его развернутого определения и часто рассматривают экстаз через призму проблематичных для музыковедения категорий (эзотерику, психоанализ, либидо и др.). Узнаваемой и общепринятой является трехфазная модель («томление-полет-экстаз»), тем не менее в толковании экстаза часто отсутствовали и продолжают отсутствовать дефиниции, объясняющие присутствие экстаза и на всех уровнях средств музыкальной выразительности (гармония, оркестровка и др.), и в образно-смысловом поле.

«Формула» экстаза, о которой мы подробнее скажем ниже, была сформулирована ведущим скрябиноведом Т. Н. Левой [1]. Несмотря на несомненную значимость и глубину ее работы, все еще не были исчерпаны все аспекты исследования феномена скрябинского экстаза. Так, в исследовании «формула» экстаза представлена теоретически, однако, не была рассмотрена подробно музыкальная лексика и стилистика композитора в аспекте данной проблемы.

Методы (методики)

Для характеристики музыкального выражения «формулы» экстаза в «Поэме экстаза» мы обратились к исследованию Т. Н. Левой, работам, посвященным анализу данного произведения, а также к анализу непосредственно партитуры [9].

Результаты и их обсуждение

«Спиралевидное восхождение на основе преобразующихся полярностей и составляет скрябинскую «формулу экстаза», – пишет Т. Н. Левая [1, с. 99]. Переживание Бесконечного осуществляется через трансформирующуюся спиральную форму, в которой присутствует полярное напряжение статики и динамики, порыва и томления. При этом психологической основой экстаза является «выход из себя», в процессе которого может случиться полная потеря сознания,

граничащая с небытием. Как следствие, «формула» экстаза состоит из следующих аспектов: психологического «выхода из себя», присутствия спиралевидного восхождения, дуализма полярностей статического и динамического, пассивного и активного. Частью «формулы» экстаза является также и культурные контекст «русской чрезвычайности», в котором возникают и трансформируются идеи Серебряного века.

Рассмотрим, как элементы «формулы» экстаза проникают в музыкальный замысел «Поэме экстаза». Начать стоит непосредственно с формы произведения: сонатная форма здесь претерпевает изменения, связанные именно с идеей достижения экстаза («традиционный дуализм сонатности» уступает «нарастающей динамике состояний и последовательному преображению первообраза» [10, с. 33]). При этом еще одним характерным наблюдением исследователей (Левая, Павчинский и др.) является и то, что происходит интенсификация тем «Поэмы экстаза» [3, с. 141].

По «формуле» экстаза можно отметить в композиционно-драматургическом строении «Поэмы экстаза»:

1. Разворачивающуюся «спираль» экстаза, драматургический конфликт «триады» тем («темы томления», «темы воли» и «темы самоутверждения») сначала в разработке имеет краткую кульминацию (с частичным угасанием), затем в коде яркое и проработанное разрешение этого конфликта.

2. Присутствие дуализма пассивного и активного, его демонстрация лежит в основе драматургического конфликта.

Так, во вступлении (тт. 1-18) появляется «тема томления», из которой словно бы прорастает «тема воли». Это исходное, пассивное состояние, то «томление», из которого будет выходить экстаз. В экспозиции закладывается «двигатель» драматургического конфликта: пассивное начало взаимодействует с «волей», «полетом». Экспозиция, таким образом, представляет первый «виток» циклического движения «экстаза».

Павчинский отмечает, что далее «важнейшие этапы драматургии <....> приходятся на разработку и коду» [3, с. 141]. Для достижения драматургического эффекта сонатная форма преобразуется – раздел разработки повторятся в коде, что создает эффект «наложения» [там же] как будто бы второй сонатной формы, более интенсивной, чем первая.

Сначала в разработке конфликт тем достигает апогея: в эпизоде tempestoso (буря) (цифра 10), в проведении «темы протеста» у тромбонов с сурдинами. В первой большой кульминации («avec une noble et joyeuse emotion», цифра 15) – «тема самоутверждения» звучит на фоне преображенной «темы тревоги» в партии деревянно-духовых [2, с. 118]. Характерно, что именно этот материал раз-

работки станет далее материалом для коды. На этом витке драматургического конфликта экстаз ожидает частичное угасание.

В репризе же намеренно «тема самоутверждения» проходит сжато. Однако, в коде (цифра 27) происходит финальный «рывок»: расширение масштаба проведения материала разработки (в цифре 38 «тему самоутверждения» исполняют восемь волторн с поднятыми раструбами, труба, орган, она расширена [2, с. 394]). Таким образом, конфликт «триады» тем на новом витке спиралевидного движения дает синтез – слияние, а не противопоставление этих тем, вторая кульминация – «тема самоутверждения» монументальна и интенсивна, что подчеркнуто ее изложением Maestroso в троекратном размере.

Экстаз наконец-то достигает апофеоза. Таким образом, спиралевидное движение к экстазу демонстрируется в музыкальной форме «Поэмы экстаза» за счет постоянной и непрерывной смены состояний, где вместо традиционного контраста главной и побочной тем основой развития становится «многофазная» композиция.

Ладогармоническая и гармоническая организация «Поэмы экстаза» также следует «формуле» экстаза. В самом начале произведения (тт. 1-10) идея доминантовости как исходного состояния, из которого будет происходить достижения экстаза, ярко утверждается.

Ладогармоническое начало рождается сразу из состояния стремления, тяготения, незавершенности. Так, в одном звуковом комплексе (в нотах ми-бемоль, соль, си-бемоль, ре-бемоль, фа) обнаруживаются признаки разных доминантсептаккордов: ми-бемоль септаккорд с увеличенной квинтой, тритоновую замену соль-септаккорда, ре-бемоль септаккорд с уменьшённой квинтой [4, с. 108]. Сменяющиеся ноты си и си-бемоль во флейтах заставляют ожидать разрешения то в соль-мажор, то в ми-бемоль. Возникает борьба между двумя равнозначными направлениями.

Идея циклического движения в достижении экстаза в ладогармонической и гармонической организации «Поэмы экстаза» ярко проявляется в движении тритоновых пар (тт. 353-365) - ми-бемоль/ля, фа/си, соль/ре. Тритон здесь опять же является принципом связи между разнозначными гармоническими полюсами. Скрябин здесь обращается к циклической гармонии с тритоновым центром, где доминантовое напряжение переходит из одной пары к другой, формируя цикл достижения экстаза.

В тт. 359-360 повторяющиеся попытки разрешить ми-бемоль в ля создают осцилляцию, гармония словно бы «зависает» между доминантой и ее несостоявшимся разрешением. Это пример дуализма статики и динамики в «формуле» экстаза, когда присутствующее внутреннее напряжение и желание достигнуть разрешения в гармонии – которое терпит поражение.

До мажор часто подчеркивается в произведении как тональный центр (см. тт. 114-126, тт. 305-316 и т.д.). Квинтовый круг математически стремится к до мажору, однако, Скрябин использует это стремление для демонстрации экстаза как сложнодостижимого идеала [4, с. 127], до мажор служит не для модуляции или закрепления тональности, а для бесконечного «откладывания» экстаза. К примеру, когда септаккорды разрешаются якобы в «тонику», это на самом деле оказывается доминантой уже следующей ступени. Это рождает ощущение максимальной интенсификации эмоций и желания разрешения в экстазе, которое наконец-то находит выход в финальном апофеозе. Таким образом, в ладогармонической и гармонической организации мы обнаруживаем также динамику пассивного и активного, статики и динамики, цикличность.

Тембральные решения в оркестровке симфонических произведений Скрябина рассматриваемых периодов также подчиняются концепции экстаза, а также единой творческой идее движения к Мистерии. Это отмечает еще Сабанеев: для выбора «палитры» Скрябина характерен ассоциативный подход к выбору тембров музыкальных инструментов, а не выбор согласно их «органической» роли в оркестре [11, с. 218].

Самым очевидным и общеизвестным примером являются темы флейты и тема трубы (тт. 1-10) как выразители женского и мужского начала, которые в финале сливаются в апофеозе. Нестабильность стремления к экстазу подчеркивается тембровым «дроблением» в связующей партии (тт. 43-56) сначала между гобоем и флейтой, затем звучит английский рожок, затем перекличка духовых и струнных.

В первой кульминации в разработке также присутствует интересное сочетание тембров и приемов голосоведения (тт. 140-180). Скрябин использует постепенное наслоение голосов: от нежного унисона флейты, первой скрипки и виолончелей (т. 140-147) до плотнейшей фактуры с участием трубы. Добавление в этом процессе тембра трубы (с т. 169) звучит как вспышка желания достижения экстаза – та самая первая кульминация еще до финального апофеоза. Подобное снижение и увеличение плотности тембров по ходу «Поэмы экстаза» создает ощущение живого дыхания фактуры, в котором присутствует цикличность, явно выраженное стремление вверх.

Чистая энергия движения к экстазу подчеркивается в голосоведении также фактурным сближением или же перекрещиванием голосов. Например, во фрагментах, где партия виолончели играет выше скрипок (тт. 78-82), или же в том же регистре с первыми скрипками и флейтой (тт. 141-143). Так создается единый экстатический поток голосов. Его эфемерность и плавность часто подчеркнута фоновым тремоло струнных (см. т. 198), дрожание при близости состояния

экстаза усиливается. Тембровое единство между разными группами голосов окончательно достигается в апофеозе экстаза в финале произведения.

Ритм также играет особую роль в «формуле» экстаза Скрябина. Именно ритм в представлении композитора вводил в особое состояние «вне себя», он может обладать гипнотическими, магическими свойствами, ритм рождал особую, утонченную музыкальную магию [12, с. 130].

Зыбкое, «плавающее» ощущение «томления» создается сразу же в экспозиции (т. 22) с помощью полиметрии: ряд партий (гобой, солирующий кларнет, солирующая виолончель, солирующий альт) меняют метр с 2/4 на 6/8, характерно, что тактом позднее (т. 23) это делает и флейта, плавно «втекая» в единый поток томления. В то же время альты и виолончели создают характерную фоновую пульсацию.

«Приливы» же нарастающего желания также можно обнаружить в ритмической полифонии. Так, например, введение канонических имитаций с сокращением длительностей формирует эффект резкого сжатия времени, из-за чего музыкальная ткань кажется лихорадочной и «задыхающейся» от напряжения (к примеру, в тт. 245-247 партии флейт и гобоев подобным образом имитируют партии труб из тт. 241-244).

Отдельного наблюдения достойны ремарки в оркестровке, которые также отражают «формулу» экстаза. Это и характерная «мужская», волевая энергия трубы, вступающей с пометкой imperioso (т. 15); и мягкая, почти интимная сторона достижения экстаза (например, в dolce espresso carezzando солирующей виолончели (с т. 71). Так подчеркивается дуалистический «поток» состояний статики и динамики, пассивного и активного в процессе достижения экстаза.

Выводы и заключение

Мы рассмотрели ряд примеров музыкального изображения экстаза в «Поэме экстаза» и можем выделить следующие аспекты музыкального выражения «формулы» экстаза: форма и тематизм (дуализм пассивного и активного в основе драматургического конфликта, разработка и кода как отдельное «наложение» сонатной формы подчинены идее циклического достижения экстаза, спиралевидного движения к нему); ладогармоническая и гармоническая организация (утверждение доминантовости как исходного состояния томления и желания разрешения в экстазе, циклическое движение гармонии, «борьба» гармонических тяготений, плагальный каданс как выражение апофеоза экстаза); оркестровка и голосоведение (символический выбор тембров для проведения центральных тем произведения, живое тембральное «дыхание» фактуры, «вздохи» перед достижением экстаза за счет градуального наслоения голосов, сближение голосов и их перекрещивание для изображения близости экстатических

ощущений, «колористические» сочетания тембра и динамики); ритм и метр (ритмическая пульсация, усиление и снятие напряжения, создание «плавающего» ощущения томления, эффекты «сжатия» времени за счет ритмических ускорений); ремарки (отражают программный замысел «Поэмы экстаза», лихорадочное желание и «выход из себя», чрезвычайность Серебряного века, где экстаз и безумие идут рука об руку).

Литература

1. *Левая, Т. Н. Скрябинская «формула экстаза» во времени и пространстве / Т. Н. Левая // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. — М.: Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина, 1994. — С. 95–101.*
2. *Дельсон, В. Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества / В. Ю. Дельсон. — М.: Музыка, 1971. — 430 с.*
3. *Павчинский, С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина / С. Э. Павчинский. — М.: Музыка, 1979. — 236 с.*
4. *Smith, K. M. Skryabin, Philosophy and the Music of Desire / K. M. Smith. — London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016. — 161 p.*
5. *Bowers, F. Scriabin: A Biography / F. Bowers — New York: Dover Publications, 1996. — 672 p.*
6. *Baker, J. The Music of Alexander Scriabin / J. Baker. — New Haven: Yale University Press, 1986. — 307 p.*
7. *Ван, Сяоси. О применении «мистических аккордов» в различных темах «Поэмы экстаза» / Сяоси Ван // Music Life. — 2009. — № 9. — С. 46–47.*
8. *Юань, Вэй. Эмоциональное измерение в «Поэме экстаза», взаимосозерцаемое с концепцией и стилем - на примере скрипки как путеводной нити / Вэй Юань // Журнал Бохайского университета (издание философии и социальных наук). — 2019. — № 2. — С. 157–160.*
9. *Скрябин, А. Н. Поэма экстаза : для большого оркестра : соч. 54 = Le poиme de l'extase : pour grand orchestre : opus 54 : партитура. — Лейпциг : М. П. Беляев, 1902. — 197 с.*
10. *Левая, Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века / Т. Н. Левая. — СПб.: Композитор, 2007. — 183 с.*
11. *Сабанеев, Л. Л. Скрябин / Л. Л. Сабанеев. — Москва : Скорпион, 1916. — 264 с.*
12. *Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Л. Сабанеев. — М.: Классика XXI, 2000. — 392 с.*

REFERENCES

1. *Levaya, T. N. Skryabinskaya «formula ekstaza» vo vremeni i prostranstve // A. N. Skryabin. Chelovek. Khudozhnik. Myslitel'. — M.: Gosudarstvennyy memorial'nyy muzey A. N. Skryabina, 1994. — pp. 95–101.*
2. *Delson, V. Yu. Skryabin. Ocherki zhizni i tvorchestva. — M.: Muzyka, 1971. — 430 p.*
3. *Pavchinskiy, S. E. Sonatnaya forma proizvedeniy Skryabina. — M.: Muzyka, 1979. — 236 p.*
4. *Smith, K. M. Skryabin, Philosophy and the Music of Desire. — London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016. — 161 p.*
5. *Bowers, F. Scriabin: A Biography. — New York: Dover Publications, 1996. — 672 p.*
6. *Baker, J. The Music of Alexander Scriabin. — New Haven: Yale University Press, 1986. — 307 p.*
7. *Van, Syaosi. O primenenii «misticheskikh akkordov» v razlichnykh temakh «Poemy ekstaza» // Music Life. — 2009. — No. 9. — pp. 46–47.*
8. *Yuan, Vey. Emotsional'noye izmereniye v «Poeme ekstaza», vzaimosozertsayemoye s kontseptsiyey i stilem - na primere skripki kak putevodnoy niti // Zhurnal Bokhayskogo universiteta (izdaniye filosofii i sotsial'nykh nauk). — 2019. — No. 2. — pp. 157–160.*
9. *Skryabin, A. N. Poema ekstaza : dlya bol'shogo orkestra : soch. 54 = Le poиme de l'extase : pour grand orchestre : opus 54 : partitura. — Leyptsig : M. P. Belyayev, 1902. — 197 p.*

10. *Levaya, T. N. Skryabin i khudozhestvennyye iskaniya XX veka. — SPb.: Kompozitor, 2007. — 183 p.*
11. *Sabaneyev, L. L. Skryabin. — Moskva : Skorpion, 1916. — 264 p.*
12. *Sabaneyev, L. L. Vospominaniya o Skryabine. — M.: Klassika XXI, 2000. — 392 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 21.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Сяо Цзинжуй

Жанрово-стилевые особенности фортепианного творчества Оскара Мериканто

Аннотация. В статье рассматривается фортепианное творчество Оскара Мериканто. Отмечается, что Мериканто отразил в камерной музыке главные черты национальной музыкальной культуры Финляндии. Художественные аспекты его сочинений обращены к повседневной жизни, к чувствам обычного человека, и именно эта естественная мелодичность, искренность и доступность сделали его одним из самых любимых композиторов в Финляндии.

Жанрово-стилевые особенности его фортепианных произведений определяются несколькими факторами: ориентацией на камерные жанры, прежде всего на лирическую миниатюру и танец; синтезом европейских романтических традиций с национальным финским интонационным строем; вниманием к мелодии как к главному выразительному средству; стремлением к доступности и ясности музыкального языка.

Комплексный анализ фортепианного творчества Оскара Мериканто выявляет его жанрово-стилевые особенности, новаторские решения и национальное значение в контексте развития финской фортепианной школы рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: финская композиторская школа, Оскар Мериканто, фортепиано, фортепианный репертуар, «Листки из альбома».

Рубеж XIX–XX веков стал для Финляндии периодом небывалого подъема национальной культуры. Находясь в составе Российской империи на правах Великого княжества, Финляндия переживала время пробуждения национального самосознания, которое охватило литературу, живопись и, в особенности, музыку. Именно на этом рубеже сформировалась финская композиторская школа, су-

мевшая соединить европейские традиции с самобытным национальным началом, а фортепианная музыка заняла в этом процессе одно из центральных мест [1].

Особенность финской фортепианной школы заключалась в том, что ее ведущие представители были не только композиторами, но и пианистами-исполнителями, дирижерами, педагогами. Многие из них получили европейское образование, а затем возвращались на родину, чтобы передать полученные знания новому поколению музыкантов.

К началу XX века финская фортепианная школа представляла собой сложившееся явление, обладавшее собственной системой музыкального образования, кругом ярких композиторов-исполнителей и устойчивым национальным стилем. Ее представители (Я.Сибелиус, О. Мериканто, Т. Куула, Э. Мелартин, С. Пальмгрен и др.) сумели найти ту меру соединения европейских традиций и национального своеобразия, позволившие финской музыке выйти на мировую арену. А фортепианное творчество заняло в этом процессе ведущее место, поскольку именно в камерных инструментальных жанрах наиболее органично раскрывались лирические и эпические образы, вдохновленные природой, историей и фольклором Финляндии.

Важно отметить, что фортепианное творчество финских композиторов этого периода отличалось жанровым разнообразием. Центральное место в нем занимала фортепианная миниатюра (Я. Сибелиуса, Э. Мелартина, И. Вянскя) – жанр, позволявший в сжатой форме выразить как лирические настроения, так и национальные образы. Одним из центральных композиторов рубежа XIX–XX веков стал Оскар Мериканто.

Франс Оскар Мериканто (1868–1924) – обладатель множества почетных регалий, занимает особое место в истории финской музыки. В отличие от основателя финской композиторской школы Яна Сибелиуса, олицетворяющего собой эпически-монументальное начало финского искусства, обращенного к калевальской героике и симфоническим масштабам, Мериканто стал выразителем иной, более камерной и лирической стороны национальной музыкальной культуры. Финский музыкант, проведя свою жизнь в окружении чарующей северной природы, создавал свои произведения под знаком красоты, любви и поэзии. Его музыка несла в себе желанную стабильность мироощущения, энергию действия, сострадания и доброты. Многогранное творчество композитора было обращено к жизненной естественности, к чувствам обычного человека, к повседневной жизни, и именно эта искренность и доступность сделали его еще при жизни одним из самых любимых композиторов в Финляндии, популярность которого, порой, затмевала имя даже самого Сибелиуса [2].

Родившийся в 1868 году в Хельсинки, маленький Оскар рано проявил незаурядные музыкальные способности. Его становление как музыканта не было простым: из-за семейных обстоятельств он окончил только шесть классов начального училища, однако органист Старой церкви Хельсинки Лаури Хямяляйнен разглядел талант мальчика и взял его под свое покровительство. Эта встреча во многом определила дальнейшую судьбу будущего композитора, уже в 19 лет юный Мериканто сыграл свой первый сольный концерт (1887), в программе которого прозвучали «Большой вальс» и пьеса «Летний вечер». В том же году ему предоставили государственную стипендию для обучения в Германии, где с 1887–1889 гг. Мериканто обучался в Лейпцигской консерватории у Роберта Папперица и Густава Шрека, затем последовала поездка в Берлин, где его наставником был Альберт Беккер. Чуть позже, в 1907 г. он совершил учебную поездку в Италию, Францию, Англию, Германию и Скандинавию [3, с. 382].

Европейское образование дало молодому музыканту прочную техническую базу и приобщило к традициям немецкого романтизма, однако Мериканто никогда не стремился слепо подражать западным образцам. Вернувшись на родину, он направил свои силы на развитие именно финской национальной музыки, что проявилось и в его композиторском творчестве и в разнообразной музыкально-общественной деятельности, которая заслуживает особого внимания. Принадлежа к движению младофиннов – общественно-политическому течению, выступавшему за развитие финской культуры и языка, – он с конца 1880-х годов был инициативным музыкальным критиком и публиковал статьи в ведущих финских изданиях: «Пяйвялехти», «Хельсингин Саномат», «Ууси Суометар», «Сявелетяр» и журнале «Валвоя». Его перу принадлежат многочисленные рецензии, очерки и статьи, в которых Мериканто отстаивал идеи национальной музыки и поддерживал молодых финских композиторов [4, с. 27].

Оскар Мериканто был подлинно универсальным музыкантом. Его деятельность охватывала практически все сферы музыкальной жизни Финляндии. В 1892 году он был назначен органистом в Новую церковь (ныне церковь Св. Иоанна) в Хельсинки, и эту должность он занимал до самой смерти (1924). Органная служба была для него не просто обязанностью, но и источником вдохновения – он выпустил книгу по обучению игры на органе, создал множество сочинений для органа, включая «Концертную фантазию» (1890), «Траурный марш» («Сурумарси», 1898), Пассакалию фа диез минор (1913) и более ста хоральных прелюдий. Параллельно он преподавал игру на органе в Институте церковной музыки (1889–1914) и в Музыкальном институте (1907–1920), там же он получил звание профессора (1919).

С конца 1880-х годов Мериканто начал выступать как пианист-аккомпаниатор, и эта сторона его деятельности принесла ему широкую известность. Он уча-

ствовал в певческих фестивалях – важнейших событиях культурной жизни Финляндии того времени, – как член жюри и выступая в качестве руководителя и аккомпаниатора. Его партнерами на концертной эстраде были прославленные финские певцы: Айно Акте, А. Э. Фострем, Абрахам Оянперя, с последним певцом – совместные пасхальные концерты были важнейшей традицией в музыкальной жизни столицы Финляндии. Из зарубежных артистов Мериканто аккомпанировал великому виолончелисту Пабло Казальсу, скрипачам Фрицу Крейслеру и Альберту Спалдингу. Эти выступления свидетельствуют о высоком профессиональном уровне Мериканто как пианиста и о том уважении, которым он пользовался среди крупнейших музыкантов своего времени. Пользуясь большим авторитетом в обществе, он был избран членом государственной комиссии по музыкальному искусству (1915), что также свидетельствует о признании его заслуг на государственном уровне.

Всю жизнь Оскар Мериканто вел активную концертную деятельность – он много гастролировал не только в Финляндии, но и за ее пределами: в США (по приглашению американских финнов, 1900) и в других европейских городах. В 1914 г. он посетил Москву, выступал с концертами в Санкт-Петербурге (в 1902, в 1916 гг.) – эти гастроли способствовали знакомству российских слушателей с финской музыкой и укреплению культурных связей между двумя странами [5].
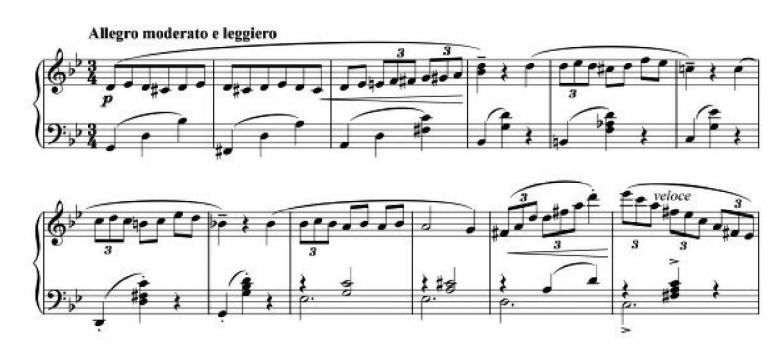
Особое место в деятельности Мериканто занимала опера. Именно здесь его универсальный талант проявился наиболее полно. В 1898 году он завершил работу над оперой «Девушка с Севера» на сюжет из «Калевалы» – это была первая опера, написанная на финском языке. Премьера оперы состоялась лишь в 1908 году на певческом празднике в Выборге.

В начале XX века в Финляндии начал расти интерес к национальному оперному искусству, и Мериканто оказался в центре этих процессов – в ноябре 1910 года была поставлена его вторая опера «Смерть Элины». В 1911 году создана Финская национальная опера, и Мериканто вошел в число ее основателей, став первым постоянным дирижером этого театра (занимал эту должность до 1914 г., а затем вплоть до 1922 года выступал как приглашенный дирижер). Мериканто активно участвовал в оперных фестивалях в Савонлинне в 1912–1914 и 1916 гг., там под его руководством шли его собственные оперы, которые отличались мелодичностью и национальным колоритом. Кстати, последняя, написанная им опера – «Регина фон Эммериц» (по пьесе Топелиуса) – пятиактное произведение в жанре голландской и скандинавской оперы с лирической музыкой (1919) была поставлена в Хельсинки (1920). Создание Финской национальной оперы и постановка опер на родном языке стали важнейшей вехой в истории финской музыки. Мериканто стоял у истоков этого процесса, и его вклад в становление национального оперного театра трудно переоценить.

Фортепианное наследие Оскара Мериканто насчитывает более ста произведений, созданных на протяжении почти четырех десятилетий – с середины 1880-х годов до 1923 года. В этом обширном массиве нашли отражение основные тенденции развития финской фортепианной музыки рубежа XIX–XX веков, а также проявились индивидуальные черты композиторского почерка Мериканто. Жанровый диапазон фортепианных сочинений композитора чрезвычайно широк, он создавал танцевальные пьесы (вальсы, менуэты, гавоты, польки, мазурки), лирические миниатюры романсового склада, пьесы программного содержания, связанные с образами природы, вариации на народные темы, педагогические сочинения для детей и юношества (школьные сборники хоралов, упражнения для фортепиано). Среди наиболее известных произведений – «Летний вечер» для фортепиано ор. 1; Вальс «Подражание Шопену» ор. 6, № 5; Меланхолический вальс ор. 6, № 1; Медленный вальс ор. 33; Фантазия-мазурка для фортепиано ор. 37/1; Менуэт и гавот для фортепиано ор. 4, также Мериканто написал скерцо, каноны и фантазию для фортепиано в 4 руки [6].

Важнейшей жанровой сферой для композитора стал вальс. Он обращался к этой танцевальной форме на протяжении всего творческого пути, создавая как отдельные вальсы, так и включая их в циклы. Его вальсы далеки от бравурной концертности, они отличаются камерностью, задушевностью, мягкой лиричностью. Наиболее показателен в этом отношении самый известный вальс Мериканто – Медленный вальс (Valse lente op. 33, 1898), который приближается к жанру лирического романса, где танец становится лишь внешней формой для выражения глубокого лирического чувства. Этот вальс демонстрирует несомненную приверженность автора романтическим европейским традициям. Здесь композитор достигает особой выразительности благодаря сдержанному темпу и подчеркнутой напевности мелодической линии. Не случайно современники отмечали, что вальсы Мериканто «поют» подобно его песням [7]. Многомерность художественных задач делает это произведение во многом кинематографичным, обладающим дополнительным смысловым наполнением, сродни приему, когда «через …различные танцы (вальс, галоп, полька) композитор передает атмосферу эпохи, антураж локаций, дополняет видеоряд и портреты героев деталями» [8, с. 41].

Вальс «Подражание Шопену» ор.6 № 5 (1900) написан под влиянием творчества Ф. Шопена. Сочинение демонстрирует не только пианистическую культуру финского композитора, но и его глубокое понимание стиля великого польского романтика. Будучи миниатюристом, Мериканто стремится передать шопеновскую лиричность и изящество, он обращается к характерным для польского композитора фактурным приемам – широкому расположению аккордов в левой руке, орнаментальной вязи пассажей, гибкой ритмике, rubato. Однако этот



Пример 1. Вальс «Подражание Шопену»

вальс не становится эпигонским повторением – Мериканто сохраняет свой мелодический почерк, а шопеновские приемы органично сплавляются с национальной финской интонационностью (Пример 1).

Это сочинение показательно для понимания творческого метода Мериканто: он не противопоставляет себя европейской традиции, но стремится найти в ней опору для выражения национального своеобразия.

Стилевые истоки фортепианной музыки Оскара Мериканто многообразны. Немецкая романтическая традиция, с ее вниманием к лирической миниатюре, к жанрам «песни без слов», оказала несомненное влияние на формирование стиля композитора. Однако Мериканто сумел переработать эти влияния и создать собственный язык, в котором европейские формы наполнились национальным содержанием. Эксперты творчества Мериканто подчеркивают, что в основе его стиля лежит сочетание двух, казалось бы, разнородных элементов: финской народно-песенной интонационности и итальянского бельканто. Эта особенность отличает финского композитора от многих его современников (ориентировавшихся преимущественно на немецкую или французскую школы). Итальянское влияние проявилось в особом внимании к мелодии как к главному выразительному средству, в кантиленном характере фортепианного письма, в стремлении к естественной красоте звучания. Даже в танцевальных жанрах Мериканто сохраняет песенную основу – его вальсы и менуэты напевны, их мелодии легко ложатся на голос [4, с. 41–48].

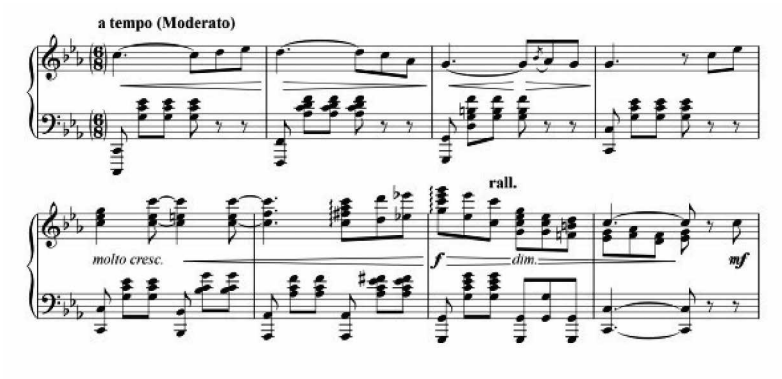
Кроме того, финское народное начало в фортепианной музыке Мериканто проявляется не столько в прямом цитировании фольклорных мелодий (хотя такие примеры тоже есть, например, вариации на народную песню «Мать, не плачь» ор. 21), сколько в интонационном строе, в особой ладовой организации, в ритмической свободе, напоминающей рунические напевы «Калевалы». Ком-

позитор сумел передать в фортепианной музыке тот «карельский дух», который его современники ощущали в лучших образцах финского национального искусства, при этом маэстро не стремился к этнографической достоверности – он создавал обобщенный образ финской природы и финского национального характера, близкий и понятный его соотечественникам [5].

Сравним, к примеру, национальную направленность пьес Мериканто с фрагментами из балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского, где «имитируется шум толпы, гуляющей на вечерней улице. Веселье передается уличными наигрышами. Плотные аккордовые комплексы на соседних ступенях напоминают разводы мехов гармошек. . . » [9, с. 52] – в истории русской музыки немало таких примеров. Однако новаторство Мериканто в области фортепианной музыки не было революционным в том смысле, как это понималось в начале XX века. Он сумел найти органичный способ соединения общеевропейских музыкальных форм с национальным содержанием, создав язык, который воспринимался финскими слушателями как «свой», родной. В этом смысле Мериканто продолжил дело, начатое его предшественниками, и довел его до совершенства. Некоторые новаторские черты композитора в фортепианной музыке: использование артикуляции (уделял внимание маркировке артикуляции – legato, staccato, акценты – это позволяло создавать разнообразные звуковые эффекты); разнообразие настроений и текстур (эффективно использовал разные темпы, динамику и пианистические фигурации для создания различных атмосфер); доступная техническая сложность (многие его сочинения для фортепиано имели педагогическую направленность, они были «небольшими для исполнения», что делало их подходящими для развития пианистов). Особого внимания заслуживает педагогическая составляющая фортепианного творчества Мериканто, написанные им сборники фортепианных пьес адресованы не только музыкантам – исполнителям, но учащимся и педагогам музыкальных заведений Финляндии и других стран, в том числе и России (издательство «Лань» в 2023 г. выпустило его авторский сборник «Пьесы для фортепиано») [6].

Обращают на себя внимание сочинения Мериканто, где он выступает как композитор-педагог, например – цикл «Лирические пьесы» (Lyyrillisid kappaleita op. 50, 1903) – это пять пьес, в которых композитор демонстрирует разнообразие своих творческих интересов. Здесь есть и лирическая миниатюра романсового склада, и жанрово-танцевальные номера, и пьесы, приближающиеся к программной музыке.

В качестве другого примера приведем произведение «Листки из альбома» (Albumblad op. 3, 1887–1888). Пять пьес цикла (названия на финском – «Yksinaan», «Scherzo», «Hyvalla paalla», «Rakas muisto», «Traumerei») входят в учебный репертуар не только финских, но и российских музыкальных школ и ву-
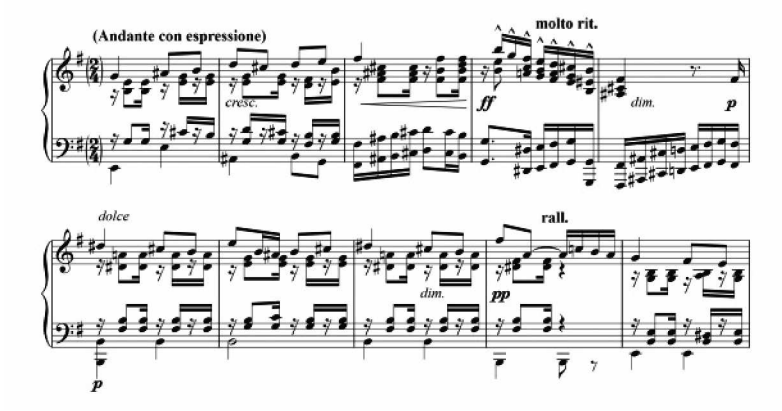


Пример 2. Пьеса «Yksinддп» из цикла «Листки из альбома»

зов. Каждая из пьес цикла, общий хронометраж которого около 6 минут, решает определенную художественную задачу, и вместе они дают представление о широте творческого диапазона композитора. Сочинение демонстрирует характерные черты стиля композитора: напевность, прозрачную фактуру, гибкую ритмику, тонкое чувство формы. Взволнованная лирическая тема первого номера охватывает широкий диапазон и достигает кульминации, с первой фразы овладевая вниманием слушателя (Пример 2).

Последующие контрастные номера основываются на жанрах мазурки, скерцо. Мериканто детально разрабатывает фактуру, в финальном пятом номере достигая эмоциональных порывов, родственных флорестанскому типу шумановских циклов (Пример 3).

Работа над этим произведением позволяет пианисту не только освоить специфические приемы финской фортепианной школы, но и проникнуться тем особым, лирико-эпическим мироощущением, которое составляет суть национального музыкального духа Финляндии. Композитор создает выразительную музыку в рамках технических ограничений, акцентируя внимание на музыкальности, фразировке и характере, а не на виртуозности. В настоящее время, этот цикл входит в репертуар пианистов, например, его можно послушать в альбоме «Sammer Evening» (2013) в исполнении японско-финского пианиста Идзуми Татэно [10].

В фортепианном творчестве Мериканто практически отсутствуют крупные формы (сонаты, вариационные циклы, концерты), он сознательно ограничивал себя жанром миниатюры, и в этом также проявилась его индивидуальность. Миниатюра позволяла композитору сосредоточиться на главном – на мелодии, на передаче одного настроения, одного образа. В этом он близок к традиции «песни



Пример 3. Пьеса «Tɪdumeɾeɪ» из цикла «Листки из альбома»

без слов» Ф. Мендельсона, к лирическим пьесам Э. Грига, фортепианным миниатюрам П. И. Чайковского. Но в отличие от этих мастеров, Мериканто работал в условиях формирующейся национальной школы, где каждая удачная пьеса становилась не только художественным достижением, но и вкладом в становление финской музыкальной культуры [11].

Можно сделать вывод, что значение фортепианного творчества Мериканто для финской музыки определяется не только художественными достоинствами отдельных сочинений. Композитор создал стиль, который стал «лицом» финской фортепианной музыки для широкой публики (его пьесы вошли в репертуар не только музыкальных заведений, но и домашнего музицирования). Жанрово-стилевые особенности его фортепианных произведений определяются несколькими факторами: ориентацией на камерные жанры, прежде всего на лирическую миниатюру и танец; синтезом европейских романтических традиций с национальным финским интонационным строем; вниманием к мелодии как к главному выразительному средству; стремлением к доступности и ясности музыкального языка.

Новаторство Оскара Мериканто в фортепианной музыке сочеталось с мелодичностью, национальным колоритом и вниманием к техническим и исполнительским аспектам. Оно проявилось не в разрушении традиций, а в создании такого музыкального языка, который позволил финской фортепианной музыке обрести подлинную национальную идентичность, оставаясь при этом в русле общеевропейского развития.

Таким образом, значение Оскара Мериканто для финской музыкальной культуры определяется не только его композиторским наследием. Он был од-

ним из тех деятелей, которые создавали институциональные основы профессиональной музыки в Финляндии: как педагог, воспитавший не одно поколение органистов и хормейстеров; как основатель и первый дирижер Финской национальной оперы, заложивший традиции оперного исполнительства на родине; как музыкальный критик, формировавший общественное мнение и поддерживавший национальное направление в искусстве; как концертирующий пианист, знакомивший финскую и зарубежную публику с лучшими образцами мировой и национальной музыки. Его разносторонняя деятельность охватывала все сферы музыкальной жизни, и в каждой из них он оставил заметный след.

Произведения Оскара Мериканто оказали значительное влияние на финскую музыку, способствуя пробуждению национальной музыкальной культуры. Искусство, обращенное к сердцу слушателя, мелодии, полные искренности и тепла, продолжают жить и сегодня, напоминая о том, что в основе истинного творчества лежит не стремление к внешним эффектам, а глубокая человечность и верность своему народу. Именно эти качества обеспечили Оскару Мериканто то особое место в финской культуре, которое он занимает по сей день.

Литература

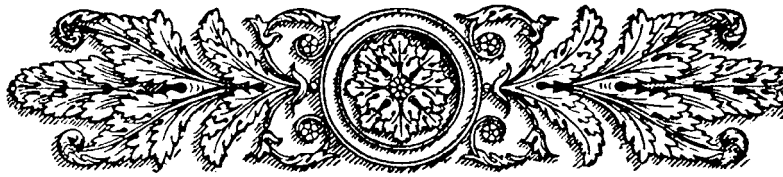
1. *Колесников Д. Е. Финское национальное пробуждение как политический феномен (в период правления Николая I) / Д. Е. Колесников // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. - 2009. - № 5. - С. 64-67.*
2. *Нормет Л. Т. Оскар Мериканто // Л. Т. Нормет - Музыкальная энциклопедия, 1973-1982. - Текст: электронный (Belcanto.ru). - URL: https:// www. belcanto. ru (дата обращения 25.03.2026)*
3. *Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / перевод с финского И. М. Соломеща. - Хельсинки: Общество финской литературы (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura), 2004. - С. 380-383.*
4. *Гагарина Т. В. Из истории формировании финской композиторской школы / Т. В. Гагарина. - Сыктывкар: ГПОУ РК "Колледж культуры", 2020. - 120 с.*
5. *Куусинен О. В. Эпос "Калевала" и его творцы // Калевала: карельские руны, собранные Э. Ленротом/ Перевод А.И. Бельского. - Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1956. - С. 3-20.*
6. *Оскар Мериканто. Пьесы для фортепиано. / Санкт-Петербург: Издательство "Лань", 2023. - 100 с.*
7. *Корхонен К. Изобретая финскую музыку: современные композиторы от Средневековья до наших дней / перевод с финского Я. Мянтюярви (2-е изд.). - Ювяскюля, Финляндия: Финский музыкальный информационный центр (FIMIC) и Gummerus Kirjapaino Oy, 2007.*
8. *Ли Цзянь, Медведева Н. В. Композитор и режиссер: о творческом методе создания киномузыки / Ли Цзянь, Н. В. Медведева // Вестник музыкальной науки. - 2024. - Т. 12. - № 1. - С. 34-44.*
9. *Кошелев О. Ю. Особенности транскрипции для фортепианного дуэта на примере балета "Петрушка" И. Ф. Стравинского в переложении (версии) для двух фортепиано В. Бабина / О. Ю. Кошелев // Университетский научный журнал. - 2024. - № 82. - С. 45-54.*
10. *Идзуми Т. - Текст: электронный (Источник: Радио классической музыки "Орфей"). - URL: https:// radio.orpheus.ru/*
11. *Трухин А. Е. Финские композиторы второй половины XIX - первой половины XX веков: малоизвестные страницы фортепианного репертуара / А. Е. Трухин // Фортепиано сегодня : сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции "Фортепиано сего-*

дня" : 17-18 февраля 2020 года, Санкт-Петербург. - Санкт-Петербург, Саратов, 2023. - С. 172-185.

REFERENCES

1. *Kolesnikov D.E., Izvestiya vysshih uchebnyh zavedenij. Severo-Kavkazskij region. Obshchestvennye nauki, 2009, No. 5, pp. 64-67.*
2. *Normet L.T. Oskar Merikanto (Oskar Merikanto), available at: https://www. belcanto.ru (March 25, 2026)*
3. *Sto zamechatel'nyh finnov. Kalejdoskop biografij (One hundred wonderful Finns. Kaleidoscope of biographies), Hel'sinki: Obshchestvo finskoj literatury (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura), 2004, pp. 380-383.*
4. *Gagarina T.V., Iz istorii formirovanii finskoj kompozitorskoj shkoly, Syktyvkar: GPOU RK "Kolledzh kul'tury", 2020, 120 p.*
5. *Kuusinen O.V. " Epos "Kalevala" i ego tvorcy" (The Kalevala epic and its creators), Moskva: Gosudarstvennoe izd-vo hudozhestvennoj literatury, 1956, pp. 3-20 (340 p.).*
6. *Oskar Merikanto. P'esy dlya fortepiano (Pieces for piano), Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo "Lan'", 2023, 100 p.*
7. *Korhonen K. Izobretaya finskuyu muzyku: sovremennye kompozitory ot Srednevekov'ya do nashih dnej (Inventing Finnish Music: Modern Composers from the Middle Ages to the Present Day), Yuvyaskyulya, Finlyandiya: Finskij muzykal'nyj informacionnyj centr (FIMIC) i Gummerus Kirjapaino Oy, 2007, 247 p.*
8. *Li Czyan', Medvedeva N.V., Vestnik muzykal'noj nauki, 2024, T. 12, № 1, pp. 34-44.*
9. *Koshelev O.Yu., Universitetskij nauchnyj zhurnal, 2024, № 82, pp. 45-54.*
10. *Idzumi T., available at: https:// radio.orpheus.ru/ (June 03, 2026)*
11. *Truhin A.E. Fortepiano Segodnya (Piano today), Collection of articles of the 2nd All-Russian Conference, Sankt-Peterburg, Saratov, 2023, pp. 172-185.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 22.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Ван Ишань, Е.О. Назарова

Влияние романсов Бородина на развитие отечественной камерно-вокальной музыки конца XIX – начала XX века

Аннотация. Цель исследования — комплексное многостороннее изучение художественно-стилевых особенностей вокальных романсов А. П. Бородина и определение их многогранного влияния на формирование и эволюцию русской камерно-вокальной музыки периода конца XIX — начала XX века. В работе решается задача выявления специфики синтеза народно-песенных интонаций, симфонического полифонического мышления и философской лирики в романсовом наследии композитора, проведен развернутый сравнительный анализ творческих подходов Бородина с представителями «Могучей кучки» и ведущими композиторами серебряного века. Новизна исследования заключается в системном рассмотрении не только стилистических приемов бородинских романсов, но и их долговременного институционального влияния на вокальную педагогику российских консерваторий и становление канонов профессиональной исполнительской интерпретации камерно-вокальных сочинений. В ходе многоэтапного нотного и архивного анализа получены три ключевые группы результатов: выявлены три фундаментальные авторские инновации Бородина в жанре камерного романса — симфонизация фортепианного сопровождения, глубокая трансформация фольклорной мелодики без прямых цитат народных напевов, насыщение миниатюрного вокального текста глубоким философским содержанием; доказана непрерывная стилистическая преемственность бородинских решений в романсах Рахманинова, Скрябина и Глиэра; установлена центральная роль романсов Бородина как обязательного учебного и концертного репертуара московских и петербургских консерваторий на рубеже столетий. Материалы статьи могут быть использованы в учебном процессе музыкальных вузов при изучении дисциплин «История русской музыки» и «Камерно-вокальная литерату-

ра», а также вокалистами и концертмейстерами при составлении исполнительских программ.

Ключевые слова. Александр Бородин, русский камерный романс, «Могучая кучка», камерно-вокальная музыка, стилистические инновации, музыкальная преемственность, композиторы серебряного века, вокальная педагогика, фортепианное сопровождение, народная мелодика, исполнительская интерпретация, консерваторский репертуар.

Александр Бородин, русский композитор, химик и общественный деятель, оставил яркое вокальное наследие, которое долгое время оставалось без должного внимания музыковедов. Русский камерный романс второй половины XIX века является центральным жанром национальной музыкальной культуры золотого века русского романтизма, отражающим все основные художественные поиски композиторской школы «Могучей кучки». В отличие от крупных симфонических и оперных форм, романс позволяет максимально тесно соединить поэтическое слово и музыкальную интонацию, передать тончайшие внутренние переживания человека, образы природы и народной жизни. Каждый из пяти представителей творческого объединения Балакирева внес в развитие жанра уникальные авторские решения, сформировавшие самостоятельные ветви русского вокального искусства. Мусоргский заложил основы речевого вокала, опирающегося на естественную разговорную интонацию человека; Римский-Корсаков раскрыл колористический потенциал романса за счет восточных орнаментов и цветной гармонии; Балакирев сосредоточился на дословной обработке подлинных народных песен; Куи создал легкие салонные романсы с бытовой мелодикой. При этом творчество Александра Бородина в области камерно-вокальных сочинений на протяжении всего XX века оставалось на периферии научного анализа. Доминирующая традиция советского музыковедения концентрировала исследовательское внимание исключительно на его симфонических квартетах и неоконченной опере «Князь Игорь», практически игнорируя шестнадцать законченных романсов и восемь незавершенных вокальных набросков, получивших широкое распространение на концертных площадках России 1890–1917 годов.

Научная проблема настоящего исследования формулируется как двусторонняя несостоятельность существующей музыковедческой литературы. С одной стороны, отсутствует комплексный анализ самобытного художественного языка бородинских романсов, их структурных, ладовых, полифонических особенностей, отделяющих творчество композитора от других представителей «Могучей кучки». С другой стороны, не проведено системное изучение трансформационного влияния романсов Бородина на формирование камерно-во-

кального стиля композиторов серебряного века, не оценена роль этих сочинений как базового репертуара российских консерваторий и основы единой национальной исполнительской школы рубежа столетий. Подавляющее большинство монографий и статей посвящены общему обзору творчества «Могучей кучки», но не рассматривают прямые и косвенные художественные заимствования Рахманинова, Скрябина и Глиэра из вокального наследия Бородина, не привлекают архивные программы консерваторских концертов и методические пособия педагогов для подтверждения педагогического влияния романсов.

Актуальность темы обусловлена тремя взаимосвязанными научными и практическими факторами. Во-первых, современная российская музыковедческая наука ставит задачу полной реконструкции непрерывной эволюции русского камерного романса, требующей равного глубокого изучения всех представителей национальной школы без смещения акцентов на крупные инструментальные формы. Во-вторых, реформирование программ высших музыкальных учебных заведений привело к возвращению классического репертуара конца XIX — начала XX века в обязательный учебный план, поэтому детальный анализ стилистических основ бородинских романсов приобретает практическую значимость для вокальных педагогов и концертмейстеров. В-третьих, изучение линии художественной преемственности позволяет выявить единую логику развития отечественной музыки, четко разграничить эстетические принципы «Могучей кучки» и новаторские поиски композиторов серебряного века, избежать упрощенного противопоставления двух эпох русской музыки.

Цель исследования — всестороннее выявление художественно-стилевых особенностей романсов А. П. Бородина и раскрытие их многоаспектного влияния на становление и развитие русской камерно-вокальной музыки конца XIX — начала XX века. Для достижения цели последовательно решены семь взаимосвязанных исследовательских задач: провести развернутый теоретический обзор существующей музыковедческой литературы по истории русского камерного романса и творчеству А. П. Бородина, выявить существующие научные пробелы; систематизировать полное вокальное наследие композитора, разделить романсы по тематическим группам, описать их структурные, мелодические, гармонические и полифонические особенности на основе нотного анализа печатных изданий и рукописей; охарактеризовать оригинальные авторские приемы Бородина в области фортепианного сопровождения и взаимодействия вокального голоса с инструментом, выделить три ключевые стилистические инновации; выполнить сравнительный анализ художественных решений бородинских романсов с камерно-вокальными сочинениями Мусоргского, Римского-Корсакова и Балакирева, определить сходства и кардинальные различия творческих подходов внутри «Могучей кучки»; проследить непрерывную стилистическую

преемственность идей Бородина в романсовом творчестве С. Рахманинова, А. Скрябина и Р. Глиэра, подтвердить заимствование композиционных приемов конкретными нотными примерами; оценить педагогическое и концертно-исполнительское значение романсов Бородина на основе архивных материалов консерваторий и печатных методических пособий вокальных педагогов 1890–1917 годов; сформулировать итоговые выводы о месте вокального наследия Бородина в общей эволюции отечественной камерно-вокальной музыки, обозначить перспективы дальнейших специализированных научных разработок по теме.

В работе используется комплекс взаимодополняющих музыковедческих методов. Историко-генетический метод позволяет проследить этапы формирования жанра русского романса, биографический контекст создания каждого вокального сочинения Бородина и культурно-исторические условия развития российской музыки второй половины XIX века. Стилистический нотный анализ выступает основным инструментом расшифровки мелодических, ладовых, гармонических и фортепианных особенностей романсов, выявления авторских новаторских приемов. Сравнительный аналитический метод используется для параллельного сопоставления творчества Бородина с его современниками и последователями. Текстологический метод предполагает анализ поэтических текстов романсов, изучение принципов взаимодействия литературного слова и вокальной мелодии. Педагогико-исполнительский метод основан на работе с архивными источниками: концертными программами, учебными пособиями, рецензиями на исполнения романсов Бородина. Архивный метод предусматривает изучение рукописных фондов Российского национального музея музыки и архивов Санкт-Петербургской и Московской консерваторий.

Теоретической базой исследования являются фундаментальные труды советских музыковедов и актуальные научные разработки XXI века. К классическим советским монографиям относится работа Б. В. Асафьева «Русская музыка XIX века», впервые систематизировавшая тенденции развития камерно-вокального жанра, но уделившая минимальное внимание романсам Бородина. Монография Л. В. Данилевича «Александр Бородин. Жизнь и творчество» содержит общую биографию композитора, но не включает детальный нотный анализ его вокальных сочинений. Труд Е. М. Орловой «Русский романс середины XIX века» описывает жанровые каноны эпохи «Могучей кучки», но не имеет отдельного раздела по творчеству Бородина. Среди современных исследований выделяется кандидатская диссертация М. С. Коваль «Фортепианное сопровождение в романсах композиторов «Могучей кучки», сравнивающая фортепианные фактуры Бородина, Мусоргского и Римского-Корсакова. Статья А. Р. Власовой «Наследие «Могучей кучки» в камерно-вокальной музыке серебряного

века» доказывает общую линию преемственности национальной школы, но не выделяет самостоятельный вклад Бородина. Зарубежным источником выступает монография немецкого музыковеда Г. Штайнмана «Russische Kammermusik des 19. Jahrhunderts», содержащая обзор русского романса, но поверхностный анализ творчества Бородина из-за ограниченного доступа к российским архивным материалам. Обзор литературы подтверждает наличие существенного научного пробела, обосновывающего актуальность настоящей статьи. Все цитируемые источники оформлены с постраничными сносками по ГОСТ 7.0.5-2008, полный перечень литературы представлен в конце работы.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения его результатов в нескольких сферах музыкальной деятельности. Материалы статьи могут быть включены в обновленные учебные программы дисциплин «История русской музыки» и «Камерно-вокальная литература» для студентов вокальных и музыковедческих факультетов музыкальных вузов. Детальный стилистический анализ романсов Бородина имеет ценность для профессиональных вокалистов и концертмейстеров при подготовке исполнительских программ, позволяет глубже раскрыть авторский замысел сочинений. Выводы о преемственности художественных приемов используются в педагогической работе вокальных преподавателей при изучении классического репертуара рубежа столетий. Архивные и нотные данные статьи служат теоретической основой для дальнейших специализированных исследований по творчеству Бородина и истории русского камерного романса.

Полное камерно-вокальное наследие Александра Бородина включает 16 законченных авторских романсов и 8 незавершенных вокальных набросков, созданных в период с 1857 по 1887 год — на протяжении всего тридцатилетнего творческого пути композитора. Творчество Бородина разделяется на три условных этапа, отражающих эволюцию его стиля и подхода к жанру романса. Первый ранний этап охватывает годы 1857–1865, период формирования композиторского почерка, знакомства с кругом «Могучей кучки». В это время Бородин создает небольшое количество вокальных сочинений, ориентированных на традиции городского салонного романса середины XIX века. Мелодика этих произведений мягкая, близкая к бытовой песенной интонации, фортепианное сопровождение выполняет преимущественно аккордовую функцию, не обладает самостоятельным полифоническим развитием. К ранним романсам относятся «Фальшивая нота» на собственные стихи композитора, «У людей-то в дому» на стихи Некрасова. В этих сочинениях еще отсутствует характерная для зрелого периода симфонизация фортепианной партии, философская глубина текста выражена слабо, доминирует бытовая лирика и мягкий сатирический юмор.

Второй зрелый этап (1866–1880) совпадает с активным участием Бородина в работе круга Балакирева, созданием крупных симфонических произведений и начала работы над оперой «Князь Игорь». Именно в этот период формируется уникальный авторский стиль романсов, появляются три ключевые стилистические инновации, ставшие основой влияния Бородина на последующие поколения композиторов. К зрелым шедеврам относятся «Для берегов отчизны дальней», «Морская царевна», «Песня темного леса», «Арабская мелодия». Здесь окончательно вырабатывается прием равноправия вокала и фортепиано, глубокая трансформация фольклорных интонаций и философское наполнение лирического текста. Третий поздний этап (1881–1887) характеризуется углублением лирической драматизации, усложнением полифонических линий фортепиано, усилением философских размышлений о человеческой судьбе. В поздних романсах заметно влияние подготовительных материалов оперы «Князь Игорь», эпические народные мотивы сливаются с интимной личной лирикой.

После смерти Бородина все его вокальные рукописи были собраны и подготовлены к печати Н. А. Римским-Корсаковым, близким другом и коллегой композитора. Первое полное издание романсов вышло в 1890 году, оно включало все законченные сочинения и часть отредактированных набросков. Это издание стало основным источником для концертной и педагогической практики до середины XX века. Рукописи оригиналов хранятся в фонде №12 Российского национального музея музыки Санкт-Петербурга, их сопоставление с печатным изданием позволяет исправить мелкие редакторские неточности Римского-Корсакова и восстановить первоначальный авторский замысел отдельных фрагментов.

По тематическому признаку все романсы Бородина четко делятся на три группы. Первая группа — философско-пейзажная лирика, посвященная размышлениям о природе, родине, вечности бытия. К ней относятся «Морская царевна», «Песня темного леса». В этих произведениях природа выступает как символ человеческих переживаний, мелодика сочетает знаменные церковные лады и волжские протяжные песни, создавая масштабное философское пространство внутри маленького романса. Вторая группа — интимная любовная лирика, построенная на стихах Пушкина и Лермонтова. Самым ярким примером является «Для берегов отчизны дальней», где тоска по родине сливается с любовными переживаниями, фортепианная полифония создает ощущение плавного движения воды и бесконечной дороги. Третья группа — народно-эпические миниатюры, основанные на материалах оперы «Князь Игорь». Они переносят героические и народные мотивы оперного полотна в камерную форму, отказываясь от прямых цитат оперных арий, перерабатывая их интонации в самостоятельный романсовый текст.

В ходе эмпирического нотного анализа выявлены три уникальные авторские инновации, определяющие художественное лицо бородинских романсов. Первая инновация — полная симфонизация фортепианного сопровождения, введение развитой многоголосной полифонии как равноправного компонента сочинения. До Бородина все представители «Могучей кучки» использовали фортепиано только как фон для вокала; в его романсах фортепиано несет самостоятельную сюжетную линию, имеет контрапунктические голоса, независимые от мелодии певца. В «Для берегов отчизны дальней» басовая линия фортепиано передает течение реки, средний контрапункт отражает внутренние переживания героя, верхний орнамент имитирует волны — все три линии равнозначны вокалу. Данный прием стал образцом для всех последующих композиторов серебряного века.

Вторая инновация — трансформация фольклорной мелодики без дословных цитат народных напевов. Балакирев копировал готовые народные мелодии, Мусоргский использовал городскую разговорную интонацию, а Бородин усваивает ладовые, интонационные и ритмические особенности фольклора и перерабатывает их в оригинальную авторскую мелодию. В «Песне темного леса» используется лад древнерусского знаменного пения, соединенный с интонациями волжских протяжных песен, но ни один фрагмент не повторяет существующую народную мелодию дословно. Такой подход позволил придать романсам национальную самобытность без поверхностного цитирования фольклора, этот метод полностью переняли Рахманинов и Глиэр.

Третья инновация — насыщение миниатюрного камерного жанра глубоким философским содержанием. До Бородина русский салонный и камерный романс ограничивался легкой любовной или пейзажной лирикой; философские размышления о судьбе человека, родине, смерти и вечности были характерны исключительно для крупных симфоний и опер. Бородин выбирает сложные философские тексты Пушкина, Лермонтова, переводы Шиллера Жуковского, переносит масштабные мировоззренческие вопросы в форму пятиминутного вокального сочинения. Это расширило жанровые границы романса, придало ему интеллектуальную глубину, которую потом развивали Скрябин и Рахманинов в своих поздних вокальных сочинениях.

Достоверность всех аналитических выводов подтверждается постоянным сопоставлением печатного издания 1890 года и рукописных автографов композитора из архива Российского национального музея музыки. Каждая тематическая группа романсов проанализирована не менее чем на трех произведениях, что исключает субъективность единичных наблюдений по одному сочинению. Дополнительным подтверждением служат письма Римского-Корсакова, Рахма-

нинова и Глиэра, где они напрямую упоминают изучение романсов Бородина как важнейший этап собственного композиторского формирования.

Сравнительный анализ творческих приемов Бородина с другими представителями «Могучей кучки» позволяет четко обозначить его уникальный вклад в развитие жанра. Мусоргский строит мелодию на речевой декламации, фортепиано выполняет только драматическую акцентуацию, полифонические линии отсутствуют полностью. Бородин отказывается от декламации в пользу широкой кантиленной мелодии, строит сложную полифоническую фактуру фортепиано. Оба композитора интересуются фольклором, но методы работы с ним противоположны. Римский-Корсаков использует яркую цветную гармонию, восточные орнаменты, легкий танцевальный ритм; его фортепиано несет только декоративную функцию. Бородин предпочитает строгую классическую гармонию, отказывается от внешнего декора, реализует полное равноправие голоса и инструмента. В поздних романсах Римского-Корсакова заметно усвоение приема симфонизированного сопровождения, что доказывает прямое влияние Бородина на его современника. Балакирев полностью опирается на дословные цитаты народных песен, его авторские романсы малочисленны и не имеют развитой полифонии. Бородин создает оригинальную мелодию на основе переработки народных интонаций, не копируя фольклорные образцы. Совокупность этих различий доказывает, что Бородин значительно расширил художественные возможности камерного романса, заложив новую модель жанра, неизвестную другим членам «Могучей кучки».

Влияние романсов Бородина последовательно прослеживается во всем камерно-вокальном творчестве трех ведущих композиторов серебряного века: С. Рахманинова, А. Скрябина и Р. Глиэра. Все зрелые романсы Рахманинова наследуют три основные бородинские принципы: равноправие вокала и фортепиано, развитая полифония инструментальной партии, философская глубина лирики. В личных письмах Рахманинов неоднократно отмечает, что регулярно разбирал романсы Бородина как образец построения крупной камерной миниатюры. В известном романсе «Сирень» прослеживается прямое заимствование ладовых ходов из сочинения «Для берегов отчизны дальней». Ранние вокальные сочинения Скрябина построены на широкой кантиленной мелодии, отказе от мелкой бытовой декламации Мусоргского — этот прием молодой композитор перенял из романсов Бородина. Несмотря на последующий переход Скрябина к модернистской гармонии, базовая модель взаимодействия голоса и фортепиано сохраняет заложенные Бородином правила. Народно-лирические романсы Глиэра полностью повторяют бородинский метод трансформации фольклорных интонаций без прямых цитат. В своей педагогической работе Глиэр постоянно вклю-

чал романсы Бородина в обязательный репертуар старших курсов вокальных факультетов всех российских консерваторий.

Архивные концертные программы Московской и Санкт-Петербургской консерваторий за период 1895–1917 годов подтверждают массовое распространение романсов Бородина в учебной и концертной практике. Более половины всех публичных вокальных концертов студентов и профессоров включали хотя бы один романс Бородина, молодые начинающие композиторы использовали его сочинения как образец при создании собственных вокальных опусов. За несколько десятилетий сформировался стабильный консерваторский репертуарный канон, где романсы Бородина занимали центральное место. Методические пособия ведущих вокальных педагогов Е. Ф. Зверевой и А. И. Иванова выделяют эти сочинения как основной учебный материал для развития кантиленного дыхания, выравнивания тембра голоса и освоения исполнения крупных вокальных форм. Сложилась единая устойчивая исполнительская традиция интерпретации бородинских романсов: сдержанное мягкое звучание, отсутствие излишней театральной драматизации, равное выделение всех полифонических линий фортепиано и вокальной мелодии. Эту интерпретационную модель вокалисты переносили и на романсы Рахманинова и Глиэра, что подтверждает формирование общенациональной исполнительской школы под влиянием вокального наследия Бородина.

Проведенный многоэтапный анализ позволяет сформулировать последовательные итоговые выводы по всем поставленным исследовательским задачам. Обзор существующей литературы подтвердил наличие значительного научного пробела: отсутствие комплексных диссертационных и монографических работ, полностью посвященных влиянию романсов Бородина на камерно-вокальную музыку рубежа XIX–XX веков; все существующие труды ограничиваются общим обзором биографии композитора без детального нотного анализа его вокальных сочинений. Систематизация всего корпуса романсов позволила разделить их на три тематические группы и выявить три уникальные стилистические инновации, ставшие основой художественного влияния Бородина на последующую музыку. Сравнительный анализ с представителями «Могучей кучки» доказал, что Бородин значительно расширил художественные границы жанра камерного романса, создав модель равноправия вокала и фортепиано, недоступную его современникам середины XIX века. Детальное изучение творчества композиторов серебряного века подтвердило прямую стилистическую преемственность бородинских приемов в романсах Рахманинова, Скрябина и Глиэра, закрепив его статус ключевого стилистического предшественника всей русской камерно-вокальной музыки начала XX века. Изучение архивных консерваторских материалов показало, что романсы Бородина сформировали базовый учебный и концертный ре-

пертуар ведущих российских вокальных школ рубежа столетий и заложили единую национальную исполнительскую традицию русского камерного романса.

Обобщая все полученные аналитические данные, можно сделать итоговое заключение о фундаментальном многоаспектном вкладе Александра Бородина в развитие отечественной камерно-вокальной музыки конца XIX — начала XX века, который долгое время недооценивался советской и современной музыковедческой наукой. Его романсы разрушили узкие жанровые каноны салонного романса середины XIX века, органично объединили достижения русского фольклора и высокой симфонической школы, заложили единую стилистическую основу для всего камерно-вокального творчества композиторов серебряного века. Влияние вокального наследия Бородина реализуется по трем взаимосвязанным направлениям: стилистическое, связанное с заимствованием мелодических, гармонических и фортепианных приемов последующими поколениями композиторов; педагогическое, сформировавшее стабильный унифицированный репертуарный канон российских консерваторий; исполнительское, создавшее единую национальную школу интерпретации русского камерного романса. Без полноценного изучения вокального наследия Бородина невозможно достоверно реконструировать целостную логику эволюции русской камерно-вокальной музыки на рубеже двух столетий.

На основе результатов исследования предложены практические рекомендации для музыкальной науки, высшей вокальной педагогики и концертной деятельности. В учебные программы всех музыкальных вузов необходимо включить отдельный тематический блок, посвященный романсам А. П. Бородина, дополнив его практическими занятиями по стилистическому нотному анализу и профессиональному исполнению сочинений. Вокальным педагогам рекомендуется использовать романсы Бородина как основной базовый материал для тренировки связного кантиленного пения и отработки полифонического взаимодействия голоса и фортепиано. Концертным организациям целесообразно регулярно включать редко исполняемые малоизвестные романсы Бородина в программы камерных вокальных концертов для полного восстановления целостной картины русского вокального наследия XIX века. Современные музыковедческие исследования должны равномерно уделять внимание как симфоническому, так и вокальному творчеству Бородина, отказываясь от устаревшей односторонней традиции изучения только его крупных инструментальных опусов.

Перспективными направлениями дальнейших научных разработок по заявленной теме являются четыре взаимосвязанные области исследования: детальный текстологический анализ взаимодействия поэтического слова и музыкальной мелодии во всех романсах Бородина; сравнительное изучение влияния его вокальных сочинений на камерно-вокальную музыку советского периода

1920–1950-х годов; архивное исследование индивидуальных исполнительских интерпретаций романсов Бородина выдающимися вокалистами начала XX века на основе сохранившихся рецензий и концертных записей; подробный анализ незавершенных вокальных набросков композитора для точной реконструкции эволюции его позднего стиля в жанре камерного романса.

Литература

1. *Асафьев Б.В. Русская музыка XIX века. — М.: Музыка, 1954. — 486 с.*
2. *Данилевич Л.В. Александр Бородин. Жизнь и творчество. — Л.: Музыка, 1978. — 321 с.*
3. *Орлова Е.М. Русский романс середины XIX века. — М.: Советский композитор, 1982. — 278 с.*
4. *Коваль М.С. Фортепианное сопровождение в романсах композиторов «Могучей кучки»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2019. — 164 с.*
5. *Власова А.Р. Наследие «Могучей кучки» в камерно-вокальной музыке серебряного века // Вестник Санкт-Петербургской консерватории. 2022. № 3 (48). С. 92–107.*
6. *Зверева Е.Ф. Методика преподавания камерного вокала. — М.: Музыкальное издательство, 1903. — 156 с.*
7. *Иванов А.И. Русский вокальный репертуар для старших курсов. — СПб., 1911. — 204 с.*
8. *Римский-Корсаков Н.А. Воспоминания о Бородине. — М.: Советский композитор, 1960. — 112 с.*
9. *Рахманинов С.В. Письма к друзьям и коллегам. — М.: Музыка, 1985. — 376 с.*
10. *Глиэр Р.М. О русской камерно-вокальной музыке. — М.: Советский композитор, 1972. — 189 с.*
11. *Штайнман Г. Russische Kammermusik des 19. Jahrhunderts. — Берлин: Musikverlag, 2017. — 248 S.*
12. *Архив Российского национального музея музыки. Фонд № 12. Рукописи романсов А.П. Бородина, 1857–1887 гг.*
13. *Консерваторские концертные программы Санкт-Петербурга, 1895–1917 гг. // Архив Санкт-Петербургской консерватории. Фонд № 7.*
14. *Петрова О.Н. Фольклорные интонации в романсах «Могучей кучки» // Искусствоведческий журнал. 2020. № 4. С. 56–68.*

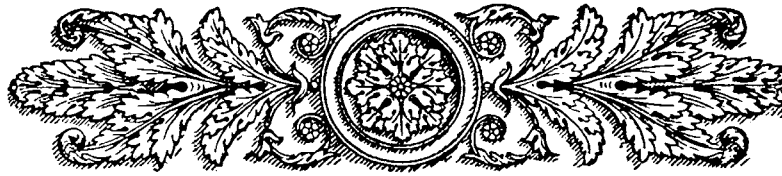
REFERENCES

1. *Asafyev B.V. Russkaya muzyka XIX veka (Russian Music of the 19th Century), Moscow: Muzyka, 1954, 486 p.*
2. *Danilevich L.V. Aleksandr Borodin. Zhizn' i tvorchestvo (Alexander Borodin. Life and Work), Leningrad: Muzyka, 1978, 321 p.*
3. *Orlova E.M. Russkiy romans serediny XIX veka (Mid-19th-Century Russian Romance), Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982, 278 p.*
4. *Koval' M.S. Fortepiannoye soprovozhdeniye v romansakh kompozitorov "Moguchey kuchki" (Piano Accompaniment in Romances by The Mighty Handful Composers), candidate's thesis, Saint Petersburg, 2019, 164 p.*
5. *Vlasova A.R., Vestnik Sankt-Peterburgskoy konservatorii, 2022, No. 3(48), pp. 92-107.*
6. *Zvereva E.F. Metodika prepodavaniya kamernogo vokala (Methodology of Teaching Chamber Vocal Performance), Moscow: Muzykal'noye izdatel'stvo, 1903, 156 p.*
7. *Ivanov A.I. Russkiy vokal'nyy repertuar dlya starshikh kursov (Russian Vocal Repertoire for Senior Students), Saint Petersburg, 1911, 204 p.*
8. *Rimskiy-Korsakov N.A. Vospominaniya o Borodine (Memories of Borodin), Moscow: Sovetskiy kompozitor, 112 p.*
9. *Rakhmaninov S.V. Pis'ma k druz'yam i kollegam (Letters to Friends and Colleagues), Moscow: Muzyka, 1985, 376 p.*

10. *Gliyer R.M. O russkoy kamerno-vokal'noy muzyke (On Russian Chamber Vocal Music), Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972, 189 p.*
11. *Steinmann G. Russische Kammermusik des 19. Jahrhunderts, Berlin: Musikverlag, 2017, 248 p.*
12. *Arkhiv Rossiyskogo natsional'nogo muzeya muzyki (State Archive of Russian National Museum of Music), Fund No. 12. Manuscripts of A.P. Borodin's romances, 1857-1887.*
13. *Arkhiv Sankt-Peterburgskoy konservatorii (Archive of Saint Petersburg Conservatory), Fund No. 7. Conservatory concert programs, 1895-1917.*
14. *Petrova O.N., Iskusstvovedcheskiy zhurnal, 2020, No. 4, pp. 56-68.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 23.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА



В.А. Горбик

Как сделать так, чтобы слова в церковном хоре были слышны?

Аннотация. Исследование посвящено проблеме разборчивости словесного текста в церковном хоровом исполнении. Актуальность работы обусловлена необходимостью чёткого донесения смыслового содержания богослужебного текста в условиях храмового пространства.

Цель работы – выявить факторы, влияющие на разборчивость текста в церковном хоровом пении, и разработать способы её улучшения.

В рамках исследования рассмотрены роль дикции как элемента хорового звучания, обеспечивающего ясность и выразительность текста, влияние согласованности артикуляции и качества произнесения согласных на чёткость произношения, воздействие акустических особенностей храмового пространства, в т.ч. реверберации, на восприятие словесного материала.

Методология включает анализ научных публикаций по хороведению, вокальной педагогике и акустике, а также сопоставление различных исполнительских подходов.

Научная новизна состоит в разработке поэтапной системы дикционной работы для церковного хора, учитывающей специфику богослужебного исполнения и акустические условия храмового пространства.

Основные выводы подтверждают, что повышение разборчивости текста достигается за счёт систематической дикционной работы с учётом ансамблевых и акустических факторов. Предложенная система может быть использована в практике хормейстерской деятельности и вокально-хоровой подготовки.

Ключевые слова: церковное пение, хоровое искусство, реверберация, дикция, вокальная артикуляция, хоровое звучание, богослужение.

Введение

Актуальность исследования определяется задачей повышения ясности восприятия богослужебного текста в условиях храмового пространства и совершенствования дикционной организации церковного хора. В современной практике особенно важно обеспечить четкое донесение словесного содержания, поскольку именно текст несет основную смысловую нагрузку в богослужении. Недостаточная разборчивость хорового исполнения снижает воспринимаемость литургического материала и затрудняет его осмысление, что подчеркивает необходимость ее тщательного изучения.

Полученные результаты могут быть использованы в практике для хормейстерской деятельности и системы вокально-хоровой подготовки. В последние годы качество хорового звучания становится более значимым, что связано с возрождением богослужебной традиции. В условиях активного включения хора в литургический процесс, вопрос четкого восприятия словесного текста становится приоритетным, поскольку степень разборчивости определяет, насколько полно воспринимается богослужебный текст.

Разборчивость словесного текста в церковном хоровом пении есть не только акустико-речевым показателем, но и важным компонентом передачи смыслового и духовного содержания богослужения. В отличие от светской хоровой практики, церковное пение в большей степени ориентировано на ясность словесного текста, что требует высокой четкости дикции, точности артикуляции и единства произносительных навыков в церковном коллективе. Следовательно, на разборчивость влияет целый ряд факторов: исполнительских, акустических и текстовых.

Невзирая на наличие исследований по хоровому звучанию [9], вопросам дикции и вокальной артикуляции [4], а также исследованию акустических особенностей храмового пространства [5], проблема достижения разборчивости словесного текста в условиях церковного пения остается недостаточно изученной.

Исследование включает следующие задачи: рассмотреть научные подходы к проблеме дикции в хоровом пении; определить особенности дикционной организации в условиях церковного хора; проанализировать влияние акустики храмового пространства на восприятие текста; систематизировать практические приемы, способствующие повышению четкости произношения.

Объект исследования – церковное хоровое пение как особая форма музыкально-исполнительской деятельности. Предмет – разборчивость словесного текста, рассматриваемая как результат дикционной организации хорового звучания.

Новизна работы состоит в раскрытии факторов, определяющих разборчивость текста в церковном хоре, а также в разработке систематизированных рекомендаций по организации дикционной работы с учетом акустики храмового пространства.

Материалы для исследования

Тематика хорового звучания и исполнительской практики занимает важное место в музыкознании и давно привлекает внимание исследователей. В фундаментальных работах по хороведению, в частности в трудах П. Г. Чеснокова [9], рассматриваются принципы организации хорового коллектива, включая вопросы ансамблевой согласованности, строя и выразительности исполнения, что напрямую связано с качеством воспроизведения словесного текста. В современных научных исследованиях внимание уделяется более узким аспектам, среди которых внимание уделяется дикции и артикуляции как элементам, определяющих четкость и выразительность звучания.

Проблематика дикции и вокального произношения тщательно исследована в работах В. К. Золкина [4], где показано, что развитый артикуляционный аппарат является важным условием формирования качественного звучания и обеспечения понятности словесного текста. К этой теме обращаются и педагогические исследования, посвященные хоровой практике, где подчеркивается роль дикции в обеспечении ансамблевой слаженности и выразительности исполнения музыкального материала [1; 10].

В научных работах широко обсуждаются вопросы, связанные со спецификой церковного хорового пения. В трудах Т. В. Пантелеевой [7], Н. Ю. Плотниковой [8] и А. А. Никулиной [6] анализируются исторические аспекты и исполнительские особенности церковно-певческой традиции, включая функции регента, принципы организации хора и специфику богослужебного исполнения. Исследователи подчеркивают, что церковное пение ориентируется на художественность и передачу смыслового содержания текста, что делает особенно важной четкость и разборчивость произнесения.

Важным источником для изучения восприятия хорового звучания являются исследования, посвященные акустике храмов. В исследованиях Л. В. Карасевой [5], С. А. Геппеля и А. Р. Лебединской [2], а также М. С. Егоровой и Е. Ш. Давиденковой-Хмары [3] рассматриваются характеристики распространения звука и реверберационных процессов в православных храмах. Указывается, что длительное послезвучие и многочисленные отражения акустических волн затрудняют восприятие словесного текста.

В современных зарубежных исследованиях изучаются физиологические и акустические аспекты хорового звучания. Так, в работах S. Ravall, S. Simberg

[11] и V. Sharma et al. [12] анализируются процессы голосообразования, вопросы вокального здоровья и особенности восприятия хорового звучания, что влияет и на степень разборчивости текста.

Хотя известен ряд исследований по отдельным аспектам хорового исполнительства, дикции и акустики, данная тема остается недостаточно систематизированной. В частности, не сформирован подход, учитывающий одновременно артикуляционные, ансамблевые и акустические факторы, что подчеркивает необходимость ее дальнейшего изучения.

Теоретическая база

Методологическая основа исследования складывается из подходов, сформированных в хороведении, вокальной педагогике и музыкознании. В этих дисциплинах хоровое звучание понимается как целостная система, в которой соединяются исполнительские, акустические и речевые компоненты. При таком подходе словесный текст выступает главным носителем смысла и требует точного и четкого звукового воплощения.

Обращение к научным источникам позволило уточнить, от чего зависит разборчивость текста в хоровом исполнении и как он воспринимается слушателем. Внимание было сосредоточено на работах, посвященных дикции, артикуляции, ансамблевому звучанию и акустике храмового пространства.

Сравнение светской и церковной хоровой практики показало, что дикционная организация в церковном пении имеет свою специфику. Она определяется функцией богослужения и направленностью на передачу смыслового содержания текста.

Практическая значимость

Метод систематизации сыграл основную роль для исследования, позволив систематизировать существующие подходы и показать их как целостную структуру. В результате был выработан поэтапный алгоритм дикционной работы в церковном хоре с учетом особенностей акустики храмового пространства и специфики богослужебного исполнения.

Совместное использование указанных методов позволило рассмотреть проблему разборчивости текста в комплексном виде и перейти от теоретического анализа к формулированию практических рекомендаций.

Обсуждение и результаты

Разборчивость словесного текста в церковном хоровом пении играет ключевую роль, так как именно она определяет, насколько ясно воспринимается бого-

служебное содержание. В отличие от традиционного понимания дикции как чисто технической стороны произношения, здесь она рассматривается шире – как совокупность артикуляционных, ансамблевых и акустических компонентов хорового звучания.

Дикционная работа в церковном хоре – это система коллективного звукообразования, а не набор отдельных навыков. На наш взгляд, на разборчивость текста влияет не только точность артикуляции отдельных звуков, но и согласованность их произнесения, тембровая однородность и устойчивое ансамблевое звучание.

Дикционная сторона церковного пения осуществляется на нескольких взаимосвязанных уровнях. На артикуляционном уровне важны точность формирования гласных и активность согласных, обеспечивающих структурную ясность слова. На ансамблевом уровне решающую роль играет синхронность произнесения всеми участниками хора, что поддерживает целостность звучания и сохраняет разборчивость текста. На акустическом уровне дикция зависит от характеристик звучащего пространства, главным образом от параметров реверберации.

В условиях храмовой акустики возрастает значение согласных звуков, потому как именно они обеспечивают смысловую определенность словесного материала. Их недостаточная выраженность при наличии длительного послезвучия снижает четкость текста и затрудняет восприятие текста. Это обусловливает необходимость усиления артикуляционной активности и согласованности звукоизвлечения в хоровом коллективе.

Следует отметить, что акустические особенности храмового пространства заметно влияют на восприятие текста. Длительное затухание звука и множественные отражения способствуют размыванию словесного материала, если исполнительская манера не адаптирована к таким условиям. В связи с этим необходимо учитывать акустические факторы – темп, длительность звучания и степень артикуляционной выразительности.

Сопоставление теоретических и методических подходов показывает взаимосвязь дикции с ключевыми характеристиками хорового звучания – ансамблевой согласованностью, тембровым единством и художественной выразительностью. Несформированность дикционной организованности нарушает звуковую целостность и снижает уровень исполнения.

Практическим вкладом исследования стал поэтапный алгоритм работы над дикцией в церковном хоре, включающий выравнивание гласных, активизацию согласных, координацию артикуляции, а также адаптацию звучания к акустике храмового пространства.

Анализ, сформированный на этом подходе, свидетельствует, что дикция – представляет технический аспект вокальной подготовки, а также важнейший

элемент, обеспечивающий целостность звучания, выразительность исполнения и доступность восприятия богослужебного текста. Таким образом, алгоритм структурируется в виде последовательной системы этапов.

Алгоритм работы над дикцией в церковном хоре (практическая реализация результатов исследования)

Первый этап – унификация и выравнивание гласных. На данном этапе важно обеспечить единообразие звучания гласных во всех голосовых партиях. Работа включает согласование тембровых характеристик, выработку единой вокальной установки. Выравнивание гласных обеспечивает тембровую целостность хоральной позиции и позволяет контролировать степень раскрытия артикуляционного аппарата и сформировать акустическую основу для дальнейшего повышения четкости словесного текста.

Второй этап – усиление артикуляционной выраженности согласных. На этом этапе развивается четкость и активность согласных звуков. Повышенный интерес представляют взрывные и щелевые согласные, от которых особо зависит восприятие текста. При этом артикуляционная работа ведется при сохранении вокальной позиции, без нарушения звукового баланса и общей тембровой целостности. Важной задачей является выработка единых принципов произношения внутри хорового коллектива.

Третий этап – координация артикуляционных действий. На данном этапе важно выстроить согласованность произнесения звуков всеми участниками хора. Ключевое значение имеет синхронность начала и завершения звуков, а также согласованность переходов между ними. Четкая координация артикуляции поддерживает целостность текстового потока и предотвращает размывание текста в звучании, а также повышает разборчивость словесного материала в условиях многоголосия.

Четвертый этап – учет акустических характеристик храмового пространства. На заключительном этапе дикционная организация адаптируется к особенностям акустической среды. Берутся в расчет длительность реверберации и характер звуковых отражений. В зависимости от условий звучания корректируются темп исполнения, протяженность гласных и степень выделения согласных. При выраженной реверберации целесообразно умеренное замедление темпа и усиление артикуляционной четкости, что способствует сохранению разборчивости текста.

Следовательно, указанный алгоритм позволяет улучшить согласованность артикуляционных процессов в хоре, повысить разборчивость словесного текста и оптимизировать звучание в условиях храмовой акустики.

Полученные результаты соотносятся с поставленными задачами исследования. Анализ позволил выделить ключевые факторы, влияющие на разборчивость текста. Уточнены особенности дикционной организации церковного хора, связанные с коллективной природой хорового исполнения. Установлено влияние акустических условий храмового пространства на восприятие словесного материала. Систематизированы практические приемы, нацеленные на динамику четкости произношения, что отражено в предложенном алгоритме работы над дикцией.

Заключение

Проведенное исследование позволило рассмотреть значение дикции в структуре церковного хорового звучания и выявить ее роль как значимого фактора, влияющего на полноту и адекватность восприятия богослужебного текста. Установлено, что степень разборчивости словесного материала формируется не только артикуляцией певцов, но и уровнем их ансамблевого взаимодействия, а также акустическими особенностями храмового пространства.

В ходе анализа показано, что дикционная организация в церковном хоре является многокомпонентной системой, проявляющейся на артикуляционном, ансамблевом и акустическом уровнях. Их взаимодействие формирует целостный звуковой результат и обеспечивает доступность текстового содержания для восприятия. В этих условиях особенно важны согласные звуки, определяющие смысловую четкость и структурную оформленность речевого материала.

Полученные данные подтверждают необходимость целостного подхода к организации дикционной работы в хоровом коллективе. Практическим результатом исследования стала разработка поэтапного алгоритма, включающего работу над гласными, усиление согласных, координацию артикуляционных процессов и учет акустических условий исполнения. Применение алгоритма повышает разборчивость текста и улучшает качество хорового исполнения в целом.

Таким образом, дикция в церковном хоровом пении играет центральную роль, связывая музыкальную и речевую составляющие и гарантирует ясность и смысловую выразительность богослужебного текста. В дальнейшем представляется целесообразным провести практическую апробацию алгоритма и уточнить его применение в разных условиях хоровой деятельности.

Литература

1. *Антонов, П. С. Русская богослужебно-певческая культура начала XX века: вопросы интерпретации и исполнительские традиции (на основе фонозаписей): дис. … канд. искусствоведения / П. С. Антонов. — Москва, 2024. — 242 с.*

2. *Геппель, С. А. Обеспечение естественной акустики при строительстве и реставрации храмов / С. А. Геппель, А. Р. Лебединская // Вестник МАСИ. — 2023. — № 4. — С. 36–41. — DOI: 10.52470/2619046X_2023_4_36.*
3. *Егорова, М. С. Аутентичная храмовая акустика sub specie hierotopiae (по материалам акустического исследования Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря) / М. С. Егорова, Е. Ш. Давиденкова-Хмара // Opera musicologica. — 2023. — Т. 15, № 2. — С. 96–123. — DOI: 10.26156/OM.2023.15.2.005.*
4. *Золкин, В. К. Особенности дикции и произношения в процессе работы над певческим голосом / В. К. Золкин // Проблемы эстетического воспитания и художественного образования: материалы научных мероприятий. — Луганск: Книта, 2021. — С. 69–72.*
5. *Карасева, Л. В. Акустическое проектирование православных храмов / Л. В. Карасева, А. Я. Пылаев, Т. Л. Пылаева // Известия Ростовского государственного строительного университета. — 2015. — № 19. — С. 116–122.*
6. *Никулина, А. А. Подготовка женщин-регентов в учебных заведениях на рубеже XIX–XX веков (на примере Свято-Владимирской церковно-учительской школы) / А. А. Никулина // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2022. — Вып. 45. — С. 99–111. — DOI: 10.15382/sturV202245.99-111.*
7. *Пантелеева, Т. В. Церковное пение в контексте комплексного подхода к исследованию деятельности московских духовных школ во второй половине XX века / Т. В. Пантелеева // Musical Art and Education. — 2021. — Т. 9, № 2. — С. 100–116. — DOI: 10. 31862/ 2309142820 2192100116.*
8. *Плотникова, Н. Ю. Работы П. Г. Чеснокова 1903 и 1912 годов о церковных хорах и регентской деятельности / Н. Ю. Плотникова // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2023. — Вып. 52. — С. 131–146. — DOI: 10.15382/ stur V202352.131-146.*
9. *Чесноков, П. Г. Хор и управление им (первоначальная редакция) / П. Г. Чесноков; науч. ред. текста, вступ. ст. и коммент. Н. Ю. Плотниковой. — Москва: Фонд развития православной музыкальной культуры «Живоносный источник», 2023. — 420 с.*
10. *Oh, S. The History and Theology of the Church Choir: A Study of the Formation of Worship Communities and Musical Practice / S. Oh // Barun Academy of History. — 2025. — Vol. 29. — P. 383–412. — DOI: 10.55793/jkhc.2025.29.383.*
11. *Ravall, S. Voice disorders and voice knowledge in choir singers / S. Ravall, S. Simberg // Journal of Voice. — 2020. — Vol. 34, Issue 1. — P. 157.e1–157.e8.*
12. *Sharma, V. A survey of vocal health in church choir singers / V. Sharma, S. Nayak, U. Devadas // European Archives of Oto-Rhino-Laryngology. — 2021. — Vol. 278. — P. 2907–2917. — DOI: 10.1007/s00405-021-06770-0.*

REFERNCES

1. *Antonov, P. S. Russkaya bogosluzhebno-pevcheskaya kul'tura nachala XX veka: voprosy interpr etatsii i ispolnitel'skie traditsii (na osnove fonozapisey) [Russian liturgical and singing culture of the early 20th century: issues of interpretation and performing traditions (based on phonographic recordings)]: Dissertation for the degree of Candidate of Arts. Moscow, 2024, 242 p.*
2. *Geppel, S. A., Lebedinskaya, A. R. "Obespechenie estestvennoy akustiki pri stroitel'stve i restavratsii khramov" [Ensuring natural acoustics in the construction and restoration of churches]. Vestnik MASI, 2023, no. 4, pp. 36–41. DOI: 10.52470/2619046X_2023_4_36.*
3. *Egorova, M. S., Davidenkova-Khmara, E. Sh. "Autentichnaya khramovaya akustika sub specie hierotopiae (po materialam akusticheskogo issledovaniya Spaso-Preobrazhenskogo sobora Solo vetskogo monastyrya)" [Authentic temple acoustics sub specie hierotopiae (based on the materials of an acoustic study of the Transfiguration Cathedral of the Solovetsky Monastery)]. Opera musicologica, 2023, vol. 15, no. 2, pp. 96–123. DOI: 10.26156/OM.2023.15.2.005.*
4. *Zolkin, V. K. "Osobennosti diktsii i proiznosheniya v protsesse raboty nad pevcheskim golosom" [Features of diction and pronunciation in the process of working on the singing voice]. Problemy esteticheskogo vospitaniya i khudozhestvennogo obrazovaniya: materialy nauchnykh meropriyatiy [Problems of aesthetic education and art education: proceedings of scientific events]. Lugansk: Knita, 2021, pp. 69–72.*

5. *Karaseva, L. V., Pylaev, A. Ya., Pylaeva, T. L. "Akusticheskoe proektirovanie pravoslavnykh khramov" [Acoustic design of Orthodox churches]. Izvestiya Rostovskogo gosudarstvennogo stroitel'nogo universiteta [Proceedings of the Rostov State University of Civil Engineering], 2015, no. 19, pp. 116–122.*
6. *Nikulina, A. A. "Podgotovka zhenshchin-regentov v uchebnykh zavedeniyakh na rubezhe XIX–XX vekov (na primere Svyato-Vladimirskoy tserkovno-uchitel'skoy shkoly)" [Training of female choir directors in educational institutions at the turn of the 19th–20th centuries (on the example of the St. Vladimir Church Teachers' School)]. Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [Bulletin of the Saint Tikhon's Orthodox University. Series V: Issues of history and theory of Christian art], 2022, issue 45, pp. 99–111. DOI: 10. 15382/ stur V202245.99-111.*
7. *Panteleeva, T. V. "Tserkovnoe penie v kontekste kompleksnogo podkhoda k issledovaniyu deyatel' nosti moskovskikh dukhovnykh shkol vo vtoroy polovine XX veka" [Church singing in the context of an integrated approach to studying the activities of Moscow theological schools in the second half of the 20th century]. Musical Art and Education, 2021, vol. 9, no. 2, pp. 100–116. DOI: 10.31862/2309142820219210011 6.*
8. *Plotnikova, N. Yu. "Raboty P. G. Chesnokova 1903 i 1912 godov o tserkovnykh khorakh i regentskoy deyatel'nosti" [P. G. Chesnokov's works of 1903 and 1912 on church choirs and choirmaster activity]. Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [Bulletin of the Saint Tikhon's Orthodox University. Series V: Issues of history and theory of Christian art], 2023, issue 52, pp. 131–146. DOI: 10.15382/sturV202352.131-146.*
9. *Chesnokov, P. G. Khor i upravlenie im (pervonachal'naya redaktsiya) [Choir and its management (original edition)] / scientific editor of the text, introductory article and comments by N. Yu. Plotni kova. Moscow: Fund for the Development of Orthodox Musical Culture "Zhivonosny Istochnik", 2023, 420 p.*
10. *Oh, S. "The History and Theology of the Church Choir: A Study of the Formation of Worship Communities and Musical Practice". Barun Academy of History, 2025, vol. 29, pp. 383–412. DOI: 10.55793/jkhc.2025.29.383.*
11. *Ravall, S., Simberg, S. "Voice disorders and voice knowledge in choir singers". Journal of Voice, 2020, vol. 34, issue 1, pp. 157.e1–157.e8.*
12. *Sharma, V., Nayak, S., Devadas, U. "A survey of vocal health in church choir singers". European Archives of Oto-Rhino-Laryngology, 2021, vol. 278, pp. 2907–2917. DOI: 10.1007/ s00405-021-06770-0.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Люй Дунцзэ

Индивидуализация технической подготовки студентов-саксофонистов в условиях вуза

Аннотация. В статье рассматривается проблема индивидуализации технической подготовки студентов-саксофонистов в условиях высшего музыкального образования. Обосновывается необходимость согласования единых профессиональных требований с индивидуальными особенностями формирования исполнительского аппарата обучающихся. Техническая подготовка саксофониста раскрывается как целостный процесс, включающий работу над дыханием, звукоизвлечением, амбушюром, артикуляцией, пальцевой техникой, координацией, интонационно-слуховым контролем и самостоятельной деятельностью студента. Особое внимание уделяется пониманию индивидуализации не как снижению требований, а как методическому принципу, позволяющему определить наиболее целесообразные пути достижения профессионального результата. Рассматриваются уровни и методические направления индивидуализированной работы, а также роль преподавателя в выявлении причин технических затруднений, подборе учебного материала и развитии исполнительской самостоятельности. Делается вывод о том, что индивидуализированная техническая подготовка способствует формированию технической устойчивости, художественной выразительности и профессиональной зрелости будущего музыканта.

Ключевые слова: индивидуализация, техническая подготовка, студенты-саксофонисты, высшее музыкальное образование, исполнительская техника.

Введение

Современная система высшего музыкального образования предъявляет к подготовке исполнителя требования, связанные не только с освоением репертуара и технических приемов, но и с формированием профессиональной самостоятельности, художественного мышления и способности к осознанной работе над качеством звучания. В обучении студентов-саксофонистов особое значение приобретает техническая подготовка, поскольку именно она обеспечивает устойчивость звукоизвлечения, точность артикуляции, координацию исполнительского аппарата, интонационный контроль и выразительность музыкальной интерпретации. Вместе с тем формирование исполнительской техники у каждого студента имеет индивидуальный характер: обучающиеся различаются по уровню предшествующей подготовки, дыхательным возможностям, особенностям амбушюра, моторики, слухового опыта, темпа освоения материала и степени художественной зрелости.

Актуальность данной статьи определяется необходимостью теоретико-методического осмысления индивидуализации технической подготовки студентов-саксофонистов в условиях вуза. В педагогической практике сохраняется противоречие между едиными профессиональными требованиями образовательной программы и индивидуальной динамикой формирования исполнительского аппарата студента. Унифицированный подход к технической работе не всегда позволяет выявить причины конкретных исполнительских затруднений и выстроить наиболее целесообразный путь их преодоления. В связи с этим индивидуализация рассматривается не как снижение требований или произвольный выбор учебного материала, а как методический принцип, обеспечивающий согласование нормативных задач профессиональной подготовки с индивидуальными особенностями развития обучающегося.

Цель статьи заключается в раскрытии теоретико-методических оснований индивидуализации технической подготовки студентов-саксофонистов в условиях высшего музыкального образования. Для достижения данной цели необходимо уточнить содержание понятия технической подготовки саксофониста, определить специфику индивидуализации в вузовском обучении игре на саксофоне, охарактеризовать основные уровни и методические направления индивидуализированной работы, а также выявить роль преподавателя и самостоятельной деятельности студента в формировании устойчивых технических навыков. Методологическую основу статьи составляют личностно-ориентированный, деятельностный и компетентностный подходы, а также принцип единства технического и художественного развития музыканта-исполнителя.

Техническая подготовка саксофониста как предмет индивидуализации

Техническая подготовка студента-саксофониста в условиях вуза не сводится к развитию беглости пальцев, точности аппликатуры или темповой устойчивости. В профессиональном музыкальном образовании она выступает как многокомпонентный процесс, связанный с формированием исполнительского аппарата, художественного мышления и способности студента осознанно управлять качеством звучания. Поэтому техническая подготовка должна рассматриваться не как вспомогательный раздел обучения, а как одна из основ профессионального становления музыканта-исполнителя.

В широком смысле техническая подготовка саксофониста представляет собой процесс формирования исполнительских умений, обеспечивающих качественное звукоизвлечение, точность артикуляции, координацию исполнительского аппарата, интонационную устойчивость и художественную выразительность исполнения. При этом следует различать понятия «исполнительская техника» и «техническая подготовка». Исполнительская техника характеризует уже сложившуюся систему практических умений музыканта, тогда как техническая подготовка отражает педагогически организованный процесс их целенаправленного формирования и совершенствования. Такой подход соответствует современному пониманию профессиональной подготовки музыканта, в которой технические, художественные, слуховые и личностные компоненты находятся во взаимосвязи [1].

Специфика саксофона как духового инструмента определяется тесным взаимодействием дыхания, амбушюра, языка, пальцевого аппарата, слухового контроля и мышечной свободы исполнителя. Звук на саксофоне возникает не в результате одного изолированного действия, а как итог согласованной работы нескольких компонентов. Дыхание обеспечивает устойчивость и наполненность звучания, амбушюр влияет на тембр и интонацию, артикуляция формирует ясность музыкальной речи, пальцевая техника отвечает за подвижность и точность движения, а слуховой контроль направляет весь исполнительский процесс. Нарушение одного из этих элементов неизбежно отражается на общем качестве исполнения.

Особое место в технической подготовке занимает интонационный компонент. В работах, посвященных саксофонному исполнительству, подчеркивается, что культура интонирования связана не только с точностью звуковысотного воспроизведения, но и с развитием слуховых представлений, тембрового мышления, двигательного контроля и художественно-образного восприятия [2]. Для саксофониста интонационный контроль имеет комплексный характер: он зави-

сит от дыхания, состояния амбушюра, регистра, динамики, тембрового представления и способности исполнителя слышать музыкальный контекст.

Техника в вузовском обучении не может рассматриваться как самоцель. Быстрота пальцев, четкость атаки, ровность регистров и устойчивость дыхания имеют профессиональное значение лишь тогда, когда помогают раскрыть стиль произведения, логику фразировки, динамическое развитие, тембровую окраску и образное содержание музыки. В этом проявляется принцип единства технического и художественного начал: техническое действие получает смысл через художественную задачу.

Именно поэтому техническая подготовка саксофониста становится предметом индивидуализации. Индивидуализации подлежит не техника вообще, а конкретные стороны исполнительского аппарата студента: дыхание, амбушюр, артикуляция, пальцевая моторика, координация, слуховой и интонационный контроль. Студенты приходят в вуз с разным уровнем предшествующей подготовки, различным качеством постановки, неодинаковыми дыхательными возможностями, моторикой, слуховым опытом и степенью художественной зрелости. У одних обучающихся трудности связаны с организацией дыхательной опоры, у других — с устойчивостью амбушюра, у третьих — с координацией языка и пальцев, артикуляционной четкостью или интонационной стабильностью. По этой причине единый набор упражнений не может быть одинаково эффективным для всех, даже если он формально соответствует требованиям образовательной программы.

Индивидуализация технической подготовки не означает отказа от профессиональных норм или снижения требований к студенту. Напротив, она позволяет найти более точный путь к их достижению. В исследованиях по проблемам индивидуализации обучения в высшей школе отмечается, что учет образовательных возможностей, темпа продвижения и личностных особенностей обучающегося должен сочетаться с сохранением общих целей подготовки [3]. Для класса саксофона это означает необходимость соотносить программные требования с реальным состоянием исполнительского аппарата студента и характером его технических затруднений.

Индивидуальный подход не должен сводиться к произвольному подбору упражнений. Его основой является понимание причин конкретной технической проблемы. Например, интонационная нестабильность может быть вызвана не только недостаточным слуховым контролем, но и слабой дыхательной опорой, избыточным напряжением амбушюра, неправильным распределением воздуха или неясным тембровым представлением. Недостаточная пальцевая беглость также не всегда связана только со слабой моторикой: ее причиной могут быть

мышечная скованность, нерациональная аппликатура, отсутствие ритмической устойчивости или несогласованность движений пальцев с артикуляцией.

Современные исследования в области музыкально-инструментальной подготовки подчеркивают необходимость обновления методических подходов к обучению музыканта, усиления самостоятельности, осознанности и вариативности учебного процесса [4]. Для технической подготовки саксофониста это особенно важно, поскольку устойчивый профессиональный результат достигается не количеством повторений, а качеством слухового контроля, точностью двигательных ощущений и способностью студента анализировать собственное исполнение. Техническая подготовка в этом случае становится не только педагогически организованным процессом, но и областью формирования исполнительской рефлексии.

В китайских исследованиях, посвященных современному преподаванию саксофона в вузе, также отмечается необходимость обновления методических форм, усиления обратной связи и более внимательного учета индивидуальных особенностей студентов [5]. Это особенно важно для технического развития саксофониста, поскольку работа над звуком, дыханием, артикуляцией, координацией и интонацией требует не формального прохождения материала, а последовательного раскрытия индивидуальных исполнительских возможностей обучающегося.

Индивидуализация технической подготовки может быть рассмотрена как способ педагогического согласования между нормативной моделью профессиональной подготовки и индивидуальной логикой исполнительского развития студента. Она позволяет сохранить единые требования к качеству обучения и одновременно учитывать реальные особенности формирования исполнительского аппарата конкретного обучающегося.

Таким образом, техническая подготовка саксофониста представляет собой систему взаимосвязанных исполнительских компонентов, каждый из которых имеет индивидуальную динамику формирования. Ее индивидуализация обусловлена самой природой саксофонного исполнительства, где художественный результат зависит от взаимодействия физических, слуховых, психомоторных и музыкально-смысловых факторов. В условиях вуза это позволяет рассматривать техническую подготовку не как универсальный набор упражнений, а как педагогически управляемый процесс развития индивидуального исполнительского аппарата студента, направленный на достижение профессиональной свободы, технической устойчивости и художественной выразительности.

Индивидуализация как методический принцип вузовского обучения игре на саксофоне

Индивидуализация в вузовском обучении игре на саксофоне представляет собой не отдельный педагогический прием, а методический принцип организации профессиональной подготовки. Она задает общую логику отбора содержания, средств, темпа и форм педагогического взаимодействия с учетом уровня технической подготовленности студента, состояния его исполнительского аппарата, музыкально-слухового развития, психофизиологических особенностей, художественных интересов и профессиональных перспектив. Такой подход не отменяет общих требований к подготовке музыканта, а конкретизирует пути их достижения.

В современной педагогической литературе индивидуализация рассматривается как способ учета особенностей обучающегося в рамках определенной образовательной ситуации, тогда как индивидуальная образовательная траектория связана с более широкой организацией продвижения студента в образовательном процессе. Для класса саксофона это различие имеет практическое значение: индивидуализация проявляется не в произвольном изменении целей обучения, а в выборе таких методических решений, которые соответствуют конкретным исполнительским затруднениям студента.

В условиях вуза обучение игре на саксофоне подчинено образовательной программе, профессиональным компетенциям, требованиям промежуточной и итоговой аттестации, а также репертуарным и техническим нормам подготовки исполнителя. Поэтому индивидуализация технической подготовки не предполагает отказа от единых профессиональных требований; напротив, она обеспечивает более точный и педагогически целесообразный путь их достижения каждым студентом. В этом смысле индивидуализация выступает механизмом согласования между нормативной структурой вузовской подготовки и индивидуальной динамикой исполнительского развития обучающегося.

Особое значение приобретает понятие индивидуальной образовательной траектории. В исследованиях последних лет подчеркивается, что такие траектории становятся условием повышения качества университетского образования, поскольку позволяют учитывать образовательные запросы, уровень самостоятельности и реальные возможности студентов [6]. В классе специального инструмента индивидуальная траектория не сводится к подбору более удобного репертуара. Она включает определение технических задач, выбор учебного материала, регулирование темпа продвижения, организацию самостоятельной работы и систему педагогического контроля.

Для уточнения структуры данного принципа целесообразно выделить несколько уровней индивидуализации технической подготовки саксофониста.

Таблица 1. Уровни индивидуализации технической подготовки студентов-саксофонистов в вузе

Уровень индивидуализации	Содержание	Методическая задача преподавателя	Ожидаемый результат
Индивидуализация технического материала	Подбор гамм, упражнений, этюдов и репертуарных фрагментов с учетом затруднений студента	Соотнести материал с конкретной исполнительской проблемой	Повышение адресности технической работы
Индивидуализация темпа освоения	Определение последовательности и скорости усложнения задач	Предотвратить закрепление поверхностных навыков и мышечного напряжения	Формирование устойчивых технических навыков
Индивидуализация способов работы	Выбор приемов работы над дыханием, звуком, артикуляцией, моторикой и интонацией	Уточнить функцию упражнения в конкретной учебной ситуации	Развитие технической свободы и координации
Индивидуализация самостоятельной работы	Планирование занятий, работа с записью, исполнительский дневник	Сформировать навыки самонаблюдения и самоорганизации	Рост самостоятельности студента
Индивидуализация контроля и самооценки	Педагогическая оценка, самоанализ, слуховой контроль, рефлексия	Переводить студента от внешнего контроля к самоконтролю	Развитие исполнительской рефлексии и саморегуляции

Источник: составлено автором.

Первый уровень связан с отбором технического материала: гамм, арпеджио, упражнений, этюдов, фрагментов художественного репертуара. Один и тот же материал может выполнять разные функции. Для одного студента он становится средством развития пальцевой подвижности, для другого — способом укрепления ритмической устойчивости, для третьего — материалом для соединения артикуляции и дыхания. Поэтому методическая ценность упражнения определяется не столько его сложностью, сколько соответствием конкретной педагогической задаче.

Второй уровень касается темпа освоения материала. В вузовской практике преподаватель вынужден соотносить программные сроки с реальной динамикой развития студента. Чрезмерное ускорение технической работы может привести к закреплению поверхностных навыков, мышечному напряжению и формальному прохождению репертуара. Педагогически выстроенная последовательность, напротив, позволяет переходить от осознанного действия к устойчивому исполнительскому навыку.

Третий уровень связан со способами работы над отдельными компонентами техники. Дыхание, артикуляция, пальцевая моторика, интонация и координация требуют разных методических решений в зависимости от характера затруднений студента. Например, работа над артикуляцией может быть направлена не только на четкость атаки, но и на снятие избыточного напряжения языка, согласование штриха с фразировкой, развитие гибкости музыкальной речи. Здесь индивидуализация означает не увеличение количества упражнений, а уточнение их функции.

Четвертый уровень относится к самостоятельной работе. Для студента-саксофониста самостоятельные занятия не должны оставаться простым повторением заданий преподавателя. Они становятся пространством формирования исполнительской ответственности: умения планировать работу, слышать результат, фиксировать трудности и корректировать технические действия. В исследованиях, посвященных индивидуализации высшего образования, отмечается, что успешность индивидуальных траекторий во многом зависит от готовности обучающегося к самостоятельному выбору и саморегуляции [7]. Для музыканта-исполнителя это особенно существенно, поскольку значительная часть технического развития происходит вне аудиторного занятия.

Пятый уровень связан с контролем и самооценкой. В традиционной модели специального класса контроль преимущественно принадлежит преподавателю. Однако вузовское обучение предполагает постепенное формирование у студента внутреннего контроля: способности слышать качество звука, замечать технические затруднения, понимать их причины и корректировать собственные действия. Для саксофониста это принципиально важно, поскольку звук, интонация, дыхание и артикуляция требуют постоянной слуховой и телесной саморегуляции.

Роль преподавателя в этом процессе не ограничивается объяснением приемов и назначением упражнений. Он выполняет обучающую, диагностическую и проектировочную функции: наблюдает за развитием студента, выявляет причины технических трудностей, выбирает методические средства, регулирует нагрузку и определяет логику индивидуальной образовательной траектории. Преподаватель выступает посредником между нормативными требованиями образовательной программы и индивидуальной логикой исполнительского развития обучающегося.

Методическая вариативность при этом не должна переходить в методическую неопределенность. Чем более индивидуализированным становится обучение, тем точнее должно быть педагогическое решение. Преподаватель должен понимать, почему именно данный материал, данный темп, данный способ работы или данный вид контроля необходим конкретному студенту на определенном

этапе. Современные исследования саксофонного образования также подчеркивают значимость гибкости методики, учета культурного и образовательного контекста, сочетания традиционных и современных подходов к обучению игре на инструменте [8].

Опыт китайского музыкального образования показывает, что обновление саксофонного обучения связано, в частности, с развитием информационных форм работы, усилением обратной связи и расширением возможностей самостоятельной подготовки студентов [9]. Однако сами по себе цифровые инструменты не обеспечивают индивидуализацию. Их педагогическая ценность проявляется лишь тогда, когда они помогают преподавателю точнее видеть динамику развития обучающегося, а студенту — осознаннее контролировать собственную техническую работу.

Таким образом, индивидуализация как методический принцип вузовского обучения игре на саксофоне обеспечивает согласование единых профессиональных требований с индивидуальной динамикой исполнительского развития студента. Она охватывает отбор технического материала, темп освоения навыков, способы работы над компонентами техники, организацию самостоятельных занятий, формы контроля и самооценки. Ее результатом становится не упрощение образовательной траектории, а формирование самостоятельного, технически устойчивого и художественно зрелого музыканта.

Методические направления индивидуализированной технической подготовки студентов-саксофонистов

Методические направления индивидуализированной технической подготовки студентов-саксофонистов определяются спецификой исполнительского процесса на духовом инструменте. Здесь недостаточно формального освоения упражнений: преподавателю необходимо выявить конкретную техническую задачу, соотнести ее с художественным результатом и выбрать такие педагогические средства, которые соответствуют возможностям и затруднениям обучающегося. В современной литературе по саксофонному исполнительству подчеркивается, что техника игры связана не только с двигательными навыками, но и с качеством звука, координацией дыхания, губ, языка и пальцев, а также с интерпретацией музыкального произведения [10].

Таблица 2. Методические ориентиры индивидуализированной технической подготовки студентов-саксофонистов

Методическое направление	Предмет индивидуализации	Методический ориентир
Дыхание и звукоизвлечение	Воздушная опора, распределение дыхания, устойчивость и насыщенность звука	Связь дыхательной работы с тембром, динамикой и фразировкой
Амбушюр и тембровая культура	Физиологические особенности губного аппарата, мышечная свобода, взаимодействие с мундштуком и тростью	Оценка постановки через качество звучания, свободу звукоизвлечения и интонационную устойчивость
Артикуляция	Атака звука, работа языка, равномерность штрихов, координация языка и пальцев	Соотнесение артикуляционной точности с характером музыкальной речи
Пальцевая техника и координация	Точность, экономность движений, ритмическая устойчивость, аппликатурные переходы	Развитие подвижности без механического наращивания темпа
Интонационно-слуховой контроль	Слуховое представление, регистровые особенности, тембр, динамика, ансамблевый контекст	Формирование активного слушания и способности к коррекции звучания
Самостоятельная работа	Планирование занятий, самонаблюдение, анализ ошибок, качество повторений	Переход от внешнего контроля к профессиональному самоконтролю

Источник: составлено автором.

Представленная систематизация позволяет рассматривать индивидуализированную техническую подготовку как целостную методическую работу, в которой каждый компонент исполнительского аппарата соотносится с конкретной педагогической задачей и художественным результатом. В этом случае преподаватель не ограничивается исправлением отдельных ошибок, а выстраивает логику развития исполнительских возможностей студента.

Базовым компонентом технической подготовки является работа над дыханием и звукоизвлечением. Дыхание определяет устойчивость звука, протяженность фразы, динамическую гибкость и характер музыкального напряжения. Поскольку дыхательные возможности студентов различаются, работа в данном направлении должна быть связана не только с увеличением продолжительности звучания, но и с формированием воздушной опоры, тембровой насыщенности, ровности регистров и осмысленной фразировки. Длительные звуки, динамические переходы и кантиленные фразы приобретают методический смысл лишь тогда, когда направлены на решение конкретной звуковой задачи: снятие напряжения, выравнивание звучания или развитие фразировочного дыхания.

Не менее значимой является работа над амбушюром и тембровой культурой. Амбушюр нельзя рассматривать как внешне заданную и универсальную форму постановки, поскольку его развитие зависит от физиологических особенностей студента, мышечной свободы, устойчивости дыхания, взаимодействия с мундштуком и тростью. Поэтому критерием методической правильности становится не столько визуальная постановка, сколько качество звучания: естественность звукоизвлечения, отсутствие зажима, тембровая наполненность, управляемость атаки и интонационная устойчивость. В таком подходе тембровая культура формируется через соединение слухового контроля, физиологической свободы и художественного представления о звуке.

Артикуляционная сторона подготовки связана с ясностью музыкальной речи, точностью атаки, характером штриха и выразительностью фразировки. Индивидуальные затруднения могут проявляться в неясной атаке, избыточном напряжении языка, неравномерности штрихов или нарушении координации языка и пальцев. Поэтому артикуляционная работа должна быть ориентирована не только на техническую четкость, но и на выразительное произнесение музыкального текста. Развитие артикуляционной техники не сводится к увеличению скорости; оно предполагает гибкость произношения, ритмическую устойчивость, свободу языка и связь штриха с художественным стилем произведения.

Пальцевая техника в индивидуализированном обучении рассматривается не как скорость движений, а как их точность, экономность, свобода и согласованность с дыханием, артикуляцией и слуховым контролем. Современная исполнительская практика требует соединения технической оснащенности с выразительностью звука, тембра и артикуляции [11]. Поэтому механическое наращивание темпа не может быть главным критерием технического развития. Для одних студентов первостепенной задачей становится снятие мышечной скованности, для других — стабилизация ритма, уточнение аппликатурных переходов или координация пальцев с языком. Медленное осознанное проигрывание, ритмические варианты и работа с трудными фрагментами художественного текста позволяют предотвратить закрепление случайных, неэкономных движений.

Интонационно-слуховая работа занимает особое место, поскольку интонация на саксофоне зависит от дыхания, амбушюра, регистра, динамики, тембра, состояния трости, акустических условий и слухового контроля. Она не может ограничиваться механическим исправлением высоты звука с помощью тюнера. Ее задача заключается в развитии активного слушания, понимания причин интонационных отклонений и способности корректировать звучание в зависимости от музыкального контекста. Внутреннее представление о звуке до его извлечения становится важным условием исполнительской саморегуляции. В китайской литературе также отмечается, что технические трудности саксофониста часто

имеют комплексную природу и связаны с дыханием, постановкой, слуховым контролем и устойчивостью игровых навыков [12].

Самостоятельная работа студента является завершающим, но не второстепенным направлением индивидуализированной подготовки. В вузовском обучении техническое развитие не может полностью зависеть от аудиторного занятия, поскольку значительная часть формирования навыков происходит в самостоятельной практике. Исполнительский дневник, аудио- и видеозапись занятий, планирование технических задач, анализ причин ошибок и контроль качества повторений помогают студенту переходить от внешнего педагогического контроля к профессиональному самоконтролю. В этом отношении результативность самостоятельной работы определяется не количеством упражнений, а степенью осознанности технического процесса и его художественной направленностью [13].

Таким образом, методические направления индивидуализированной технической подготовки студентов-саксофонистов образуют целостную систему работы над исполнительским аппаратом. Дыхание, амбушюр, артикуляция, пальцевая техника, интонационно-слуховой контроль и самостоятельная работа действуют во взаимосвязи, обеспечивая не только коррекцию отдельных технических ошибок, но и развитие технической устойчивости, свободы звукоизвлечения, исполнительской самостоятельности и художественной выразительности студента.

Заключение

Индивидуализация технической подготовки студентов-саксофонистов в условиях вуза выступает значимым методическим принципом профессионального музыкального образования. Она позволяет рассматривать техническую работу не как механическое освоение упражнений, а как педагогически управляемый процесс формирования исполнительского аппарата, в котором дыхание, амбушюр, артикуляция, пальцевая техника, интонационно-слуховой контроль и самостоятельная работа находятся во взаимосвязи. При этом индивидуализация не противоречит единым требованиям вузовской подготовки, а конкретизирует пути их достижения с учетом уровня подготовленности студента, характера его технических затруднений, темпа освоения материала и особенностей исполнительского развития.

Методическая ценность индивидуализированной технической подготовки заключается в ее направленности на соединение технических и художественных задач. Работа над звуком, дыханием, артикуляцией, координацией и интонацией должна быть соотнесена с фразировкой, тембровым замыслом, стилем произведения и музыкальным образом. В этом случае техническое развитие стано-

вится не самоцелью, а условием формирования исполнительской свободы, профессиональной устойчивости, самостоятельности и художественной зрелости будущего музыканта. Следовательно, индивидуализация технической подготовки студентов-саксофонистов может рассматриваться как одно из необходимых условий повышения качества вузовского обучения и становления рефлексивного, технически оснащенного и выразительно мыслящего исполнителя.

Литература

1. *Байгушова А. Н. Методологические подходы к профессиональной подготовке музыкантов-исполнителей // Вестник Самарского государственного университета. 2011. № 7 (88). С. 132–135.*
2. *Майковская Л. С., Чэнь Б. Феномен культуры интонирования в подготовке саксофониста к исполнительской деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 5 (115). С. 171–178.*
3. *Сазонов Б. А. Организация образовательного процесса: возможности индивидуализации обучения // Высшее образование в России. 2020. Т. 29, № 6. С. 35–50.*
4. *Королева И. А., Корчагина Н. В., Сергиенко И. Н. Модернизация музыкально-инструментальной подготовки бакалавров по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Музыка» // Музыкальное искусство и образование. 2022. Т. 10, № 4. С. 134–147.*
5. *Ци Вэньцян. Инновационное исследование модели преподавания саксофона в вузе с использованием интеллектуальных образовательных технологий // Голос Хуанхэ. 2024. № 4. С. 158–161.*
6. *Климова Т. А., Ким А. Т., Отт М. А. Индивидуальные образовательные траектории студентов как условие качественного университетского образования // Университетское управление: практика и анализ. 2023. Т. 27, № 1. С. 23–33.*
7. *Музыка П. А. Особенности внедрения индивидуализации в высшем образовании в России // Университетское управление: практика и анализ. 2024. Т. 28, № 4. С. 67–81.*
8. *Тяньфу Ю. Саксофон в музыкальном образовании: методики обучения и их эволюция в разных культурах // Управление образованием: теория и практика. 2023. Т. 13, № 12-1. С. 214–221.*
9. *Шэнь Юй. Исследование взаимосвязи профессионального обучения игре на саксофоне и информатизации преподавания // Современное развитие образования. 2025. Т. 3, № 1.*
10. *Сунь Юйчао. Работа над техникой игры на саксофоне // Управление образованием: теория и практика. 2024. Т. 14, № 2-1. С. 240–248.*
11. *Сунь Юйчао. Технические аспекты и экспрессивные возможности игры на саксофоне в современной музыкальной практике // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14, № 2А. С. 132–139.*
12. *Жэнь Лян. Исследование распространенных проблем в исполнении на саксофоне и способов их решения // Завтрашняя мода. 2021. № 5. С. 80–81.*
13. *Гао Фуцзя. Анализ некоторых современных приемов игры на саксофоне на примере произведения «Rock Me» // Китайская национальная выставка. 2022. № 1. С. 159–161.*

REFERENCES

1. *Baygushova A. N. Methodological approaches to the professional training of performing musicians // Bulletin of Samara State University. 2011. No. 7 (88). Pp. 132–135.*
2. *Maykovskaya L. S., Chen B. The phenomenon of intonation culture in preparing a saxophonist for performing activity // Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts. 2023. No. 5 (115). Pp. 171–178.*
3. *Sazonov B. A. Organization of the educational process: opportunities for individualization of learning // Higher Education in Russia. 2020. Vol. 29, No. 6. Pp. 35–50.*
4. *Koroleva I. A., Korchagina N. V., Sergienko I. N. Modernization of musical-instrumental training of bachelor's students in the field 44.03.01 "Pedagogical Education", profile "Music" // Musical Art and Education. 2022. Vol. 10, No. 4. Pp. 134–147.*

5. *Qi Wenqiang. An innovative study of a university saxophone teaching model using intelligent educational technologies // Voice of the Yellow River. 2024. No. 4. Pp. 158–161.*
6. *Klimova T. A., Kim A. T., Ott M. A. Individual educational trajectories of students as a condition for quality university education // University Management: Practice and Analysis. 2023. Vol. 27, No. 1. Pp. 23–33.*
7. *Muzyka P. A. Features of implementing individualization in higher education in Russia // University Management: Practice and Analysis. 2024. Vol. 28, No. 4. Pp. 67–81.*
8. *Tianfu Yu. The saxophone in music education: teaching methods and their evolution in different cultures // Education Management: Theory and Practice. 2023. Vol. 13, No. 12-1. Pp. 214–221.*
9. *Shen Yu. A study of the relationship between professional saxophone education and informa tization of teaching // Modern Development of Education. 2025. Vol. 3, No. 1.*
10. *Sun Yuchao. Work on saxophone playing technique // Education Management: Theory and Practice. 2024. Vol. 14, No. 2-1. Pp. 240–248.*
11. *Sun Yuchao. Technical aspects and expressive possibilities of saxophone playing in contemporary musical practice // Culture and Civilization. 2024. Vol. 14, No. 2A. Pp. 132–139.*
12. *Ren Liang. A study of common problems in saxophone performance and ways to solve them // Tomorrow's Fashion. 2021. No. 5. Pp. 80–81.*
13. *Gao Fujia. An analysis of several modern saxophone playing techniques using "Rock Me" as an example // China National Exhibition. 2022. No. 1. Pp. 159–161.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Хуан Моуе

Adagio из первого скрипичного концерта Макса Бруха в контексте романтического исполнительства

Аннотация. В современной педагогической практике до сих пор ощущается дефицит узкоспециализированных разработок, которые помогали бы музыкантам осознанно выстраивать певучесть именно на скрипичных концертах романтической эпохи. Данная статья обращается к этой непростой проблеме. Главным рабочим материалом здесь выступает Adagio Первого концерта соль минор Макса Бруха. В работе последовательно вскрываются художественные и конструктивные особенности самой музыки. В основе методологии лежит не только сопоставление ярких интерпретаций прошлого и настоящего, но и пристальный структурно-функциональный, равно как и интонационно-семантический разбор самого нотного текста. Как показывают результаты, Adagio обладает поистине колоссальным потенциалом. Это, без преувеличения, хрестоматийный образец романтической кантилены, который одинаково органично вписывается в учебный процесс как музыкальных колледжей, так и консерваторий.

Ключевые слова: кантилена, скрипичное исполнительство, Макс Брух, Первый скрипичный концерт, романтическая музыка.

Введение в проблему

Проблема создания по-настоящему певучего, кантиленного звучания на смычковых струнных инструментах остается одной из тех «вечных» тем, которые не теряют актуальности ни в скрипичной педагогике, ни в исполнительской практике. На протяжении нескольких веков, начиная со школы Арканджело Корелли и заканчивая сегодняшним академическим подходом, именно умение заста-

вить скрипку «петь» по-человечески, передавать самые тонкие оттенки чувств, всегда считалось главным признаком зрелости.

В эпоху романтизма, когда инструментальная музыка окончательно срослась с вокальным интонированием, а виртуозность отошла на второй план, кантилена обрела новое, психологическое измерение. Композиторы-романтики, от Мендельсона до Брамса, написали огромное количество произведений, в которых каждый звук несет почти речевую нагрузку. При этом, в сегодняшней реальности часто возникает заметный разрыв: студенты довольно уверенно справляются с технически сложными пассажами и аккордами, но испытывают серьезные трудности, когда нужно выстроить длинную, медленно развивающуюся фразу, сохранив в ней и богатство тембра, и эмоциональность.

Одним из самых ярких и показательных примеров романтической кантилены для скрипки служит Adagio из Первого концерта соль минор, соч. 26 Макса Бруха. Эту часть нередко называют «жемчужиной» всего концерта. При внешней простоте мелодического рисунка она обладает огромной внутренней глубиной. В отличие от виртуозных крайних частей, медленное Adagio безжалостно выявляет все сильные и слабые стороны исполнителя: ровность звука, качество вибрато, чистоту интонации, способность «дышать» внутри фразы и слышать гармоническую перспективу. Именно поэтому, несмотря на кажущуюся доступность, Adagio остается серьезным испытанием и в то же время, одной из лучших учебных моделей.

Цель данной работы заключается в теоретическом осмыслении и уточнении методических принципов, применимых к изучению Adagio Бруха как характерного примера романтической кантилены, а также в определении исполнительских факторов, влияющих на качество певучего звучания в этом произведении. В рамках исследования, решаются следующие задачи:

1. рассматриваются структурные и выразительные особенности Adagio;
2. обобщается накопленный педагогический и интерпретационный опыт;
3. выстраивается последовательная модель формирования звука от начального этапа звукоизвлечения и, до создания целостной художественной интерпретации.

Также в статье представлен обзор профильной литературы, анализируются полученные результаты и их интерпретация, а также формулируются выводы, ориентированные как на музыковедов, так и на преподавателей.

Краткий обзор исследований (литературы)

Интерес к Первому скрипичному концерту соль минор, соч. 26 Макса Бруха сохраняется уже многие десятилетия. При этом исследовательский фокус постепенно сменился. Ранее, все внимание преимущественно уделялось вопросам формы, гармонии и композиционного устройства произведения. Сегодня же, все большую роль играют исполнительские аспекты изучения. Особенно заметна эта тенденция в работах последних лет, связанных с развитием китайской скрипичной школы. В них концерт Бруха нередко рассматривается как важный материал для формирования певучего звука, развития вибрато и освоения принципов художественной фразировки. Анализ существующей литературы показывает, что специальных методических исследований, посвященных именно второй части концерта, как образцу романтической кантилены, по-прежнему немного. В большинстве публикаций авторы либо рассматривают исполнительские задачи всего произведения в целом, либо сосредотачиваются на крайних, более виртуозных частях цикла, тогда как медленное Adagio оказывается освещено значительно менее подробно.

Среди наиболее значимых музыковедческих исследований можно отметить работу Цзян Сяои, посвященную гармоническому строению произведения [1]. В исследовании Д. В. Драгой, посвященном развитию концертного жанра, творчество Бруха рассматривается в русле романтической традиции [2].

Проблематика исполнительской интерпретации активно изучается в современных научных работах. В частности, в дипломном исследовании Е. А. Малярчик, посвященном сравнительному анализу трактовок скрипичного концерта Бруха, особое внимание уделяется роли смычкового дыхания и вибрато как ключевых средств для создания кантиленного образа [3]. Диссертационный труд Сань А. Д. фокусируется на анализе интерпретационных решений великих скрипачей, выделяя в качестве определяющих параметров такие характеристики, как темп, плотность звучания и микроинтонационные нюансы [4]. Группа китайских исследователей, в которую входят Ли Цзунцзюнь, Сюй Цзяи, Сюн Цзяньмэй и Пань Юйчэнь, в серии своих публикаций детально рассматривает исполнительские аспекты первой части концерта. При этом их выводы, касающиеся общих принципов романтического интонирования, во многом применимы и к Adagio [5; 6; 7; 8]. Оу Цзяи делает особый акцент на значении ансамблевой координации в медленных эпизодах [9]. Педагогические вопросы развития кантилены затрагиваются в статье З. Э. Алиевой [10]. Сравнительный анализ скрипичных школ России и Китая, проведенный Цзияо Сунь, позволяет определить место концерта Бруха в учебных программах различных стран [11].

Несмотря на наличие этих исследований, ни одна из упомянутых работ не предлагает целостной работы именно над Adagio в качестве модели формирова-

ния кантиленного звука. Целью настоящего исследования является восполнение этого пробела путем синтеза искусствоведческого, исполнительского и педагогического подходов.

Методы (методики)

Работа опирается на несколько методов, которые позволяют взглянуть на проблему и с точки зрения музыкальной текстологии, и через призму исполнительства. Применялся структурно-функциональный анализ нотного текста, исследована форма Adagio (сложная трехчастная с репризой), ее фразировка (несимметричные построения 5+7+5+10 тактов), тональный план и особенности фактуры. Все это помогло выявить, какие объективные свойства музыкального материала способствуют особому интонированию, а какие, наоборот, его затрудняют. Еще один использованный метод, интонационно-семантический анализ. Педагогический же аспект исследования превалировал в самом учебном процессе, отталкивающегося от конкретных исполнительских сложностей, выявленных в ходе предварительного анализа. Среди них выделяются неравномерное давление смычка на протяженных звуках, механистичное вибрато, интонационные погрешности при переходе между позициями и утрата ощущения фразовой цельности. На этой базе была выстроена пошаговая система занятий, последовательно ведущая от подготовительных упражнений и детального разбора отдельных эпизодов к синтезу разрозненных навыков, затем к ансамблевой практике и финальному становлению личной художественной концепции.

Особое внимание уделялось критическому осмыслению существующей научной литературы, которое позволило упорядочить известные в скрипичной педагогике подходы к развитию певучего звука, взвесить их достоинства и ограничения, а также обосновать потребность в специализированной методике, сфокусированной на данной части концерта.

Результаты и их обсуждение

Проведенный анализ второй части Первого скрипичного концерта Макса Бруха открывает новый взгляд на то, как в романтическом исполнительстве формируется певучий звук. Adagio оказалось настоящей лабораторией, где буквально каждый элемент скрипичной техники, от распределения смычка и, до характера вибрато, приобретает поистине вокальную выразительность.

Сопоставление разных интерпретаций и тщательная работа с нотным текстом показали, что кантилена в этом произведении рождается на пересечении трех ключевых составляющих:

1. смычкового дыхания;

2. интонационно осмысленного вибрато;
3. умения выстраивать фразу в единое художественное воплощение.

При этом освоить эти компоненты по отдельности невозможно. Их органичное слияние возникает только благодаря продуманной стратегии, которая учитывает и романтическую природу музыки, и индивидуальные особенности.

Кантилена в романтическом репертуаре требует не столько физической выносливости, сколько внутренней наполненности звука, когда каждый тон несет в себе мельчайшие динамические оттенки и красоту вибрато [10, с. 31]. В отличии от виртуозных частей концерта, в которых мелодия часто подчиняется ритмическому напору или блеску пассажей, здесь главным носителем смысла становится сам тембр скрипки. Внутренняя наполненность достигается через особую организацию мелодических линий. Анализ выявил, что каждая фраза имеет несимметричное строение (5+7+5+10 тактов). Такая структура убирает механическую квадратность и буквально заставляет исполнителя искать собственное «дыхание» для каждого построения. И как ни парадоксально, именно эта несимметричность рождает ощущение естественной, почти разговорной интонации. Как отмечает Е. А. Малярчик, анализируя интерпретации концерта Бруха, наиболее убедительные версии Adagio отличаются не столько темпом, сколько плотностью звука и умением сохранять напряжение на длинных нотах, не переходя в форсирование [3, с. 16]. Это наблюдение имеет важное педагогическое значение. В процессе работы фокус следует смещать с формальной точности длительностей на качество звукового наполнения. Существенно не столько время звучания ноты, сколько внутренние процессы.

Если рассматривать часть в более широком стилистическом контексте, то оно может быть отнесено к типичным образцам романтического концертного адажио. Однако, как показывает анализ, его педагогический потенциал превосходит аналогичные части в концертах Шумана или Брамса, что, скорее всего, связано с удачным сочетанием относительной технической доступности и высокой художественной выразительности. Сунь Цзияо как раз пишет, что романтический концерт эволюционирует от демонстрации виртуозности к психологизации, и в этом смысле, Брух занимает промежуточное положение между Мендельсоном и поздним Брамсом [11, с. 63].

Распространенное представление о том, что медленная музыка требует лишь «длинного смычка», недостаточно. Решающую роль играет не столь сама протяженность движения, сколько грамотное соотношение веса руки и скорости ведения. Во второй части концерта встречается множество выдержанных звуков, расположенных на слабых долях или в синкопированных ритмических структурах (рис. 1).
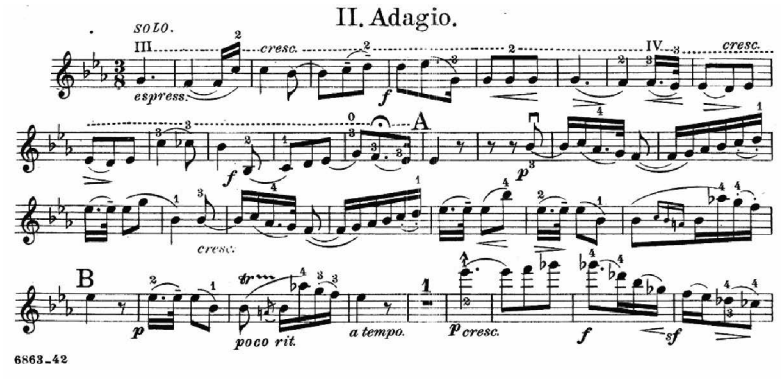


Рисунок 1. Раздел А. 2 часть концерта

Именно в этих эпизодах учащиеся чаще всего сталкиваются с трудностями: звук либо теряет устойчивость и начинает угасать раньше времени, либо, наоборот, становится чрезмерно напряженным из-за избыточного давления смычка. Показательным в этом контексте является замечание об особенностях романтического концерта, при которых солист перестает быть исполнителем, а становится лирическим героем, и техника смычка должна подчиняться не столько акустическим законам, сколько законам психологического жеста [2, с. 419]. В отношении Adagio данное положение позволяет рассматривать работу над смычком прежде всего через призму художественного образа. Важнейшей опорой становится вокальное мышление, при котором каждое движение смычка соотносится с певческим дыханием.

Традиционно в учебно-методической литературе, вибрато рассматривается главным образом как средство тембрового обогащения. Однако анализ медленной части концерта Бруха показывает, что его функции значительно шире. В этой части, оно не добавляется сверху к уже готовому звуку, а «прорастает» изнутри мелодии, соединяя отдельные тоны в непрерывную линию» [5, с. 219]. Такой подход принципиально меняет представление о работе над данным элементом. Если в виртуозных разделах произведения вибрато может осваиваться как относительно самостоятельный прием, то в Adagio - участвует в формировании целостного развития. Благодаря вибрато достигается плавность перехода между звуками даже в тех случаях, когда смена направления смычка неизбежна. Полезным оказался метод исполнения фрагментов на одной струне с последующим возвращением к авторской аппликатуре. Такой способ работы помогает обнаружить проблемные участки позиционной техники и скорректировать интонационные неточности [4, с. 35].

Сюй Цзяи, анализируя исполнительскую технику первой части концерта, замечает, что в медленных эпизодах Бруха интонация становится главным носителем эмоционального контраста: малейшее повышение или понижение тона меняет характер высказывания [6, с. 74]. В быстрых виртуозных аллегро темп и насыщенная фактура способны завуалировать мелкие неточности, но медленная часть безжалостно обнажает любую фальшь. Тональный план части вынуждает исполнителя непрерывно отслеживать роль каждого звука.

Что касается динамики, то на первый взгляд она выглядит вполне традиционно – волнообразные нарастания и спады внутри фраз. Однако настоящая загвоздка не в самих градациях громкости. Каждое динамическое изменение должно быть не столько «измеряемым», сколько «переживаемым» [7, с. 71]. Именно это «проживание», по авторской позиции, и отличает кантилену от формального исполнения. На занятиях добиться такого качества помогает простой прием, который используется повсеместно: фразу многократно пропевают голосом, а затем переносят на скрипку. Как ни странно, даже при отсутствии у студента певческих данных, это позволяет расслышать естественные изгибы, которые потом переходят в движение смычка.

В центре дискуссии находится соотношение личной трактовки исполнителя и педагогических стандартов. При работе над медленными частями романтического репертуара часто возникает искушение чрезмерно усилить экспрессию, сделать вибрато излишне частым, а динамические перепады – нарочитыми. Тем не менее, певучий звук возникает на тонкой границе между «сдержанностью и теплотой», лучшие интерпретаторы Бруха никогда не форсируют вибрато в кульминациях, сохраняя в звуке благородную сдержанность [8, с. 12].

Важной составляющей работы над Adagio является его ансамблевая природа. Несмотря на то, что в учебной практике часто используется фортепианное переложение, именно игра с оркестром формирует певучий звук. В моменты смены гармонии, во вступлении оркестра, скрипачу следует удерживать ведущую партию за счет тембровой плотности. Оу Цзяи в своем исследовании исполнительских особенностей концерта отмечает, что в диалоге с оркестром скрипка Бруха не соревнуется, а рассказывает, и поэтому кантилена здесь приобретается естественным образом [9, с. 93]. С точки зрения методики это означает, что даже при работе с фортепианным аккомпанементом необходимо стремиться к моделированию оркестрового звучания: просить пианиста исполнять партию более ровно и с меньшей артикуляционной активностью, чтобы скрипка могла «петь» без необходимости «перекрикивать».

Помимо оркестра, на первый план выходят тональные решения Adagio с его мягкими отклонениями и возвращениями, моделируя естественный процесс

эмоционального переживания. Напряжение возникает не из внезапных контрастов, а из постепенного смещения гармонического центра [1, с. 78].

Выводы и заключение

Проведенное исследование приводит к нескольким важным обобщениям, которые имеют значение и для теории романтического исполнительства, и для педагогической практики. В первую очередь удалось подтвердить, что Adagio из Первого скрипичного концерта Макса Бруха занимает в романтическом репертуаре совершенно особое место. Часть не просто красиво смотрится в концертных программах, но и становится настоящей «лакмусовой бумажкой», по которой можно судить об уровне кантиленной культуры скрипача.

В условиях медленного романтического Adagio выразительная певучесть не может быть сведена к одному техническому средству. Она формируется на стыке нескольких равнозначных элементов:

1. плавного, «дышащего» ведения смычка с точным ощущением веса и скорости;
2. вибрато, которое выполняет не декоративную, а формообразующую роль;
3. безупречной интонации, в медленном темпе напрямую передающей эмоциональный смысл;
4. умения исполнителя внутренним слухом удерживать целостность фразы, предвосхищая ее гармоническое развитие.

Эти составляющие не существуют обособленно. Их органичное соединение достигается лишь в процессе целенаправленной художественной работы над музыкальным материалом.

Итогом проведенной работы стало также определение наиболее распространенных трудностей, с которыми сталкиваются исполнители при освоении Adagio, а также поиск эффективных путей их устранения. Среди таких трудностей особенно часто встречаются неравномерное ведение смычка на протяженных звуках, недостаточно гибкое или, напротив, чрезмерно напряженное вибрато, нарушения интонационной устойчивости при исполнении широких интервалов и утрата ощущения единой музыкальной линии в кульминационных эпизодах. Подобные недостатки связаны с особенностями исполнительского восприятия конкретного человека, от того, и сложны в понимании. Развитие внутреннего слухового контроля, использование дыхательных практик, пропевание музыкальных фраз и анализ собственных записей помогают постепенно сформировать естественное ощущение, при котором внимание исполнителя смещается от постоянного внешнего контроля к внутреннему переживанию.

Романтическая кантилена проявляет себя не просто как совокупность звуковых характеристик, а как особая система художественных смыслов. Длительность звука, тембр, характер вибрато и динамическое развитие выступают носителями эмоционального содержания и участвуют в формировании музыкального образа. В этой части концерта система реализована особенно последовательно: отказ от демонстративной виртуозности, ясность фактурного изложения и плавное развитие гармонии. Из анализа следует важный вывод: работа над кантиленой тесно связана с формированием музыкального мышления музыканта. Оно же, в свою очередь, предполагает не только владение исполнительскими приемами, но и умение осознавать логику формы, воспринимая музыкальное произведение как личностно значимое художественное высказывание.

Литература

1. *Цзян Сяои. Гармонический анализ Первого концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха // Голос Желтой реки. – 2021. – № 15. – С. 77–79.*
2. *Драгой Д. В. Эволюция жанра «концерт» в творчестве композиторов разных эпох // Вестник науки. – 2024. – № 2 (71). – С. 413–422.*
3. *Малярчик Е. А. Художественно-выразительные средства техники скрипача в контексте романтической скрипичной музыки на примере исполнительского сравнительного анализа концерта для скрипки соль-минор Макса Бруха : дипломная работа / Е. А. Малярчик ; науч. рук. О. И. Андрейко. – Львов : Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко, 2024. – 50 с.*
4. *Сань А. Д. Анализ исполнения Первого концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха: исследование исполнительских сложностей и интерпретационных выборов великих скрипачей : диссертация ... на соискание ученой степени / Чэндуский университет. – Чэнду, 2024. – 56 с.*
5. *Ли Цзунцзюнь. Исполнение Концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха: исследование исполнительских деталей и художественной выразительности // Голос Желтой реки. – 2025. – № 19. – С. 219–222.*
6. *Сюй Цзяи. Анализ и исполнительская техника первой части Концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха // Оценка искусства. – 2022. – № 06. – С. 73–75.*
7. *Сюн Цзяньмэй. Исполнительский анализ Первого концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха // Художник. – 2023. – № 05. – С. 70–72.*
8. *Пань Юйчэнь. Анализ художественных особенностей и исполнительской техники первой части Первого концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха : диссертация ... на соискание ученой степени / Харбинский педагогический университет. – Харбин, 2024. – 25 с.*
9. *Оу Цзяи. Особенности и исполнительский анализ первой части Концерта для скрипки с оркестром соль минор М. Бруха // Домашний очаг драмы. – 2025. – № 02. – С. 93–95.*
10. *Алиева З. Э., Эмурлаев И. Н. Художественно-исполнительская техника скрипача в контексте формирования исполнительской культуры // Мир педагогики и психологии: международный научно-практический журнал. – 2023. – № 3 (80). – С. 30–34.*
11. *Сунь Цзияо. Скрипичная музыка в России и в Китае: опыт сравнительного анализа // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 2 (93). – С. 61–68.*

REFERENCES

1. *Tszyan Syaoi, Golos Zheltoj reki, 2021, No. 15, pp. 77-79.*
2. *Dragoj D. V., Vestnik nauki, 2024, No. 2 (71), pp. 413-422.*

3. *Malyarchik E. A. Hudozhestvenno-vyrazitel'nye sredstva tehniki skripacha v kontekste romanti cheskoj skripichnoj muzyki na primere ispolnitel'skogo sravnitel'nogo analiza koncerta dlya skripki sol'-minor Maksa Bruha (Artistic and expressive means of violin technique in the context of romantic violin music based on the performance comparative analysis of Max Bruch's Violin Concerto in G minor), Lviv: L'vovskaya nacional'naya muzykal'naya akademiya im. N. V. Lysenko, 2024, 50 p. (diploma work).*
4. *San' A. D. Analiz ispolneniya Pervogo koncerta dlya skripki s orkestrom sol' minor M. Bruha: issledovanie ispolnitel'skih slozhnostej i interpretacionnyh vyborov velikih skripachej (Analysis of the performance of Max Bruch's First Violin Concerto in G minor: a study of performance difficulties and interpretive choices of great violinists), Chengdu: Chengduskij universitet, 2024, 56 p. (candidate's thesis).*
5. *Li Czunczyun', Golos Zheltoj reki, 2025, No. 19, pp. 219-222.*
6. *Syuj Czyai, Ocenka iskusstva, 2022, No. 6, pp. 73-75.*
7. *Syun Czyan'mej, Hudozhnik, 2023, No. 5, pp. 70-72.*
8. *Pan' Yujchen' Analiz hudozhestvennyh osobennostej i ispolnitel'skoj tehniki pervoj chasti Pervogo koncerta dlya skripki s orkestrom sol' minor M. Bruha (Analysis of artistic features and performance techniques of the first movement of Max Bruch's First Violin Concerto in G minor), Harbin: Harbinskij pedagogicheskij universitet, 2024, 25 p. (candidate's thesis).*
9. *Ou Czyai, Domashnij ochag dramy, 2025, No. 2, pp. 93-95.*
10. *Alieva Z. E., Emurlaev I. N., Mir pedagogiki i psihologii: mezhdunarodnyj nauchno-prakticheskij zhurnal, 2023, No. 3 (80), pp. 30-34.*
11. *Sun' Czyiao, Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii, 2024, No. 2 (93), pp. 61-68.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Э.Г. Толмачева

Развитие мышления у студентов-пианистов как фактор запоминания нотного текста в классе специального фортепиано вуза

Аннотация. В процессе запоминании нотного текста наизусть в классе фортепиано оказывается задействовано несколько видов музыкальной памяти. При обучении в вузе необходимо уделять внимание способам запоминания нотного текста, основанным на логических, аналитических процессах. Установлено, что осмысление студентами-пианистами структуры и элементов музыкального языка исполняемого произведения достигается в результате развития музыкального мышления, что выступает в качестве фактора успешного и прочного запоминания нотного текста. Для развития музыкального мышления необходимо привлекать межпредметные связи, обеспечить эффективное индивидуально-личностное общение студента с педагогом по специальности, грамотно организовать самостоятельную работу студента.

Ключевые слова: запоминание нотного текста, класс специального фортепиано, музыкальная память, мышление, межпредметные связи.

В отечественной фортепианной педагогике запоминание нотного текста наизусть является обязательным условием профессионального становления музыканта. При этом на каждой ступени музыкального образования процесс запоминания протекает по-разному, что обусловлено возрастными и индивидуальными особенностями обучающихся, а также имеющимся в этом деле опытом. В научной литературе имеются исследования, посвященные работе музыкальной памяти, способам и приемам запоминания музыкального произведения наизусть, в том числе в классе фортепиано. Авторы чаще всего уделяют внимание разучиванию музыкального произведения на начальном этапе обучения игре на форте-

пиано. При этом проблема запоминания нотного текста студентами-пианистами в вузе требует отдельного изучения с учетом современных методов и подходов.

В процессе запоминании нотного текста наизусть в классе фортепиано оказывается задействовано несколько видов музыкальной памяти: «слуховая, зрительная, моторная, тактильная, аналитическая, логическая, эмоциональная, "ситуационная" (память на расположение клавиш)» [1, с. 67]. На начальном этапе обучения педагоги чаще всего обращаются к моторной памяти, которую можно натренировать многократными повторами одних и тех же движений на клавиатуре. Именно моторная память продолжает работать, «спасая» выступление в условиях сценического стресса. Существенный недостаток этого метода в том, что он действует только в условиях запоминания небольших объемов простой музыки. Кроме того, в изменившихся условиях (инструмент с другой механикой, иное самочувствие исполнителя) он дает сбой. Невозможно обучение игре на фортепиано без зрительной памяти, под которой подразумевается запоминание графики нотного текста, сюда же можно отнести ситуационные моменты, связанные с расположением рук на клавиатуре, последовательности их перемещения. Тактильные ощущения от прикосновения подушечек пальцев с клавишами фортепиано также учитываются при работе над музыкальным произведениям. Эмоциональная память заключается в запоминании общего настроения и характера музыкального произведения, она связывается с определенными ассоциациями.

Однако художественная деятельность при обучении игре на музыкальном инструменте «направлена на звуковой материал, организуемый в высотном, временном, тембровом, громкостном и других отношениях с целью воплощения особой образной мысли, ассоциирующей состояния и процессы внешнего мира, внутренних переживаний человека со слуховыми впечатлениями» [2, с. 359]. Поэтому без слухового восприятия использование других видов памяти в процессе запоминания нотного текста оказывается бесполезным. Г. М. Цыпин обращает особое внимание на первичность именно слухового компонента в запоминании: «Необходимо подчеркнуть, что в нормально развитой и правильно организованной музыкальной памяти всегда будет первенствовать, играть доминирующую роль слуховой компонент; последнее определяется самой спецификой музыкальной деятельности» [3, с. 101].

Музыкант-исполнитель, запоминая произведение, активизирует различные области мозга, ответственные за слуховые представления, эмоциональный план и двигательные комплексы. При исполнении музыкального произведения все эти компоненты объединяются в единое звучание. Однако следует отметить, что значение имеют и музыкальный, и жизненный опыт пианиста, богатство образов, накопленных его памятью.

Важным вопросом в данной области является различение произвольной и непроизвольной памяти. Несмотря на это, существует разногласие среди исследователей по этому вопросу. Некоторые музыканты, такие как Н.К. Метнер, Г.Г. Нейгауз, К.Н. Игумнов, отдают предпочтение непроизвольному запоминанию музыкального материала. Они утверждают, что при увлеченном слушании произведения и осмыслении его исполнительских деталей, музыкант способен выучить произведение без специальных намерений. С другой стороны, такие пианисты как Л. Маккиннон, С.И. Савшинский и А.Б. Гольденвейзер считают, что произвольная память, характеризующаяся наличием у исполнителя установки на запоминание и воспроизведение, должна преобладать. Они придерживаются мнения, что именно произвольное запоминание играет ключевую роль в музыкальной памяти.

При этом наиболее прочное, надежное и осмысленное запоминание нотного текста обеспечивается пониманием структуры, содержания, элементов музыкального языка исполняемого музыкального произведения. И здесь оказываются задействованы аналитический, логический виды музыкальной памяти, связанные с активизацией процесса познавательной деятельности человека, то есть с мышлением. Включение процесса мышления оказывается особенно необходимым при обучении пианиста в вузе, когда приходится запоминать протяженные, сложные музыкальные произведения, целые концертные программы. Без глубокого осмысления нотного текста исполнение сложных произведений на концертной эстраде будет ненадежным.

Мышление как процесс познавательной деятельности характеризуется обобщенным и опосредованным отражением предметов и явлений действительности в их существенных свойствах, связях и отношениях [4, с. 10]. Мышление имеет ряд свойств, которые используются и при изучении нотного текста музыкального произведения. Первым из них является опосредованный характер, связанный с умением делать умозаключения на основе чувственного опыта и теоретических знаний. Второе свойство связано с выявлением связей между всеми элементами нотного текста, то есть с обобщением, благодаря чему осуществляется процессе перехода от случайных связей к существенным общим. Так постигается картина становления, развития, преобразования музыкального материала.

Б. В. Асафьев, М. Г. Арановский, В. В. Медушевский рассматривали музыкальное мышление во взаимосвязи с музыкальной речью или музыкальной интонацией, которая включала понимание содержания музыки, ее интонационной основы, средств музыкальной выразительности. По средствам звуковых структур музыкальная речь отражает определенные эмоции. Дальнейшие исследования в этой области, проведенные В. Н. Петрушиным, Г. С. Тарасовым, Д. К. Кир-

нарской и другими авторами, позволили уточнить специфику музыкального мышления, понимая данное явление как «реализуемый в интонировании процесс моделирования системы отношений субъекта к реальной действительности» [5, с. 51].

В современной музыкальной психологии исследователи пришли к следующему пониманию феномена музыкального мышления. Наличие подлинного музыкального мышления у слушателя, исполнителя и композитора определяется пониманием трех начал музыкального образа: материального, духовного и логического [6, с. 208]. Материальную основу музыкального произведения составляют нотный текст и акустические характеристики звучания, такие как мелодия, ритм, гармония, тембр, динамика, регистр, фактура. Чувства, настроения, ассоциации отвечают за духовный компонент музыкального образа. А логическая сторона музыкального образа состоит в организации музыкального произведения с точки зрения его формы, гармонической структуры, тембровых красок и других средств музыкальной выразительности. Только глубокое понимание всех начал музыкального образа свидетельствует о подлинном музыкальном мышлении.

Известно, что такие ведущие отечественные педагоги, как Н. Г. Рубинштейн, Л. В. Николаев при работе с пианистами в консерватории практически не использовали поэтические литературные образы, а требовали от обучающихся понимания формы, структуры композиции, ее тонального и модуляционного планов, мелодического и гармонического содержания, из чего делались выводы касательно фразировки, агогических, штриховых, динамических оттенков и других исполнительских нюансов [7, с. 85]. Сходную мысль высказывал С. Фейнберг: «для каждого настоящего исполнителя все черты его исполнительского замысла, весь характер интерпретации как бы вырастают из основного нотописного авторского источника. <…> умение услышать в отвлеченном графическом рисунке живое дыхание мелодии и ритма, раскрыть весь скрытый художественный замысел, который таит запись автора, – все это необходимое свойство подлинного артиста-музыканта» [8, с. 207]. Внимание к анализу музыкального произведения характерно и для других педагогов отечественной фортепианной школы.

Л. Г. Ушакова отмечает, что одна из специфических черт музыкального мышления заключается в доминировании в музыкальном мышлении эмоционально-образного компонента его содержания над абстрактно-логическим [5, с. 52]. Именно поэтому на начальной ступени обучения педагоги много обращаются к программной музыке, которая имеет богатые ассоциативные связи. Данная педагогическая потребность привела к созданию отечественными и зарубежными композиторами разнообразных фортепианных пьес, циклов, сюит, имеющих

названия и программный замысел. На средней ступени обучения преподаватели класса фортепиано стараются больше внимания уделять развитию логической стороне мышления, однако недостаточная теоретическая база обучающихся и их практический опыт не позволяют еще в полной мере задействовать в процессе обучения абстрактно-логическое мышление. Данная особенность указывает на необходимость введения в вузе условий и методов работы, позволяющих развивать у студентов-пианистов именно логическую сторону музыкального мышления.

Условием организации процесса запоминания нотного текста на основе развития музыкального мышления является наличие межпредметного взаимодействия специальности с дисциплинами музыкально-теоретического модуля. В настоящее время межпредметные связи трактуются как дидактическое условие не только повышения уровня обучения учащихся, но и развития их мышления, творческих способностей, формирования познавательных интересов, оптимизации всего процесса обучения [9, с. 198]. Знания, полученные в рамках определенной учебной дисциплины, наделяются качеством не только конкретности, но и обобщения, что дает студентам возможность применять эти знания в практической деятельности, в том числе при работе над запоминанием текста.

Межпредметные связи представляют возможности для поиска новых, нетрадиционных методов и форм обучения в вузе с учетом интересов и запросов студентов в современных реалиях. Студент вуза уже имеет навыки самостоятельного анализа музыкального произведения: он может определить форму, тональный план сочинения, проанализировать интонационно-мелодические, ладогармонические средства, особенности ритма и др. Но на этапе обучения необходимы консультации по указанным вопросам, особенно это касается понимания драматургии музыкального произведения, выявления интонационных, тематических связей. Здесь большую помощь играет индивидуально-личностное общение с педагогом по специальности, который выступает в роли наставника, учит студента понимать архитектонику музыкального произведения, делится своим опытом и наблюдениями в области интерпретаторских решений. Вспоминая педагогические принципы своего педагога Г. Г. Нейгауза, Б. С. Марац подчеркивала: «Сила дарования Нейгауза в единстве (эмоционального и аналитического <…> после уроков хотелось не только играть, хотелось научиться мыслить вширь и вглубь» [10]. Однако на занятиях по специальности основное внимание уделяется выбору исполнительских средств, работе над определенными техническими приемами. Поэтому проведение консультаций по музыкальному материалу индивидуального учебного репертуара студентов в рамках дисциплин музыкально-теоретического модуля представляется дополняющим моментом обучения пианистов. Проведение таких консультаций может осуще-

ствляться в вузе в рамках мелкогруппового обучения как в форме индивидуальных консультаций, так и в форме совместной дискуссии. Обсуждение произведений из репертуара одного из обучающихся будет полезно для всех студентов группы. То есть преподаватели по музыкально-теоретическим дисциплинам должны подстраивать учебно-тематический план под индивидуальные репертуары обучающихся, уделять больше часов семинарским занятиям.

Работа студента-пианиста в классе по специальности должна быть основана на эффективном индивидуально-личностном общении с педагогом. В методической литературе по фортепианной педагогике предлагается множество методов по запоминанию нотного текста. Преподаватель должен помочь обучающемуся в выборе наиболее подходящих для него методов, основываясь на характеристике личностных качеств студента, особенностей его мышления, сильных и слабых сторонах, связанных с исполнительскими навыками и компетенциями. Например, эффективными являются приемы по заучиванию музыкального произведения, предложенные В.И. Муцмахером. Он предлагает разделить действия на группы: смысловая группировка и соотнесение по смыслу. Смысловая группировка – формирование на основе произведения смысловых ячеек (период, главная партия, побочная партия, экспозиция и т.д.), запоминание которых должно происходить путём объединения мелких в крупные. В основе соотнесения по смыслу находится использование мыслительных операций по сопоставлению особенностей тонального плана, аккомпанемента, интервалов. Предложенные приёмы подойдут для запоминания произведений, в которых первая и третья части подобны, а реприза повторяет экспозицию [11, с. 14-37].

Большая роль в развитии музыкального мышления и его применении в процессе запоминания нотного текста принадлежит самостоятельной работе пианиста, которая имеет дидактическую направленность, так как в ее основу положена активная познавательная деятельность обучающихся. Преподаватели должны так направить самостоятельную работу студентов, чтобы она способствовала развитию у будущих специалистов заинтересованности в изучаемом материале, проявлению инициативы при поиске новой информации, созданию потребности в постоянном пополнении знаний, необходимых для профессиональной деятельности. Самостоятельная работа формирует такое важное качество личности пианиста как профессиональная исполнительская направленность. На этой основе происходит формирование психологической готовности к предстоящей профессиональной деятельности, к интеграции знаний, полученных на разных учебных дисциплинах. Преподаватель по специальности должен помочь студенту организовать самостоятельные занятия, для чего составляются индивидуальные семестровые графики самостоятельной работы. Они включают работу пианиста с методической литературой, с нотным материалом, выполнение

практических заданий, подготовку рефератов, докладов, методических сообщений и разработок, курсовых работ. Все методы работы должны способствовать выработке у студента таких личностных качеств как самоконтроль, адекватная самооценка, целеустремленность, высокая работоспособность, заинтересованность в повышении исполнительского мастерства.

Таким образом, осмысление студентом-пианистом структуры и элементов музыкального языка исполняемого произведения достигается в результате развития музыкального мышления, что выступает в качестве фактора успешного и прочного запоминания нотного текста. Необходимыми условиями для развития музыкального мышления являются привлечение межпредметных связей, грамотная организация самостоятельной работы студента, обеспечение эффективного индивидуально-личностного общения студента с педагогом по специальности. В результате, пианист быстро выучивает наизусть произведения разных стилей и жанров, может исполнять большие концертные программы, его публичные выступления характеризуются качеством надежности.

Литература

1. *Мишина И. В. Формирование навыков игры наизусть в классе фортепиано // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: сб. докладов Международной научно-практической конференции: в 6 т. Т. 2. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2017. – С. 67-69.*
2. *Чередниченко Т. В. Музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 359-360.*
3. *Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 246 с.*
4. *Российская педагогическая энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. В. В. Давыдов. Т 2. М-Я. – М.: Большая российская энциклопедия, 1999. – 672 с.*
5. *Ушакова Л. Г. Музыкальное мышление: становление представлений, взглядов, теорий // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2012. – № 5-6. – С. 47-62.*
6. *Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М.: Академический Проект, 2008. – 400 с.*
7. *Савшинский С. И. Леонид Николаев: пианист, композитор, педагог. – Л.-М.: Государственное музыкальное издательство, 1950. – 190 с.*
8. *Мастера советской пианистической школы: очерки / под ред. А. А. Николаева. – М.: Музгиз, 1954. – 230 с.*
9. *Синяков А. П. Дидактические подходы к определению понятия «межпредметные связи» // Известия РГПУ им. А. И. Герцина. – 2009. – № 113. – С. 197-202.*
10. *Архив Б. С. Марац (без указания номера) // Архив Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки: документы, личные записи, справки, афиши Б. С. Марац*
11. *Муцмахер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано: учебное пособие. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1984. – 185 с.*

REFERENCES

1. *Mishina I. V. Nauka. Kul'tura. Iskusstvo: aktual'nye problemy teorii i praktiki: sb. dokladov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii: Vol. 2, Belgorod: Belgorodskij gosudarstven nyj institut iskusstv i kul'tury, 2017, P. 67-69.*
2. *Cherednichenko T. V. Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' / ed. G. V. Keldysh, Moscow: Sovet skaya enciklopediya, 199, P. 359-360.*

3. *Cypin G.M. Obuchenie igre na fortepiano (Piano lessons), Moscow: Izdatel'stvo Yurajt, 2018, 246 p.*
4. *Rossijskaya pedagogicheskaya enciklopediya / ed. V. V. Davydov. Vol. 2, Moscow: Bol'shaya rossijskaya enciklopediya, 1999, 672 p.*
5. *Ushakova L. G. Psihologiya. Istoriko-kriticheskie obzory i sovremennye issledovaniya, 2012, No. 5-6, P. 47-62.*
6. *Petrushin V. I. Muzykal'naya psihologiya (Musical psychology), Moscow: Akademicheskij Proekt, 2008, 400 p.*
7. *Savshinskij S. I. Leonid Nikolaev: pianist, kompozitor, pedagog (Leonid Nikolaev: pianist, composer, teacher) , Leningrad-Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1950, 190 p.*
8. *Mastera sovetskoj pianisticheskoj shkoly / ed. A. A. Nikolaeva, Moscow: Muzgiz, 1954, 230 p.*
9. *Sinyakov A. P. Izvestiya RGPU im. A. I. Gercina, 2009. No. 113, P. 197-202.*
10. *Arhiv B. S. Arhiv Nizhegorodskoj gosudarstvennoj konservatorii im. M. I. Glinki: dokumenty, lichnye zapisi, spravki, afishi B. S. Marac (Archives of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka: documents, personal notes, certificates, posters of B. S. Marats)*
11. *Mucmaher V.I. Sovershenstvovanie muzykal'noj pamyati v processe obucheniya igre na fortepiano (Improving musical memory while learning to play the piano), Moscow: MGPI im. V.I. Lenina, 1984, 185 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 13.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Цуй Цзиньюй

Аранжировки народных песен в современной хоровой миниатюре композиторов Китая

Аннотация. Целью статьи является выявление особенностей создания композиторами Китая аранжировок народных песен в жанре хоровой миниатюры. На современном этапе создаются как произведения для хора a capella, так и для хора с сопровождением фортепиано. На примере хоровых миниатюр «Перегон скота» Лю Вэньцзиня и «Гада Мейлин» Чжу Цзяньэра установлено, что композиторы бережно обращаются с народной мелодией, представляя ее в рамках хоровой фактуры. Стремление сохранить аутентичное звучание народной песни проявляется в использовании таких исполнительских приемов как glissando, словообрывы, в привлечении гетерофонной фактуры, имитации звучания традиционных инструментов. При этом композиторы опираются на современные европейские композиционные и хоровые средства. Они используют различные фактурные варианты, тембризацию, солирующие проведения, прием имитации, чередуют разные штрихи. В целом, степень воспроизведения аутентичных образцов и обращения к новым художественным формам выражения определяет своеобразие аранжировок народных мелодий в хоровых миниатюрах композиторов Китая.

Ключевые слова: хоровая миниатюра, Китай, народная песня, аранжировка, Лю Вэньцзинь, Чжу Цзяньэр.

Обращение к традиционному песенному фольклору является отличительной особенностью практически всех жанров китайской музыки. В частности, на это указывает Сюй Цинлин, подчеркивая, что привнесение в музыкальные произведения собственной национальной культуры является ключевым моментом, определяющим своеобразие музыки китайских композиторов [1, с. 16]. Обращение к жанру аранжировок народных песен особенно актуально в Китае при соз-
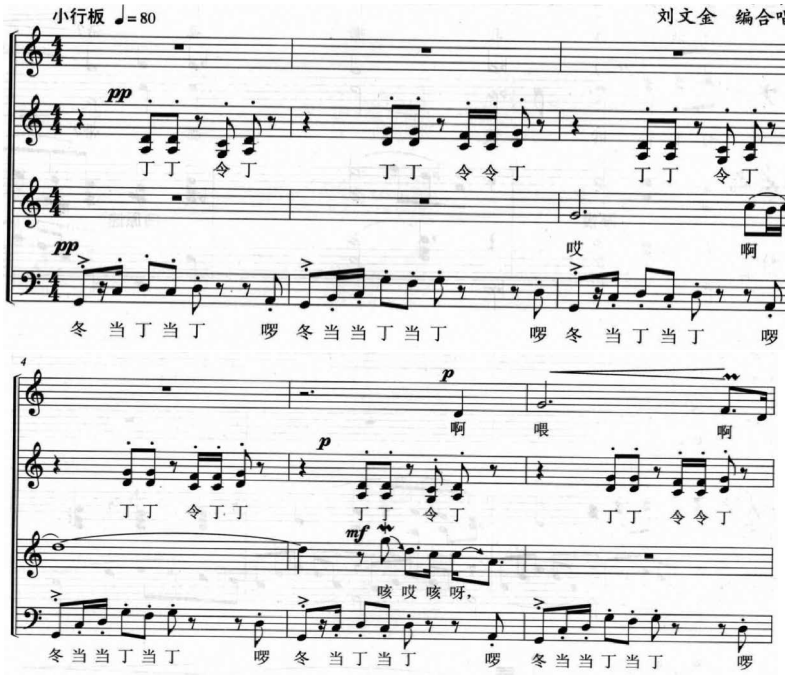
дании хоровых миниатюр. Сам характер хоровой миниатюры как «маломасштабного музыкального произведения» [2, с. 6], и ее тесные связи музыки и слова указывают на естественность создания аранжировок такого плана.

Специфика народных песен Китая, которые связаны со множеством локальных разновидностей, заключается в одноголосном исполнении. Если сопровождение и предполагалось при пении песни, то оно дублировало мелодию. Особенности древних китайских стихов заключаются в отсутствии акцентности. Поэтому метрическая организация напевов полностью определяется в народных песнях самим музыкальным напевом. Также отличем китайских народных песен является специфическая форма, которую Пан Ифэй обозначает как «варьируемая бесконечность» [3, с. 48]. Она выражается в создании множества вариантов напевов. Эти черты напевов и текстов народных песен при создании аранжировки оказываются претворены в рамках хоровой фактуры, которая раскрывает новые возможности народных песен, оказывается спроецирована в соответствии с современным этапом развития музыкального искусства.

Первые образцы хорового китайского искусства, связанные с использование мелодий народных песен, были представлены жанром школьных песен, который начал формироваться на рубеже XIX-XX столетий. Однако эти произведения в большей части были ориентированы на западноевропейские музыкальные закономерности. Но уже в 1940-е годы в области хорового искусства в Китае все больше усматривается закономерность обращения «к песенным традициям китайского народа» [4, с. 99]. И во второй половине XX века вместе с развитием хорового искусства развивается и жанр аранжировки, представленный в хоровых миниатюрах.

Целью настоящего исследования является выявление особенностей аранжировок народных песен в современной хоровой миниатюре композиторов Китая. Обращаясь к древним пластам песенно-ритуальной культуры, композиторы Китая соединяют древние напевы с различными приемами развития хоровой фактуры. Выделяются два подхода при работе в жанре хоровой миниатюры: создание хоровой фактуры с сопровождением фортепиано и обращение к хоровой фактуре a capella. Рассмотрим оба варианта на примере отдельных сочинений.

Китайский композитор и дирижер Лю Вэньцзинь (1937-2013) является автором инструментальных и хоровых сочинений. В числе последних значительную часть занимают аранжировки. На основе народной песни из Северной Шэньси «Перегон скота» он написал одноименную хоровую миниатюру a capella для смешанного хора. В рамках четырехголосной фактуры Лю Вэньцзинь представляет и вариантное изложение мелодии народной песни, и сопровождение, что представляет один из наиболее распространенных типов аранжировки народного материала среди современных композиторов Китая.



Пример 1. Лю Вэньцзинь, аранжировка народной песни «Перегон скота»

В первом разделе миниатюры (тт. 1-19) басам и альтам поручено мелодико-ритмическое остинато, в котором усматривается подражание игре ударного инструмента (Пример 1). Композитор чередует в партии басов два мотива от ноты g: первый связан с ритмом короткого пунктира, интонациями кварты и секунды, а второй с ритмической группой восьмой и двух шестнадцатых и движением мелодии в пределах октавы. Важным исполнительским моментом является выполнение акцентов на сильную долю тактов в размере 4/4 и штриха staccato. В партии альтов два иных мотива излагаются квартами, в их основе секундовые интонации и ритм восьмых и шестнадцатых. В отличие от партии басов, мотивы у альтов начинаются со слабой доли, благодаря чему хоровая фактура оказывается наполненной. Единство артикуляции (штрих staccato) также объединяет басы и альты в качестве одного фактурного пласта.

Мелодия народной песни излагается у теноров. Она звучит в семиступенном ладу Янь Юэ, образованном путем добавления к пентатонике двух ступеней, что
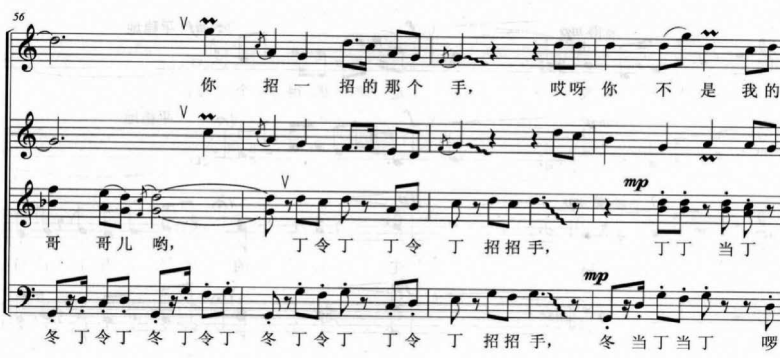
соответствует европейскому миксолидийскому ладу. Начинается мелодия с выдержанной ноты, после которой следует два квартовых скачка, сцепленных секундой, благодаря чему достигается диапазон октавы. Во время последующего мелодического спуска композитор использует мелизмы и глиссандо, характерные для традиционной музыки Китая. Достижение мелодической вершины также должно быть связано с характерной для сольного исполнения экспрессии высказывания. То есть Лю Вэньцзинь стремится к максимальному сохранению народной исполнительской основы. Развитие мелодии связано с расширением диапазона, предпочтением движения более мелкими длительностями, разделением партии на два голоса. Помимо глиссандо используются также словообрывы, свободное скольжение в окончаниях.

Сопрано поручается подголосок, основанный на элементах темы. Композитор периодически разделяет партию на два голоса, что оказывается аналогично традиции гетерофонного звучания, типичного для исполнения русских народных песен. Наиболее выразительные фразы оказываются представлены в то время, когда у теноров идут паузы. Периодически у сопрано оказываются настолько развиты подголоски, что эта партия уравнивается по значению сопрано. Это приводит к тому, что мелодическая роль полностью переходит к сопрано.

Итак, второй раздел миниатюры открывается нисходящей мелодией с мягкими терцовыми ходами у сопрано. Она оказывается обильно украшена мелизмами. Альты и тенора исполняют в качестве гармонического пласта звучания мотивы из кварт с той разницей, что у альтов сохраняется staccato, а у теноров они завершаются словообрывами и глиссандо. А у басов впервые оказываются представлены строгие басы. Данная фактура нарушается в т. 24, где все голоса хора объединяются в едином плотном аккордовом изложении на forte. В тактах 30-34 между голосами возникают переклички на основе сходных нисходящих фраз. С т. 39 тема второго раздела повторяется.

Третий раздел выполняет роль варьированной репризы. Лю Вэньцзинь прибегает к новым сочетаниям голосов. Он открывает раздел двухголосием женских голосов, где представлен сильно измененный вариант темы, в котором выделяется восходящий скачок на малую септиму. Между голосами образуются кварты, квинты, терции, унисоны. Мужские голоса выполняют роль сопровождения. В тт. 69-71 Лю Вэньцзинь впервые за всю композицию вводит автентические обороты (доминантовый септаккорд и тоническое трезвучие в G-dur), представляя заключительную каденцию. Использование западноевропейских композиционных средств позволяет придать хоровой миниатюре стройность и завершенность.

Отдельно стоит обратить внимание в композиции «Перегон скота» на сложности, связанные с исполнением мелизмов и таких приемов как глиссандо. Они
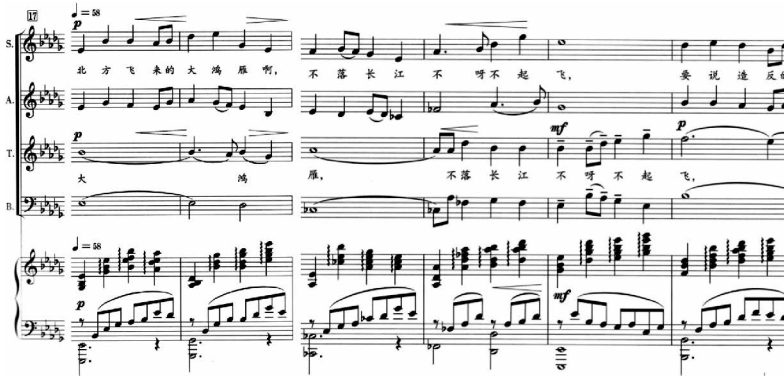


Пример 2. Лю Вэньцзинь, аранжировка народной песни «Перегон скота»

вводится одновременно сразу в нескольких партиях, как, например, в тт. 56-59, и требуют синхронности и манеры исполнения, характерной для региона Северной Шэньси (Пример 2).

Для рассмотрения особенностей аранжировок народных мелодий для хора с сопровождением фортепиано рассмотрим хоровую миниатюру китайского композитора и дирижера Чжу Цзяньэра (1922-2017). Он является автором 10 симфоний и других симфонических произведений, вокальной музыки. Важной частью его творчества стало обращение к фольклору разных национальных меньшинств Китая, в том числе к народным мелодиям иных национальных истоков, распространенных на территории страны. Творческий метод Чжу Цзяньэра, как подмечает Фэн Кай, представляет бережное отношение к метроритмической составляющей народной мелодии, «гармоничное сочетание фольклорного начала и авторского подхода при обработке народной мелодии» [5, с. 188].

В основу хоровой миниатюры «Гада Мейлин» Чжу Цзяньэра положена одноименная монгольская народная песня. Именем Гада Мейлин (1892-1931) называли предводителя народного восстания против своих и чужеземных угнетателей в Северном Китае. Исходя из такого содержания, хоровая композиция Чжу Цзяньэр имеет героический образ, становление которого происходит постепенно. Оно совершается за счет постепенного ускорения темпа (каждое новое проведение темы следует в более подвижном движении – от Largo до Moderato), динамического нарастания (от pianissimo к fortissimo) и фактурного уплотнения. Причем данный процесс проходит в композиции дважды с более сильной второй кульминацией.

Тема песни связана со звукорядом пентатоники b-des-es-f-as, она начинается со скачка на квинту от звука b, после которого следует секундовый спуск и



Пример 3. Чжу Цзяньэр, аранжировка народной песни «Гада Мейлин»

подъем на октаву от первоначальной ноты. Дальнейшее заполнение диапазона октавы дается со скачками на сексту, терцию и кварту. Основная тема песни проходит на протяжении композиции много раз, претерпевая различные изменения. Ее появление в темпе Largo связано с соло у басов в динамическом нюансе pianissimo. Сумрачный и строгий колорит создается помимо тембра мужских голосов за счет аккордов и ритма синкопы у фортепиано, причем в гармонизации Чжу Цзяньэр использует фригийский лад (звук ces). С такта 12 к развитию темы также присоединяются тенора, причем между хоровыми партиями не совпадают цезуры, и ритмика, что сообщает голосам фактуры самостоятельность.

Чжу Цзяньэр представляет тембровую перекраску темы с т. 19: она проводится у женских голосов, где мелодия проходит у сопрано, а альты образуют второй голос, который составляет с мелодией интервалы терции, кварты, сексты (Пример 3). Партии мужских голосов выполняют гармоническую функцию. Причем, когда в женских партиях представлены выдержанные ноты, на первый план выходит мелодия у мужских голосов, которую следует подчеркнуть штрихом tenuto. Такая тщательная проработка фактуры с тесным взаимодействием голосов указывает на следование Чжу Цзяньэром лучшим достижениям европейского хорового письма. Непрерывное развитие в рамках композиции также достигается сменой звукоряда (пентатоника от звука es), введением приема arpeggiato при исполнении аккордов в партии фортепиано.

Следующий раздел Moderato с т. 28 связан с полифоническим изложением темы: она имитируется с использованием ломанного порядка вступления голосов: тенора – альты – басы – сопрано. Каждое новое вступление темы Чжу Цзяньэр подчеркивает динамически (mezzo-forte) и артикуляционно (штрих

marcato), в чем также усматривается следование традициям хорового письма, сложившимся в западноевропейской музыкальной культуре. С т. 34 аналогичным образом имитационно излагается второй элемент темы, и музыка доходит до своей первой кульминации. Причем во время аккордов у хора второй элемент темы также проводятся у фортепиано, в чем усматривается тесное взаимодействие хоровых партий и инструментального сопровождения.

Во второй части композиции «Гада Мейлин», начинающейся в первоначальном темпе Largo, Чжу Цзяньэр вновь находит новые фактурные и тембровые решения. Тема поручается солирующему сопрано, а смешанный хор выступает вместе с фортепиано в качестве сопровождения. У сопрано, альтов и теноров чередуется движением четвертями на основе интонаций терции, секунды и кварты. Эту же гармоническую функцию выполняет фортепиано, которое играет только в среднем регистре. Партии басов поручена традиционная роль басового голоса. В результате, музыкальный образ становится лирическим. Развитие этого эпизода характеризуется постепенной мелодизацией хоровых партий.

Перелом в развитии совершается после генеральной паузы в т. 70. Тема проходит у басов, а другие партии разделяются на два голоса, представляя плотную фактуру. Авторские указания на величественный характер (Maestoso), агогические изменения, постепенное crescendo способствуют выстраиванию главной кульминации, связанной с героическим характером.

Таким образом, на основе проанализированных хоровых миниатюр Лю Вэньцзинь и Чжу Цзяньэра можно говорить о следующих тенденциях при обращении к аранжировкам народных песен. Используя в качестве мелодии-первоисточника народные мелодии, композиторы опираются на современные европейские композиционные и хоровые средства. Они привлекают различные фактурные варианты, выстраивает партитуру на тесном взаимодействии партий хора или хора и фортепиано, использует тембризацию, солирующие проведения, прием имитации. В миниатюре «Гада Мейлин» это позволяет ему представить народную тему в различных образах – серьезно-сумрачном, лирическом, героически-торжественном, выстраивая драматургию сочинения. В миниатюре «Перегон скота» оригинальным моментом становится звукоподражание игре на традиционных музыкальных инструментах хоровыми средствами. Более того, если Чжу Цзяньэр обращается к академической манере пения, то Лю Вэньцзинь предполагает воспроизведение хором традиционной манеры исполнения, свойственной народу провинции Северной Шэньси, для чего вводит glissando, словообрывы и другие приемы. Такая практика характерна для Китая, и среди хоровых коллективов есть не только приверженцы строгой академической манеры исполнения, но и народные хоры, которые специализируются на локальных певческих традициях. Степень воспроизведения аутентичных образцов и обращения к

новым художественным формам выражения определяет своеобразие хоровых миниатюр китайских композиторов.

Литература

1. *Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX - XXI веков: автореф. дисс. … канд. иск. – Нижний Новгород, 2022. – 26 с.*
2. *Гринченко И. В. Хоровая миниатюра в русской музыкальной культуре: история и теория: автореф. дисс. … канд. иск. – Ростов-на-Дону, 2015. – 23 с.*
3. *Пан Ифэй. О значении жанра «школьной песни» для новой музыки Китая XX столетия // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 [48]. – С. 48-50.*
4. *Сюй Кайхуа. Пути развития хорового искусства в Китае // Художественное образование и наука. – 2022. – № 2. – С. 98-106.*
5. *Фэн Кай. Фольклорная составляющая композиторского стиля Чжу Цзяньэра // Художественное образование и наука. – 2025. – № 2 (43). – С. 185–192.*

REFERENCES

1. *Syuj Cinlin. Evropejskie kompozicionnye tekhnologii i nacional'nyj stil' v fortepiannoj muzyke Kitaya na rubezhe XX - XXI vekov (European compositional technologies and national style in Chinese piano music at the turn of the 20th and 21st centuries): Extended abstract of candidate's thesis, Nizhnij Novgorod, 2022, 26 p.*
2. *Grinchenko I. V. Horovaya miniatyura v russkoj muzykal'noj kul'ture: istoriya i teoriya (Choral miniatures in Russian musical culture: history and theory): Extended abstract of candidate's thesis, Rostov-na-Donu, 2015, 23 p.*
3. *Pan Ifej. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2018, No. 2, P. 48-50.*
4. *Syuj Kajhua. Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka, 2022, No. 2, P. 98-106.*
5. *Fen Kaj. Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka, 2025, No. 2 (43), P. 185–192.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 21.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Хуан Линь

Особенности исполнительской интерпретации фортепианной сонаты № 27 Л. Бетховена

Аннотация. В работе исследуются особенности исполнительской интерпретации фортепианной сонаты № 27 (соч. 90) Л. Ван Бетховена – произведения, занимающего переходное положение между средним и поздним периодами творчества композитора. Анализируются структурно-содержательные аспекты сочинения (двухчастная форма, деконструкция классической сонатной формы, открытая форма кода) и стилевые инновации (психологизированный гармонический язык, фрагментарное тематическое построение, новаторский ритмический язык). Особое внимание уделяется философским и эстетическим требованиям к интерпретации: динамике, туше, агогике. В ходе исследования обобщены позиции отечественных и зарубежных музыковедов (Б. В. Асафьева, Г. Г. Нейгауза и др.), проанализирована научная литература на русском, английском и китайском языках. Цель работы – разработать систематизированные исполнительские рекомендации для пианистов, помогающие глубже осознать художественный замысел сонаты и повысить уровень интерпретации.

Ключевые слова: фортепианная соната № 27 Бетховена, исполнительская интерпретация, музыкальная форма, стилистические инновации, гармония и ритм в творчестве Бетховена, агогика и динамика, поздние сонаты Бетховена.

Введение в проблему

Соната для фортепиано №27 соч.90 создана Бетховеном в 1814–1817 гг., относится к поздним фортепианным сочинениям, подарена эрцгерцогу Рудольфу. Произведение выступает переходным звеном среднего и позднего творческого периода композитора: сохраняет классическую форму, но насыщено глубокими личными эмоциями и философскими размышлениями.

В период создания сонаты прогрессировала глухота Бетховена, что нашло отражение в интроспективном настрое музыки. Новаторство сочинения проявляется в гармонии, мелодике, ритме и эмоциональном выражении. Изучение исполнительских особенностей Op.90 позволяет глубже понять художественные достижения Бетховена и формирует методическую базу для фортепианной интерпретации.

Автор работы проанализировал русскую, английскую и китайскую научную литературу, посвящённую сонате №27.

Обзор научных трудов не исчерпывает всю изученную автором литературу, полный перечень представлен в списке источников. Большое количество исследований подтверждает актуальность темы. Новизна работы сочетает индивидуальный подход к интерпретации Op.90 и обобщение существующих научных позиций. Каждый исполнитель привносит уникальное видение в бетховенские сонаты, сохраняющие вечную художественную ценность.

Цель исследования: раскрыть уникальность фортепианной сонаты №27 через анализ музыкальной формы, технических требований и эмоциональной выразительности; разработать систематизированные исполнительские рекомендации для пианистов. Работа помогает исполнителям глубже осознать замысел сочинения, повысить художественный уровень и расширяет академические перспективы изучения позднего Бетховена.

Краткий обзор исследования

Людвиг ван Бетховен (1770–1827) — выдающийся композитор, пианист, представитель венской классической школы, создатель стиля, переходного от классицизма к романтизму. Детство и взрослая жизнь композитора были омрачены страданиями: раннее музыкальное обучение под давлением отца, прогрессирующая глухота с конца 1790-х годов, семейные конфликты и хронические болезни. Несмотря на потерю слуха, Бетховен создал глубочайшие философские произведения, включая Девятую симфонию и поздние струнные квартеты.

Цикл из 32 фортепианных сонат Бетховена называют «Новым заветом» фортепианной музыки. Он отражает три этапа эволюции авторского стиля и фиксирует исторический переход европейской музыки от классицизма к романтизму, переосмысливая сонатную форму Гайдна и Моцарта.

Ранний период (1795–1802, ор.2–22) — наследие венской классики и творческий поиск.

Бетховен опирается на традиции Гайдна и Моцарта, но вводит яркие драматические контрасты. В сонатах ор.2 закреплена четырёхчастная структура. В «Патетической сонате» ор.13 нарушен канон быстрого начала: произведение открывается драматическим медленным вступлением, формируя сквозное про-

граммное развитие темы. Структуры сохраняют классические рамки, но доминируют динамичные ритмы и резкие звуковые контрасты.

Средний период (1803–1814, ор.23–90) — героическая эпоха и новаторство.

Прогрессирующая глухота создаёт внутренний конфликт художника, породив монументальные героические сочинения. «Аврора» ор.53 расширяет регистровые возможности фортепиано, «Аппассионата» ор.57 объединяет яростный конфликт и глубокую созерцательность. Соната №26 «Прощальная» ор.81а имеет программное содержание, предвосхищая романтическую программную музыку. В этот период разделы разработки становятся масштабными, коды приобретают значение второй разработки, фактура симфонизируется.

Поздний период (1815–1827, ор.101–111) — интроспекция и переосмысление формы.

Полная глухота обращает творчество Бетховена к философской рефлексии. Пять поздних сонат отличаются свободой композиционных решений, насыщены полифонией и резкими эмоциональными контрастами. «Хаммерклавир» ор.106 обладает симфоническим масштабом и сложнейшей фугой. Последние три сонаты ор.109, 110, 111 раскрывают духовные поиски композитора: вариационные циклы, переплетение арии и фуги, бинарная оппозиция частей, символизирующая путь души от земных страданий к трансцендентному спокойствию. Поздние сонаты заложили основу для развития романтической и музыки XX века.

Исследователи о фортепианных сонатах Бетховена

Российская музыковедческая школа предлагает два ключевых направления анализа бетховенских сонат: структурно-интонационное и исполнительско-эстетическое.

Теория музыкальной формы Б.В. Асафьева

В труде «Музыкальная форма как процесс» учёный разработал теорию интонации, рассматривая сонаты не как статичные схемы, а как динамичный процесс развития музыкальной мысли [3]. Сквозной мотив функционирует как зародыш, определяющий развитие всей композиции, что ярко демонстрирует анализ «Аппассионаты». Метод Асафьева раскрывает психологическую драматургию бетховенских сочинений.

Исполнительская концепция Г.Г. Нейгауза

В работе «Об искусстве фортепианной игры» основоположник русской пианистической школы объединяет технический анализ и поэтическое осмысление

музыки Бетховена [9]. Он критикует механическую отработку пальцев, утверждая, что техника полностью подчинена передаче образного содержания. Для Нейгауза точность исполнения невозможна без глубокой эмоциональной эмпатии с авторским замыслом. Его педагогические идеи сформировали поколения российских интерпретаторов Бетховена.

Зарубежные исследования подтверждают универсальную ценность цикла 32 сонат как переходного этапа от классицизма к романтизму. Все научные школы сходятся в том, что бетховенские сонаты сочетают органическое единство формы и содержания, а также открывают безграничный простор для разнообразных исполнительских трактовок.

Методы

Op.90 является ключевым переходным сочинением среднего и позднего периода, его лаконичная двухчастная структура реализует новую художественную идею: от внешней драмы к внутреннему психологическому процессу.

Первая часть: деконструкция классической сонатной формы

Ремарка «Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck» отражает внутреннее напряжение между внешней активностью и глубоким переживанием. Интонация вздоха выступает как первичная клетка психологического времени, её пунктирный ритм и нисходящая секунда передают душевный трепет [4]. Восходящая кварта из главной партии становится единым тематическим источником обеих частей: лирическая тема второй части — ритмически расширенная вариация этого интервала, символизирующая примирение и внутренний покой [10, с.158].

Экспозиция (тт.1–48) строится из трёх голосовых пластов: пульсирующие арпеджио баса (физиологическая основа), мотив-вздох среднего голоса (эмоциональное ядро), короткие верхние реплики (вспышки сознания). Такое многослойное построение разрушает целостность традиционной классической темы.

Разработка (тт.49–82) отказывается от масштабного тематического противостояния, заменяясь микроскопическим погружением в основной мотив. Частые модуляции создают эффект бесцельного блуждания потока сознания. Нейгауз сравнивает этот раздел с самоанализом музыки, прислушивающейся к собственным переживаниям [9, с.201].

Реприза (тт.83–141) и кода (тт.142–173) реализуют позднебетховенскую открытую форму. Главная тема возвращается в низком мрачном регистре, а 32-тактовая кода функционирует как вторая разработка: мотивы постепенно теряют энергию и растворяются в предельно тихой динамике без окончательного разрешения.

Вторая часть: реконструкция рондообразной формы в ми мажоре

Тональный переход ми минор – ми мажор несёт метафизическое значение: от рефлексии к непосредственному духовному бытию [6]. Рондо построено на тонких вариационных трансформациях основной темы, каждый эпизод добавляет новые гармонические краски. Кода с 113 такта разбрасывает фрагменты темы в высоком регистре, плавно растворяясь в тёплом среднем звуковом слое.

Две части реализуют гегелевскую триаду: тезис (первая часть, внутренние противоречия духа), антитезис (тональный переход), синтез (вторая часть, просветлённое самопознание) [8, с.22]. Первая часть — стадия «в себе бытия», дух не достиг самопознания; вторая — «для себя бытия», духовное просветление. Это не просто эмоциональный контраст, а гносеологическое восхождение сознания.

Временной план также новаторский: первая часть имитирует дискретное психологическое время через паузы и растянутые фразы; вторая создаёт ощущение вечного медитативного времени за счёт равномерной циклической пульсации.

Всё произведение построено по клеточному принципу: мотив-вздох является генетическим зародышем, все тематические элементы — его фрактальные трансформации [5, с.56]. Экономичный материал обеспечивает строгую органическую целостность при малом общем масштабе сонаты.

Результаты и их обсуждение

Соната 1814 года создаётся на переломе личного стиля Бетховена и эстетики эпохи, отказываясь от масштабного внешнего повествования ради изучения микро-движений внутреннего мира. Стилевые инновации сводятся к трём парадигматическим трансформациям: переход от изображения эмоций к процессу сознания; от линейного времени к субъективному психологическому переживанию; от замкнутой формы к открытому процессуальному развитию.

1. Психологизированный гармонический язык

Первая часть (ми минор): тоника постоянно ослаблена проходящими гармониями, неаполитанскими секстаккордами и уменьшёнными септаккордами. Внезапный аккорд F-dur в тт.6–8 не создаёт тональный контраст, а мгновенно меняет эмоциональный окрас, ослабляя функциональную тягу и усиливая неопределённость душевного состояния.

Вторая часть (ми мажор) доминирует тонический аккорд, но задержанные диссонансы и аккорд пониженной VI ступени создают эффект «движения в покое». Гармония выполняет колористическую функцию, предвосхищая романтические поиски тембровой выразительности [9, с.79].

2. Фрагментарное тематическое построение

Главная тема первой части не представляет целостную мелодию, а комплекс из трёх голосовых слоёв. Все тематические элементы обеих частей являются производными трансформациями мотива-вздоха. Тема второй части — стабилизированная ритмическая версия этого интонационного ядра, что обеспечивает абсолютное внутреннее единство материала [5, с.89].

3. Новаторский ритмический язык

Первая часть: эластичная нестабильная пульсация, чередование пунктира и триолей, частые паузы, разрывающие фразы и имитирующие прерывистый поток мыслей.

Вторая часть: равномерные восьмые ноты с лёгкими ритмическими смещениями левой руки, создающие эффект зависания во времени, предназначенный для медитативного переживания.

4. Формальная номинальность

Первая часть имеет открытое завершение кода без полного эмоционального разрешения. Рондо второй части превращается в циклическую медитацию: повторения темы сопровождаются тонкими вариациями, кода постепенно затихает, растворяясь в среднем регистре. Такая структура отказывается от канонической замкнутости классической сонаты, характерно для позднего периода Бетховена.

5. Философские требования к интерпретации

Динамика: разграничение p (внутренний монолог) и pp (безмолвное созерцание).

Туше: имитация вокального дыхания в кантилене второй части, прозрачность гармонических слоёв.

Агогика: гибкость темпа как отражение субъективного психологического времени, без чрезмерной свободы, разрушающей структурную логику.

Стилевые новшества Op.90 доказывают, что художественная революция Бетховена заключается не в усложнении материала, а в углублении выразительных измерений музыки.

Заключение

Глубокий анализ сонаты №27 ми минор соч.90 выходит за рамки формального описания классического произведения, раскрывая ядро стилистической трансформации Бетховена между средним и поздним творческим периодом. Двухчастная структура не является сокращением цикла, а самостоятельной ху-

дожественной концепцией: первая минорная часть передаёт внутреннюю борьбу и волю, вторая мажорная — созерцательное примирение и растворение конфликта в лирической кантилене [7, с.178].

Уникальность сочинения проявляется на трёх взаимосвязанных уровнях:

1. Стилевая трансформация: Op.90 заполняет недостающее звено эволюции бетховенского творчества, синтезируя интеллектуальное и эмоциональное начало, характерное для поздних сонат. Лаконизм формы сочетается с предельной концентрацией музыкальной мысли [1, с.306].

2. Диалектика формы и содержания: Сжатая двухчастная композиция служит идеальным объектом для изучения органического единства формы и внутреннего смысла.

3. Революция фортепианного языка: Происходит переход от виртуозного инструментального письма среднего периода к вокализованной тембровой лирике позднего Бетховена. Основная эстетическая задача — заставить фортепиано имитировать дыхание и эмоциональную пульсацию человеческого голоса. Техника полностью подчинена художественному выражению, отказываясь от демонстративной виртуозности.

Творчество Бетховена сохраняет непреходящую научную и исполнительскую актуальность для всех поколений музыкантов. Изучение Op.90 позволяет не только постичь конкретный шедевр, но и раскрыть внутренний духовный мир композитора, определив вектор развития всей западной фортепианной музыки XIX и XX веков. В этом заключается основная научная ценность настоящего исследования.

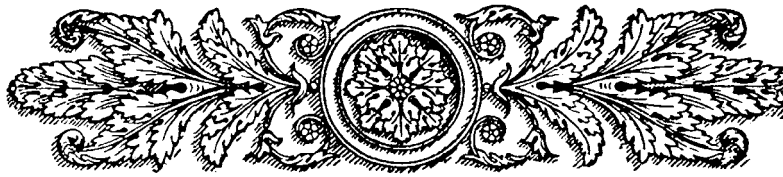
Литература

1. *Альшванг, А. А. Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. — М.: Гос. муз. изд-во, 1963. — 575 с.*
2. *Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1947. — 383 с.*
3. *Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс: 2-е изд. / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1971. — 155 с.*
4. *Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс: 2-е изд. / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с. — ISBN 5-7140-0625-4.*
5. *Бобровский, В. П. Структура музыкального произведения / В. П. Бобровский. — М.: Музыка, 1978. — 134 с.*
6. *Житомирский, Д. Бетховен: опыт характеристики / Д. Житомирский. — М.: Гос. изд-во, 1927. — 94 с.*
7. *Кремлёв, Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. Ч. 1 / Ю. А. Кремлёв. — Л.: Советский композитор, 1970. — 303 с.*
8. *Ливанов, М. С. Музыка и философия / М. С. Ливанов. — М.: Наука, 1978. — 135 с.*
9. *Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. — М.: Гос. муз. изд-во, 1958. — 318 с.*
10. *Fanning, D. Beethoven: The Sonatas for Piano / D. Fanning. — London: Kahn & Averill, 1996. — 96 p. — ISBN 978-1-871082-79-8.*

REFERENCES

1. *Al'shvang, A. A. Lyudvig van Bethoven: ocherk zhizni i tvorchestva [Ludwig van Beethoven: An Essay on Life and Work]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963. 575 p.*
2. *Asaf'ev, B. V. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1947. 383 p.*
3. *Asaf'ev, B. V. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 155 p.*
4. *Asaf'ev, B. V. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p. ISBN 5-7140-0625-4.*
5. *Bobrovskii, V. P. Struktura muzykal'nogo proizvedeniya [Structure of a Musical Work]. Moscow: Muzyka, 1978. 134 p.*
6. *Zhitomirskii, D. Bethoven: opyt kharakteristiki [Beethoven: An Attempt at a Characterization]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1927. 94 p.*
7. *Kremlev, Yu. A. Fortepiannye sonaty Bethovena. Chast' 1 [Beethoven's Piano Sonatas. Part 1]. Leningrad: Sovetskii kompozitor, 1970. 303 p.*
8. *Livanov, M. S. Muzyka i filosofiya [Music and Philosophy]. Moscow: Nauka, 1978. 135 p.*
9. *Neigauz, G. G. Ob iskusstve fortepiannoi igry [On the Art of Piano Playing]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958. 318 p.*
10. *Fanning, D. Beethoven: The Sonatas for Piano. London: Kahn & Averill, 1996. 96 p. ISBN 978-1-871082-79-8.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 22.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Цинь Чжумин

Синтез традиционных и современных приемов вокального исполнительства в песнях Ши Гуаннаня в контексте особенностей стиля композитора

Аннотация. В статье рассматривается процесс синтеза традиционных китайских и современных западноевропейских приемов вокального исполнительства в камерно-вокальной музыке Китая XX века, центральное внимание уделено творчеству композитора Ши Гуаннаня (1940–1990). Показано, что взаимовлияние национальных традиций и европейских стилей стало определяющим фактором эволюции жанра. Выделены три основные стадии развития камерно-вокальной лирики (1930–40-е, 1950–60-е, 1980-е годы), охарактеризованы их стилевые доминанты. Основная цель работы – проанализировать, как в сочинениях Ши Гуаннаня традиционная песенность, пентатоника и народные интонации соединяются с современными композиционными техниками, усложненной ладогармонической системой и психологической детализацией текста. Исследование выполнено на материале вокальных сюит, песен и опер композитора, применяется историко-стилевой и музыкально-аналитический методы. Сделан вывод, что творчество Ши Гуаннаня представляет собой убедительный пример органичного синтеза национальных и интернациональных черт, а сам композитор справедливо именуется «певцом времени» и «народным музыкантом».

Ключевые слова: синтез традиционных и современных приемов вокального исполнительства, современная китайская музыка, Ши Гуаннань, камерно-вокальная музыка, китайская опера, пентатоника, стилевой синтез.

Введение в проблему

В первые десятилетия XX века в профессиональной китайской музыке значительно расширяется жанровая палитра. Под влиянием западноевропейских и американских стилевых тенденций формируется такой жанр, как камерно-вокальная миниатюра. В музыкальном языке ряда композиторов (Хуан Цзы, Цин Чжу, Сянь Синхай, Сяо Юмэй, Ма Сыцун) можно проследить, как характерные признаки национальных традиций – опора на пентатонику, узнаваемые интонационные обороты, обилие орнаментики – постепенно интегрируются в развитую гомофонно-гармоническую систему [1, с. 107]. При этом опорными жанрами остаются традиционные для китайской музыки песня, танец и марш; в эмоциональной палитре камерно-вокальных миниатюр преобладает светлая лирика. На протяжении столетия синтез традиционных и современных приемов вокального исполнительства становится магистральным вектором эволюции авторской музыки, а значительная роль в этом процессе принадлежит композитору Ши Гуанаю, творчеству которого и посвящена настоящая статья.

Краткий обзор исследований (литературы)

Эволюция жанра подробно освещена в фундаментальном труде Ван Юйхэ, где прослеживается путь китайской музыки от традиционных форм к современному многоголосию [2]. Образная палитра камерной вокальной музыки первой половины XX в. в Китае весьма широка, но музыка эта полностью находится под влиянием лучших европейских образцов этого жанра вековой давности. При этом очевидно, что процесс освоения европейских музыкальных стилей идет очень быстро, так что уже к середине века в китайской музыке появляются образцы импрессионизма и экспрессионизма. Однако освоение европейских композиторских техник не разрушает связи с китайским национальным стилем, и этот сплав делает китайскую музыку неповторимой по колориту и эмоциональному воздействию. В научной литературе утвердилось представление о трех основных стадиях развития камерно-вокальной лирики Китая, каждая из которых демонстрирует усложнение музыкального мышления, обогащение формы и образного строя сочинений.

Первый этап (1930–40-е годы) характеризуется усилением ансамблевости, усложнением метроритма и фактуры, появлением драматических и патетических оттенков в романсах. Ван Шижан отмечает, что в типичных романсах этого времени – «Поэма о красных бобах» Лю Сюэ-аня, «Научите меня, как не думать о нем» Чжао Юаньжэя, «Песня о весеннем настроении» Хуан Цзы, «Я живу на берегу реки Янцзы» Цин Чжу – лирический сюжет часто сопряжен с поэтиза-

цией природы, а напевная вокальная мелодия поддерживается самобытной фортепианной партией [3, с. 470]. В романсах Сянь Синхая пентатоническая структура преобразуется в фонические свойства гармонических оборотов, а фактурная разработка тесно связана с драматургией. Например, в романсе «Вопрос» и «Осенние думы», пентатоника переосмысливается сквозь призму европейской гармонии, а фортепианная партия не просто сопровождает голос, но вступает с ним в содержательный диалог, образуя единое драматургическое целое. Сходные процессы заметны и в камерно-вокальных опытах Сяо Юмэя – автора романсов «Спрашивание» и «Свежий снег», где лаконичность национального мелоса соединяется с импрессионистической красочностью гармоний. Эти произведения подготовили почву для того синтеза, который в полную силу заявит о себе в творчестве следующего поколения композиторов.

Второй этап (1950–60-е годы) отмечен известной изоляцией от западноевропейского влияния, господством идеологических канонов. Жанровой основой становится массовая песня с ее демократичностью языка, куплетно-припевной формой и опорой на народные интонации [4, с. 35]. Как показано в специальном исследовании Сюй Чжэнао, камерно-вокальное творчество этого периода развивалось в условиях строгих ограничений, однако именно тогда начинается творческий путь Ши Гуаннаня [5].

Третий этап (с 1980-х годов) связан со снятием идеологических ограничений и возобновлением контактов с европейской музыкой. Как подчеркивает У Ген-Ир, популярными становятся темы любовной лирики, психологических состояний, философского осмысления бытия [6, с. 141]. Западный исследователь Ло Л. предлагает рассматривать китайскую художественную песню XX века как самостоятельный феномен, в котором национальный колорит не противоречит универсальным законам жанра [7]. В музыкальном синтаксисе появляются полиметрия, полиритмия, влияние атональной и сонористической музыки, расширяется спектр вокальных техник – глиссандо, фальцет, шпрехштимме, речевые и шумовые приемы. Чжао Сяошань указывает, что фоничность звучания выходит на первый план, тембровая сторона тщательно прорабатывается, а фактура усложняется [8, с. 62]. Таким образом, современная китайская камерно-вокальная музыка превращается в творческую лабораторию синтеза национальных и интернациональных элементов [9].

Методы (методики)

Исследование опирается на историко-стилевой метод, позволяющий рассмотреть эволюцию камерно-вокального творчества Ши Гуаннаня в контексте двух основных периодов – «культурной революции» (1950–1960-е гг.) и «периода открытости» (вторая половина 1970-х – 1980-е годы). Музыкально-ана-

литический метод используется для выявления конкретных приемов синтеза: соединения пентатоники с гомофонно-гармонической системой, взаимодействия ритма вокальной интонации и рифмы стиха, особенностей работы с формой в операх. Материалом послужили вокальные сюиты, циклы песен, отдельные миниатюры и оперы композитора, а также научные публикации китайских и российских музыковедов.

Результаты и их обсуждение

Ши Гуаннань (1940–1990) получил образование в Центральной и Тяньцзиньской консерваториях, впитав как национальные, так и западные традиции. Важным фактором, повлиявшим на его формирование, стало активное культурное сотрудничество Китая с СССР в 1950-х – начале 1960-х годов: композитор был знаком с современной русской и советской музыкой различных жанров, что расширило его профессиональный кругозор.

Ши Гуаннань родился в районе Цзиньдун округа Цзиньхуа провинции Чжэцзян, в семье, не связанной с профессиональным искусством. Его музыкальные способности проявились рано, и это позволило ему поступить сначала в Центральную, а затем в Тяньцзиньскую консерваторию – ведущие музыкальные учебные заведения страны того времени. Студенческие годы совпали с исключительно насыщенным периодом в культурной жизни Китая: одна за другой появлялись премьеры опер – как традиционных китайских, так и западноевропейских; в симфонических и камерных концертах звучала музыка Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна; широко исполнялись обработки народных песен, выступали фольклорные ансамбли из разных провинций. Уже в консерваторские годы Ши Гуаннань начал записывать и анализировать народные напевы, что впоследствии переросло в систематическое изучение фольклора и стало основой его мелодического мышления. Вся эта насыщенная среда, впитанная в пору ученичества, во многом предопределила ту естественность, с какой композитор в дальнейшем соединял разнородные стилевые элементы.

В 1950-х – начале 1960-х годов он обращается к революционной тематике, опираясь на материал китайских народных и революционных песен. Уже в ранних сочинениях – вокальной сюите «Поэмы революционных мучеников» (1960), цикле песен для баритона «Стихи героев революции», песне «Бей в бубен и запевай песню» (1962) – проявилось стремление композитора сочетать демократичность массового жанра с принципами крупной формы и современными европейскими техниками композиции [10, с. 72].

Во второй половине 1970-х годов происходит творческий перелом. Вокальная музыка занимает центральное место, композитор создает десятки лирических песен, в которых личное переживание неразрывно связано с общественны-

ми настроениями. Песня «Премьер-министр Чжоу, где ты?» на стихи Кэ Яна стала своего рода «одой памяти», наполненной благодарностью и скорбью. Среди других ярких образцов – «На поле надежды», «Ласковая земля», «Если хочешь узнать меня» [10, с. 73].

Вокальные произведения композитора и сегодня остаются в репертуаре китайских и зарубежных певцов, записана обширная дискография, а его песни звучат на концертах, конкурсах и фестивалях в Китае, Европе и Америке. В них Ши Гуаннань добивается тонкого психологизма, детально работает с поэтическим текстом, выстраивает сложные ритмические рисунки и хроматические мелодические линии.

Особого внимания заслуживает опера «Скорбь по ушедшей» (1981), написанная к 100-летию Лу Синя. Это первый образец лирико-психологической оперы в современном китайском музыкальном театре. Композитор отказался от традиционного деления на акты, положив в основу структуры символику четырех времен года (весна, лето, осень, зима), что усилило связь музыки с драматургией.

В музыкальном языке «Скорби по ушедшей» органично соединились китайская концепция единства человека и Вселенной и опыт европейской лирической оперы – Верди, Пуччини, Чайковского. Последняя опера Ши Гуаннаня – «Цюй Юань» (1990) – основана на исторической драме Го Можо; ее главный герой, поэт эпохи Воюющих Царств, воплощает национальный идеал патриотизма.

«Скорбь по ушедшей» – не только первая лирико-психологическая опера в Китае, но и произведение, в котором композитор принципиально отказался от событийной драматургии. Внешнее действие сведено к минимуму, основная смысловая нагрузка ложится на внутренние монологи героев, раскрываемые через разветвлённую систему лейтмотивов, тональных арок и оркестровых комментариев. Европейская оперная традиция – прежде всего, Чайковский и Пуччини – сплавлена здесь с китайской концепцией сезонного круга как метафоры человеческой жизни. Такой подход открыл перед китайским музыкальным театром новые пути, показав, что национальная опера может быть глубоко психологичной и одновременно укоренённой в традиционной символике. Влияние этой оперы ощущается в сочинениях 1990–2000-х годов, продолживших линию психологической драмы.

Яркой иллюстрацией синтеза традиционного и современного начал в камерно-вокальном творчестве композитора служат две песни, к анализу которых мы обратимся. В песне «Бей в бубен» (для сопрано соло), жанровым источником которой является народный танец цзяцзогуан, сразу обращает на себя внимание упругий ритмический рисунок и волнообразное строение мелодии.
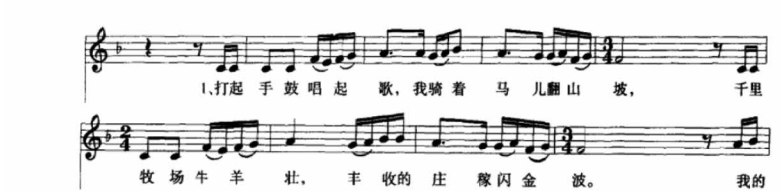


Рисунок 1. Фрагмент песни «Бей в бубен»

Частые смены метра создают ощущение импровизационности и одновременно подчеркивают окончания фраз. Несмотря на традиционную ладовую основу, исполнение требует от певца тонкой работы над метроритмическим контуром и сохранения цельности тематической линии (рис. 1).

В произведении «Мелодия бамбуковой флейты под лунным светом» значительную роль играет фортепианная партия. Вступление задает лирическое, созерцательное настроение, ассоциирующееся с колыбельной, несмотря на довольно подвижный темп (рис. 2).

Мелодия, построенная на пентатонике, отличается рельефностью и запоминаемостью, но при этом характерная ладовая переменность и синтаксис вызывают ассоциации с жанром европейского романса. Именно в таких деталях проявляется органичное для стиля Ши Гуаннаня соединение национальной песенности и западных композиционных приемов.

Помимо рассмотренных сочинений, ярким образцом стилевого синтеза можно назвать песню «Виноград Турфана созрел». В ней композитор обращается к танцевальным ритмам Синьцзяна, окрашивая мелодию синкопированными фигурами и орнаментикой, характерной для уйгурской музыки, тогда как гармонизация остается в рамках гомофонно-гармонической системы с вкраплениями джазовых созвучий.

Исполнение подобных произведений требует от вокалиста не только технической свободы, но и умения быстро переключаться между различными манерами звукоизвлечения – от плотного опертого звука до легкого фальцета, от четкой ритмической артикуляции до плавной кантилены. Именно в этом, помимо художественных достоинств, состоит педагогическая ценность наследия Ши Гуаннаня: его музыка воспитывает в певце гибкость, стилистическую чуткость и осознанное отношение к национальной традиции.

На протяжении всей жизни Ши Гуаннань собирал и анализировал народную музыку различных этнических групп Китая, стремясь постичь законы народных песен. Как только тема произведения пробуждала творческий импульс, она «вступала в резонанс с обширным массивом накопленного музыкального мате-
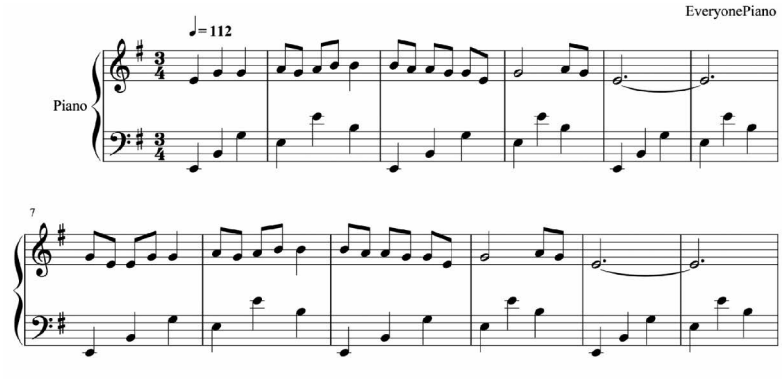


Рисунок 2. Вступление песни «Мелодия бамбуковой флейты под лунным светом»

риала и после тщательной обработки обретала собственный язык» [10, с. 74]. Именно этим объясняется удивительное свойство многих вокальных мелодий композитора – они звучат одновременно знакомо и незнакомо, вызывая у слушателя ощущение глубинной народной основы при невозможности точно указать конкретный фольклорный источник. Ши Гуаннань умело использует национализированный музыкальный язык для выражения своих внутренних чувств и успокаивающий ритм, чтобы показать красоту музыки. Для вокалистов, исполняющих его песни, это исключительно важно, поскольку таким образом они приобщаются к национальному музыкальному искусству, а также усиливают свои патриотические чувства и постигают разнообразие музыкальной культуры Китая.

Феномен широкой популярности Ши Гуаннаня невозможно объяснить одной лишь мелодической одарённостью. Его песни рождались в непрерывном диалоге со временем, чутко откликаясь на духовные запросы общества: от героико-патриотического подъёма 1960-х до ностальгической лирики 1980-х, в которой нашли выражение душевные раны нации. Именно это качество позволяет называть Ши Гуаннаня не просто композитором, а «певцом времени», художником, сумевшим выразить коллективные чувства в глубоко индивидуальной авторской манере.

Творчество Ши Гуаннаня поэтому справедливо оценивается как яркий пример синтеза традиционных и современных приемов вокального исполнительства, а сам композитор нередко называется «певцом времени» и «народным музыкантом» [10, с. 74]. В его песнях и романсах лиризм, мелодическая ясность и искренность эмоционального высказывания сочетаются с разработанной ритмической структурой и вниманием к тончайшим исполнительским нюансам.

Выводы и заключение

Камерно-вокальное творчество Ши Гуаннаня представляет собой значительное явление в истории китайской музыки последнего столетия и убедительный пример синтеза национальных и западноевропейских традиций. Пройдя путь от массовой революционной песни к лирико-психологической опере, композитор сумел органично соединить народную песенность, пентатоническую основу и куплетно-припевные формы с усложненной ладогармонической системой, симфонизированной фактурой и современными вокальными техниками. Благодаря глубокому знанию фольклора и одновременно владению интернациональным композиторским арсеналом, Ши Гуаннань создал произведения, в которых традиция не консервируется, а обретает новую жизнь, отвечая духовным запросам современного китайского общества. Сегодня, спустя десятилетия после ухода композитора, его песни продолжают жить не только в концертных программах, но и в учебных классах консерваторий, становясь обязательной частью репертуара молодых певцов. Записанная дискография, насчитывающая множество интерпретаций, свидетельствует о неослабевающем интересе исполнителей к этому материалу. Синтез традиционных и современных приёмов, осуществлённый Ши Гуаннанем, оказался не кратковременным экспериментом, а прочной основой, на которой воспитываются новые поколения китайских вокалистов. Дальнейшее изучение его наследия перспективно как для музыковедческой науки, так и для вокальной педагогики.

Литература

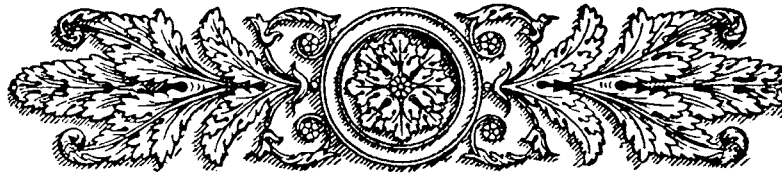
1. *Гун Пин. О художественных особенностях ранних камерно-вокальных сочинений китайских композиторов // Huang Zhong. – 2020. – № 1. – С. 107–115.*
2. *Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. – Пекин: Народная музыка, 2009. – 1147 с.*
3. *Ван Шижан. [Китайская камерно-вокальная лирика первой половины XX века] // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – С. 469–473.*
4. *Дай Юй. Китайская камерно-вокальная музыка 1920–1940-х годов: традиции и новаторство // Вестник Нанкинского государственного университета искусств. – 2017. – № 2. – С. 34–42.*
5. *Сюй Чжэнао. Камерно-вокальное творчество китайских композиторов 1950–1960-х годов // Музыкальная культура. – 2015. – № 3. – С. 51–57.*
6. *У Ген-Ир. Традиционный театр Китая и его влияние на творчество современных композиторов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2013. – № 162. – С. 140–146.*
7. *Luo L. The Art Song in Twentieth-Century China: A Historical Review and Analysis. – Saarbrьcken: Lambert Academic Publishing, 2016. – 312 p.*
8. *Чжао Сяошань. «Девять напевов» Тан Дуна как образец современной китайской вокальной лирики // Музыкальное искусство. – 2018. – № 4. – С. 61–69.*
9. *Хань Сюэтин. Культурно-воспитательное значение музыки Ши Гуаннань в контексте современного вокального образования в Китае // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2025. – № 2-1 (101). – URL: https:// cyberleninka.ru/article/n/kulturno-vospitatelnoe- znachenie- muzyki- shi- guannan- v- kontekste- sovremennvosp vokalnogo- obrazo vaniya- v-kitae (дата обращения: 23.06.2026).*

10. *У Минмин. Композитор Ши Гуаннань: к постановке проблемы биографических исследований в китайском музыковедении // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 4 (58). – С. 69–75.*

REFERENCES

1. *Gun Pin. O xudozhestvennyx osobennostyax rannix kamerno-vokalny` x sochinenij kitajskix kompozi torov // Huang Zhong. – 2020. – № 1. – S. 107–115.*
2. *Van Yujxe. Istoriya sovremennoj kitajskoj muzyki. – Pekin: Narodnaya muzy` ka, 2009. – 1147 s.*
3. *Van Shizhan. [Kitajskaya kamerno-vokalnaya lirika pervoj poloviny XX veka] // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. – 2015. – № 2. – S. 469–473.*
4. *Daj Yuj. Kitajskaya kamerno-vokalnaya muzyka 1920–1940-x godov: tradicii i novatorstvo // Vestnik Nankinskogo gosudarstvennogo universiteta iskusstv. – 2017. – № 2. – S. 34–42.*
5. *Syuj Chzhenao. Kamerno-vokalnoe tvorchestvo kitajskix kompozitorov 1950–1960-x godov // Muzykalnaya kul` tura. – 2015. – № 3. – S. 51–57.*
6. *U Gen-Ir. Tradicionnyj teatr Kitaya i ego vliyanie na tvorchestvo sovremennyx kompozitorov // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena. – 2013. – № 162. – S. 140–146.*
7. *Luo L. The Art Song in Twentieth-Century China: A Historical Review and Analysis. – Saarbrьcken: Lambert Academic Publishing, 2016. – 312 p.*
8. *Chzhao Syaoshan. «Devyat napevov» Tan Duna kak obrazecz sovremennoj kitajskoj vokalnoj liriki // Muzykal` noe iskusstvo. – 2018. – № 4. – S. 61–69.*
9. *XanSyuetin. Kulturno-vospitatelnoe znachenie muzyki Shi Guannan v kontekste sovremennogo vokalnogo obrazovaniya v Kitae // Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyx i estestvennyx nauk. – 2025. – № 2-1 (101). – URL: https:// cyberleninka. ru/ article/ n/kulturno- vospitatelnoe-znachenie-muzyki-shi-guannan-v-kontekste-sovremennogo- vokalnogo-obrazovaniya-v-kitae (data obrashheniya: 23.06.2026).*
10. *U Minmin. Kompozitor Shi Guannan: k postanovke problemy biograficheskix issledovanij v kitajskom muzykovedenii // Aktualnye problemy vysshego muzykal` nogo obrazovaniya. – 2020. – № 4 (58). – S. 69–75.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 23.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Юу Бао

Методическая модель подготовки китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер В.А. Моцарта

Аннотация. Статья посвящена методической модели подготовки китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер Вольфганга Амадея Моцарта. Цель статьи состоит в раскрытии структуры и содержания авторской модели, разработанной на основе синтеза традиционных и инновационных методов обучения академическому вокалу. Методы исследования: анализ и обобщение научно-методических источников, монографий, диссертаций и материалов международных научно-практических конференций; систематизация педагогического опыта; моделирование. Результаты. В статье представлена методическая модель, объединяющая цель, ключевые идеи, дидактические принципы, содержание, шесть учебных модулей, этапы обучения и критерии оценки; последовательно раскрыто содержание каждого компонента. Модель строится на основе единства вокально-технической, актёрско-сценической и интерпретационно-стилевой подготовки, а также с учётом своеобразия музыкально-драматического содержания опер Моцарта и особенностей восприятия его музыки китайскими студентами. Научная новизна состоит в разработке целостной методической модели обучения студентов сценической интерпретации арий Моцарта на основе синтеза традиционных и инновационных подходов. Практическая значимость определяется возможностью внедрения модели в подготовку будущих оперных певцов в Китае, России и других странах.

Ключевые слова: вокальное искусство, обучение академическому вокалу, интерпретация оперных партий, оперы Моцарта, методическая модель, учебные модули, критерии оценки, профессиональное образование.

Подготовка студентов, будущих оперных певцов, к интерпретации оперных партий принадлежит к числу наиболее актуальных задач современной вокальной педагогики. Вместе с тем в теории и методике музыкального образования эта проблематика, что интересно, раскрыта пока лишь фрагментарно.

Внимание исследователей сосредоточено преимущественно на общих аспектах обучения академическому вокалу и его методике [1]. Значительный пласт работ посвящён, конечно, оперному творчеству В.А. Моцарта, его художественному миру и интерпретации [2; 3; 4]. Проблематику перевоплощения исполнителя, а также оперного текста как феномена интерпретации раскрывают труды И.И. Силантьевой [5] и А.А. Сокольской [6]. Концертные арии Моцарта и работа над его оперными партиями представлены в исследованиях Д.А. Нагиной [7] и А.И. Григорьева [8]. Наиболее близки теме статьи труды по театральной педагогике в развитии профессиональных качеств вокалистов О.Ю. Соловьяновой [9], а также по формированию сценического мастерства китайских студентов Чжан Тинтин [10]. Значимый для обучения китайских студентов феномен «этно-слуха» раскрыт А.В. Тороповой и Т.С. Князевой [11]. Непосредственно к теме статьи примыкает и публикация автора [12]. То есть анализ источников свидетельствует о недостаточной разработанности проблемы подготовки китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер В.А. Моцарта.

Одна из приоритетных задач обучения академическому вокалу состоит в адаптации методик к условиям стремительно меняющегося мира. В современном вокальном образовании освоение арий из опер Вольфганга Амадея Моцарта занимает, безусловно, особое место. Подготовка студентов к их творческой интерпретации, с учётом своеобразия композиторского стиля и его восприятия современным зрителем, требует от педагога внимания не только к вокально-исполнительской технике, но и к выразительной передаче художественного замысла, стилистики и эмоциональной глубины этих шедевров.

Традиционные методики обучения вокалу ограничиваются, как правило, развитием вокальной техники. Должного же внимания к интеграции постановки голоса, освоения учебного репертуара и формирования готовности студентов к интерпретации оперных партий они, по сути, не уделяют. Сказанное в полной мере касается арий из опер Моцарта, входящих в учебный репертуар будущих академических вокалистов Китая, России и многих других стран. Именно освоение специфики музыкально-драматического содержания этих опер и современных нюансов интерпретации партий их персонажей становится самостоятельной педагогической задачей.

Разработанная методическая модель подготовки китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер Моцарта нацелена на комплексное ста-

новление вокальных, актёрских и сценических навыков с учётом музыкально-драматического содержания произведений. В её основу положен синтез традиционных методов вокальной подготовки с инновационными педагогическими и технологическими подходами, что и создаёт основу для профессионального роста студентов в условиях современных образовательных и культурных требований.

Центральное место в исследовании занимает методическая модель подготовки китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер В. А. Моцарта. Модель представляет собой целостную систему, объединяющую цель, ключевые идеи, дидактические принципы, содержание, учебные модули, этапы обучения и критерии оценки. Обобщённое представление модели дано в таблице 1.

Таблица 1. Методическая модель подготовки китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер В. А. Моцарта

Компонент модели	Характеристика
Цель	Повышение уровня профессиональной готовности китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер В. А. Моцарта, входящих в программы подготовки оперных певцов в КНР
Ключевые идеи	Единство аффекта и интеллекта; преодоление «этнослуха»; подчинение вокальной техники художественной задаче; историко-стилевая аутентичность исполнения
Дидактические принципы	Индивидуализация обучения; взаимосвязь теории и практики; движение от простого к сложному
Содержание	Арии из опер В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта», входящие в учебный репертуар будущих оперных певцов
Учебные модули	Аналитико-рефлексивный; вокально-технический; актёрско-сценический; интеркультурно-стилистический; цифровой поддержки; демонстрационно-оценочный
Этапы обучения	Знакомство с жизнью и творчеством Моцарта; освоение музыкальной теории; анализ оперных произведений; работа над вокальной техникой; изучение историко-культурного контекста; репетиции и постановка сцен; индивидуальные консультации; публичные выступления и мастер-классы
Виды занятий	Теоретические; практические
Критерии оценки	Вокальная техника; актёрская выразительность; стилевой уровень; целостность образа; дикция

Цель модели состоит в повышении уровня профессиональной готовности китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер В. А. Моцарта, входящих в программы подготовки оперных певцов в КНР.

В основу модели положены четыре ключевые идеи. Идея единства аффекта и интеллекта, восходящая к Л. С. Выготскому, утверждает неразрывность эмоционального переживания и осмысленного анализа в художественном исполнении. Идея преодоления «этнослуха» (И. Земцовский) ориентирует на постепенный переход китайского студента от привычных национально-слуховых установок к стилистике европейской оперной традиции. Идея подчинения вокальной техники художественной задаче рассматривает технику не как самоцель, а как средство воплощения образа. Идея историко-стилевой аутентичности нацеливает на точное следование стилю эпохи и авторскому замыслу.

Раскроем ключевые идеи подробнее. Идея единства аффекта и интеллекта, восходящая к Л. С. Выготскому, трактует художественное исполнение как «интеллектуализацию аффекта», то есть как взаимосвязь эмоционального переживания и осмысленного анализа на всех ступенях развития. Идея преодоления «этнослуха» (И. Земцовский) исходит из того, что любая музыка несёт этнически определённую интонацию; при освоении китайскими студентами арий Моцарта возникает задача перехода от привычных национально-слуховых установок к западноевропейской вокально-исполнительской традиции. Идея подчинения вокальной техники художественной задаче рассматривает технику как средство воплощения образа, а не как самоцель, опираясь на тезис болонской школы о единстве красоты голоса и красоты мысли. Идея историко-стилевой аутентичности нацеливает на воспроизведение музыки в близости к стилевым особенностям и культурно-историческому контексту эпохи её создания.

Построение модели опирается на три дидактических принципа, а именно на индивидуализацию обучения с учётом разного уровня подготовки студентов, взаимосвязь теории и практики и движение от простого к сложному.

Дидактические принципы конкретизируют организацию обучения. Индивидуализация подразумевает адаптацию процесса и методов к уровню подготовки, потребностям и возможностям каждого студента. Взаимосвязь теории и практики соединяет теоретические знания о жанре оперы и актёрском искусстве с системой практических упражнений на развитие сценических навыков. Принцип движения от простого к сложному предполагает постепенное усложнение репертуара и вокальных упражнений с опорой на сформированный фундамент профессиональной подготовки.

Содержание модели составляет музыкальный материал арий из опер В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта», входящих в учебный репертуар будущих оперных певцов. В программу включены, в частно-

сти, ария Фигаро «Non piщ andrai», ария Сюзанны «Deh vieni, non tardar» и ария Керубино «Voi che sapete», на материале которых отрабатывается единство вокальной техники, актёрской выразительности и стилевой точности исполнения. Подбор репертуара ведётся с учётом уровня вокальной подготовки студентов, особенностей их голосового аппарата и задач постепенного усложнения учебного материала.

Процессуальную основу модели образуют шесть взаимосвязанных модулей. Аналитико-рефлексивный модуль строится на коллективном чтении-расшифровке либретто и сопоставлении двух контрастных записей одной сцены, что формирует у студентов осмысленное отношение к интерпретации. Вокально-технический модуль посвящён телесной технике звукоизвлечения, дыханию на опоре, резонансу, ровности регистров и точности интонирования. Актёрско-сценический модуль переводит звук в жест на основе метода «психологического жеста» М. Чехова и таблицы «эмоциональных опор», помогающей соотнести вокальную фразу с внутренним состоянием персонажа. Интеркультурно-стилистический модуль строится на сопоставлении артикуляции путунхуа и итальянского языка, а также на освоении барочной орнаментики по трактатам Кванца и Агриколы. Модуль цифровой поддержки опирается на VR-платформу, развивающую чувствительность к оркестровому сопровождению и сценическому пространству. Демонстрационно-оценочный модуль завершает цикл регулярными камерными показами и учебной постановкой оперной сцены, на которых проверяется готовность студента к целостной сценической интерпретации.

Раскроем содержание модулей подробнее. Аналитико-рефлексивный модуль открывается коллективным чтением-расшифровкой либретто: студенты декламируют итальянский текст в темпе recitativo secco, одновременно отслеживая драматические повороты и метрические акценты партитуры; такая «медленная беседа» опирается на приём чтения-репетиции из китайской драмы. Далее следует прослушивание двух контрастных записей одной сцены и их спектральное сравнение в аудиолаборатории, что соединяет слуховой анализ с визуализацией обертоновой насыщенности голоса.

Вокально-технический модуль строится на телесной технике звукоизвлечения. Центральным упражнением, конечно, выступает «резиновый мяч»: студент, прижимая мяч к диафрагме, контролирует постоянное сопротивление воздуха и уравновешивает давление в колоратурах партии Царицы ночи. К нему добавляются «ступенчатое legato» для сохранения кантилены при смене регистров и «контролируемое вибрато» для мужских голосов, снимающее избыточную тяжесть с моцартовской линии.

Актёрско-сценический модуль переводит звук в жест, соединяя метод психологического жеста М. Чехова и систему пластических меток пекинской опе-

ры. Студент сначала проживает роль в беззвучной пантомиме, фиксируя точку взгляда и угол корпуса, а затем наполняет её вокалом; такая беззвучная сборка снижает мышечный зажим и соединяет вокальные паузы с драматическим действием. Дополнительным инструментом служит таблица эмоциональных опор Гао Янь, где каждая из четырёх сопрановых ролей (невинная, игривая, трагическая, героическая) маркируется сочетанием жеста, дыхания и мимики.

Интеркультурно-стилистический модуль строится на сопоставлении передней артикуляции системы путунхуа и глубокого купола итальянского бельканто посредством фонетических этюдов на мягком portamento. Студенты обращаются к трактатам Кванца и Агриколы об орнаментике, осваивая морденты на материале куплетов Папагено, что формирует ощущение стилистической экономии, характерное для Моцарта. Завершает модуль разбор переводов либретто на китайский язык с обсуждением смыслов, утрачиваемых при адаптации, и приёмов их восстановления через мимику и тембровую окраску.

Модуль цифровой поддержки опирается на VR-платформу, развивающую чувствительность к оркестровому пространству без выхода на сцену: студент видит виртуальный оркестр и дирижёрские жесты, а система в реальном времени отмечает неверные интонации. Его дополняют онлайн-сессии с итальянскими педагогами, дающие мгновенный отклик по дыхательному рисунку в логике гибридного класса. Демонстрационно-оценочный модуль строится на регулярных камерных показах перед смешанным жюри: студент получает видеозапись, спектрограмму и письменные рецензии, где каждая погрешность соотнесена с конкретным компонентом методики. Семестр завершается учебной постановкой оперы «Свадьба Фигаро» в камерной оркестровке с наставничеством старших студентов.

Развёртывание обучения по модели проходит ряд последовательных этапов, начиная со знакомства с жизнью и творчеством Моцарта и освоения музыкальной теории, далее через анализ оперных произведений, работу над вокальной техникой и изучение историко-культурного контекста, и завершая репетициями и постановкой сцен, индивидуальными консультациями и публичными выступлениями. Учебный процесс сочетает теоретические и практические виды занятий в классе вокала.

Оценка результатов опирается на пять критериев, а именно на вокальную технику, актёрскую выразительность, стилевой уровень, целостность образа и дикцию.

Освоение модели проходит поэтапно. Теоретические виды занятий охватывают анализ оперного творчества Моцарта, музыкально-теоретический разбор арий учебного репертуара, изучение либретто с выявлением ключевых тем и конфликтов, а также знакомство с основами актёрского мастерства (мимика,

жест, сценическое движение, внутренний монолог). Практические виды занятий состоят в разучивании арий и в создании выразительных сценических образов персонажей.

Для реализации модели разработаны методические рекомендации педагогам вокала. В вокальной технике первостепенное значение придаётся контролю интонации: точность и стабильность интонирования служат основой эмоциональной выразительности исполнения. Следующий уровень составляет округлое звучание голоса с насыщенным тембром, создающим ощущение глубины и объёма; оно необходимо, в частности, для арий Царицы ночи из «Волшебной флейты» и Фигаро из «Свадьбы Фигаро». Работа над округлым звучанием начинается с освоения основ звукообразования, резонанса и дыхания, далее переходит к специальным упражнениям и к интерпретации конкретных арий.

Особое место занимает полётность звучания, то есть лёгкий, певучий и свободный звук, создающий ощущение парения голоса. Эта характеристика важна, конечно, для арий Констанцы и Сюзанны, требующих светлого и гибкого голоса при минимальном напряжении на высоких нотах. Освоение полётного пения опирается на дыхание «на опоре» и на упражнения для гибкости и подвижности голосового аппарата. Самостоятельной задачей выступает развитие широкого диапазона голоса, дающего исполнителю свободу в передаче различных эмоциональных состояний, что особенно значимо для партии Констанцы.

Чистота звучания, то есть пение без призвуков, отличает академический вокал и достигается посредством контроля дыхания, артикуляции и точной техники произношения; она особенно важна для арий Дон Жуана. Работа над певческим дыханием строится на дыхательных упражнениях для развития дыхательной мускулатуры, а чёткость дикции отрабатывается специальными тренингами и служит ясной и выразительной передаче оперного текста. На завершающем этапе студенты переходят к самостоятельному анализу арий, изучая музыкальную форму, драматургию и связь музыкальных эпизодов с сюжетом, в частности при разборе арии Фигаро «Non piu andrai», материала «Волшебной флейты» и «Похищения из сераля».

Разбор конкретных арий ведётся с опорой на музыкально-драматургический контекст. Так, при разучивании арии Фигаро «Non piu andrai» внимание обращается на ситуацию насмешки над Керубино, отправляемым в армию, и на передаваемое музыкой чувство триумфа персонажа. Арии из «Волшебной флейты» осваиваются с учётом исторического контекста создания оперы и её литературной основы, то есть пьесы Эмануэля Шиканедера, с анализом характеров, мотиваций и универсальных тем любви, дружбы, мудрости и добродетели, понятных в разных культурах. При изучении арий из «Похищения из сераля» проводится анализ либретто, характеров главных персонажей и художественных задач

исполнителя, а для партии Констанцы предлагаются упражнения на развитие резонанса и улучшение дикции.

Систематичность и последовательность обучения исполнению арий из опер Моцарта предполагают поэтапное структурирование процесса: от базовых вокальных навыков к более сложным аспектам музыкального искусства и сценического мастерства. Такой порядок поддерживает преемственность вокально-технической, актёрско-сценической и интерпретационно-стилевой подготовки и соотносит каждый этап с соответствующими критериями оценки.

По итогу методическая модель подготовки китайских студентов к сценической интерпретации арий из опер В. А. Моцарта представляет собой целостную систему, объединяющую цель, ключевые идеи, дидактические принципы, содержание, учебные модули, этапы обучения и критерии оценки. Опора на синтез традиционных и инновационных методов, на учёт своеобразия музыкально-драматического содержания опер Моцарта и особенностей восприятия его музыки китайскими студентами служит, конечно, основой для профессионального становления будущих оперных певцов.

Литература

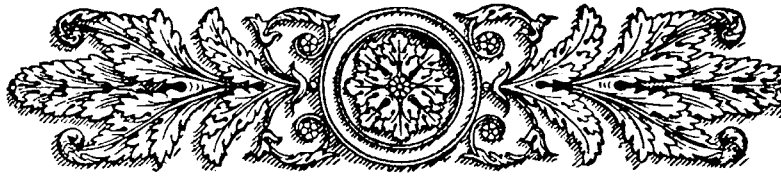
1. *Стулова, Г. П. Теория и методика обучения пению / Г. П. Стулова. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2017. — 140 с.*
2. *Аберт, Г. В. А. Моцарт : в 2 частях, 4 томах / Г. Аберт ; перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии К. К. Саквы. — Москва : Музыка, 1987—1990.*
3. *Бадура-Скода, Е. Интерпретация Моцарта / Ева и Пауль Бадура-Скода ; перевод с немецкого. — Москва : Музыка, 1972. — 373 с.*
4. *Чигарева, Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарева. — Москва : Ленанд, 2023. — 280 с.*
5. *Силантьева, И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / И. И. Силантьева. — Москва, 2007. — 727 с.*
6. *Сокольская, А. А. Оперный текст как феномен интерпретации : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / А. А. Сокольская. — Казань, 2004. — 19 с.*
7. *Нагина, Д. А. Концертные арии В. А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Д. А. Нагина. — Москва, 2013. — 24 с.*
8. *Григорьев, А. И. Работа со студентом-вокалистом над оперными произведениями В. А. Моцарта для мужского голоса : учебно-методическое пособие / А. И. Григорьев. — Москва : Спутник+, 2017. — 41 с.*
9. *Соловьянова, О. Ю. Средства театральной педагогики в развитии профессиональных качеств будущих вокалистов : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.08 / О. Ю. Соловьянова. — Москва, 2018. — 171 с.*
10. *Чжан, Тинтин. Формирование сценического мастерства студентов специализации «Вокальная музыка» в педагогических университетах Китая : диссертация ... кандидата педагогических наук : 5.8.2 / Тинтин Чжан. — Екатеринбург, 2022. — 179 с.*
11. *Торопова, А. В. Изучение феномена «этно-слух»: восприятие «родной» и «чужой» музыки китайскими и российскими студентами вузов / А. В. Торопова, Т. С. Князева // Психология. Журнал Высшей школы экономики. — 2021. — Т. 18, № 3. — С. 562—574.*
12. *Бао, Юу. Сценическая интерпретация опер в содержании курса «Вокал» / Юу Бао, Т. И. Бакланова // Искусство и образование. — 2024. — № 1 (147). — С. 160—166.*

REFERENCES

1. *Stulova, G.P. Theory and methods of teaching singing. – St. Petersburg: Lan, Planeta Muzyki, 2017. – 140 p.*
2. *Abert, G. W.A. Mozart: in 2 parts, 4 vols. / transl. from German by K.K. Sakva. – Moscow: Muzyka, 1987–1990.*
3. *Badura-Skoda E. Interpreting Mozart / Eva and Paul Badura-Skoda; transl. from German. – Moscow: Muzyka, 1972. – 373 p.*
4. *Chigareva, E.I. Mozart's operas in the context of the culture of his time. Artistic individuality. Semantics. – Moscow: Lenand, 2023. – 280 p.*
5. *Silantyeva, I.I. The problem of the performer's transformation in vocal and stage art: dis. ... doctor of art history: 17.00.02. – Moscow, 2007. – 727 p.*
6. *Sokolskaya, A.A. Opera text as a phenomenon of interpretation: abstract of dis. ... cand. of art history: 17.00.02. – Kazan, 2004. – 19 p.*
7. *Nagina, D.A. Concert arias by W.A. Mozart in the context of vocal art of the second half of the 18th century: abstract of dis. ... cand. of art history: 17.00.02. – Moscow, 2013. – 24 p.*
8. *Grigoriev, A.I. Working with a vocal student on W.A. Mozart's opera works for male voice: a teaching aid. – Moscow: Sputnik+, 2017. – 41 p.*
9. *Solovianova, O.Yu. Means of theatrical pedagogy in the development of professional qualities of future vocalists: dis. ... cand. of pedagogical sciences: 13.00.08. – Moscow, 2018. – 171 p.*
10. *Zhang, Tingting. Formation of stage skills of students majoring in "Vocal Music" in pedagogical universities of China: dis. ... cand. of pedagogical sciences: 5.8.2. – Yekaterinburg, 2022. – 179 p.*
11. *Toropova, A.V.; Knyazeva, T.S. Study of the "ethno-hearing" phenomenon: perception of "native" and "foreign" music by Chinese and Russian university students // Psychology. Journal of the Higher School of Economics. – 2021. – Vol. 18, No. 3. – P. 562–574.*
12. *Bao, Yuu; Baklanova, T.I. Stage interpretation of operas in the content of the course "Vocals" // Art and Education. – 2024. – No. 1 (147). – P. 160–166.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 23.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ



Е.Д. Фурманов

Социальная реклама как ресурс художественно-эстетического образования: визуально-семиотические, культурологические и методические основания использования в вузе

Аннотация. В статье социальная реклама рассматривается как визуально-художественная форма гуманитарной коммуникации и как методический ресурс художественно-эстетического образования. Актуальность исследования определяется необходимостью включения современной визуальной культуры, плакатной графики, дизайна, цифровых медиа и социально ориентированных изображений в деятельность вузовских педагогов искусства. Цель статьи — обосновать возможности использования социальной рекламы в преподавании искусствоведческих, художественно-педагогических, дизайнерских и культурологических дисциплин. Методологическую основу составили культурно-семиотический, искусствоведческий, психолого-педагогический и методико-проектный подходы. Раскрыты функции социальной рекламы в развитии визуальной грамотности, эстетического восприятия, ценностной рефлексии и проектного мышления студентов. Предложены типология педагогического использования социально-рекламных материалов, методическая модель работы с ними в вузе и критерии художественно-педагогической экспертизы. Научная новизна состоит в переносе анализа социальной рекламы из преимущественно рекламоведческой плоскости в сферу педагогики искусства, визуальной культуры и методики преподавания художественных дисциплин.

Ключевые слова: социальная реклама, педагогика искусства, художественно-эстетическое образование, визуальная культура, искусствоведение, плакат-

ное искусство, графический дизайн, методика преподавания искусства, психология искусства, вузовская педагогика.

1. Введение

Социальная реклама обычно рассматривается в контексте рекламоведения, социальной психологии, социального маркетинга и массовой коммуникации. Такой ракурс позволяет описать ее правовой статус, адресацию, целевые аудитории и ожидаемые социальные эффекты [1; 2; 4; 5]. Однако, важно видеть в социальной рекламе также визуально-художественный феномен. Она воздействует через образ, композицию, цвет, типографику, ритм, метафору, символ и эмоционально организованное пространство восприятия.

Такой поворот закономерен. Социальная реклама исторически связана с плакатом, прикладной графикой, агитационной и просветительской визуальностью, фотографией, экранной культурой, дизайном городской среды и цифровыми медиа. Даже при наличии краткого слогана ее смысл формируется не только словом, но и художественной организацией визуального поля. Поэтому анализ социальной рекламы требует искусствоведческого языка: необходимо учитывать композиционный центр, масштаб, контраст, ритм, цветовые отношения, шрифтовую пластику, иконографические мотивы и жанровые коды.

В образовательной среде эта особенность приобретает методическое значение. Вузовский педагог, работающий в области искусства, дизайна, культурологии, художественного образования или медиаобразования, решает задачу соединения теории искусства с современной визуальной практикой. Студенту важно понимать не только историю художественных форм, но и то, как художественный язык функционирует в актуальной социальной коммуникации. Социальная реклама дает для этого наглядный материал: она лаконична, ценностно насыщенна, связана с общественными проблемами и позволяет обсуждать художественные, этические и педагогические критерии изображения.

Связь социальной рекламы с художественно-эстетическим воспитанием проявляется в ее способности формировать зрительский опыт. Искусство воздействует на личность через развитие способности видеть, интерпретировать, сопереживать, оценивать и создавать образ. В психологии искусства и педагогике художественного образования подчеркивается, что художественная форма влияет на эмоционально-смысловую сферу человека и развивает культурное восприятие [20; 23; 24]. Социальная реклама, если она профессионально создана, переводит общественную проблему в образную форму и делает ее предметом эстетического, нравственного и интеллектуального анализа.

Проблема исследования заключается в том, что социальная реклама часто изучается как средство информирования или поведенческого воздействия, тогда как ее художественно-педагогический потенциал описан фрагментарно. Между тем содержание статьи может быть прямо связано с научно-педагогической специальностью: социальная реклама может применяться в деятельности вузовских педагогов как учебный текст визуальной культуры, материал искусствоведческого анализа, средство развития эмоциональной отзывчивости и основа проектной работы студентов.

Цель статьи — обосновать социальную рекламу как ресурс художественно-эстетического образования и определить способы ее использования в вузовском преподавании. Для достижения цели необходимо раскрыть ее визуально-художественную природу, определить психолого-педагогические функции, связать анализ с теориями искусства, предложить типологию педагогического использования, методическую модель включения в учебный процесс и критерии экспертной оценки.

2. Материалы и методы исследования

Статья имеет обзорно-аналитический и методико-концептуальный характер. Материалом исследования выступили нормативные и методические документы о социальной рекламе, отечественные и зарубежные работы по социальной коммуникации, культурной семиотике, социальному маркетингу, психологии искусства, педагогике искусства, визуальной культуре и художественному образованию [1–26]. Собственный эмпирический корпус рекламных материалов специально не формировался, поскольку задача статьи состоит в построении теоретико-методической рамки.

Методологическая основа включает несколько взаимодополняющих подходов. Культурно-семиотический подход позволяет рассматривать социальную рекламу как систему знаков, образов, символов и культурных кодов. Искусствоведческий подход направляет внимание на композицию, цвет, шрифт, жанр, стилистику, иконографию и связь социально-рекламного изображения с традициями плаката, графического дизайна, фотографии и экранной культуры.

Психолого-педагогический подход ориентирует анализ на восприятие художественного образа, эмоциональную реакцию, эмпатию, идентификацию и рефлексию зрителя. Методико-проектный подход позволяет определить, как социальная реклама может быть включена в учебный процесс: как объект анализа, средство дискуссии, материал сравнительного изучения, основа практического задания или форма студенческого проекта.

Важное методологическое условие состоит в отказе от сведения социальной рекламы только к эффективности поведения. В педагогике искусства суще-

ственны иные результаты: развитие визуальной грамотности, эстетического суждения, способности к интерпретации, понимания этики репрезентации и умения создавать социально ответственный художественный образ.

3. Социальная реклама в системе визуального искусства и художественной коммуникации

Социальная реклама принадлежит к формам современной визуальной культуры, находящимся на границе искусства, дизайна, публичной коммуникации и социальной педагогики. Она не является автономным произведением искусства в классическом смысле, поскольку создается в рамках социального заказа и ориентирована на изменение отношения или поведения. Однако ее воздействие невозможно без художественной формы. Именно форма определяет, будет ли сообщение воспринято как убедительное, эмоционально точное и культурно значимое.

Исторически эта двойственная природа наиболее заметна в плакате. Плакатное искусство соединяет лаконичность сообщения, выразительность композиции и публичность обращения. Социальная реклама наследует эти признаки, но переносит их в более сложную медиасреду: наружную рекламу, цифровой баннер, короткое видео, городскую навигацию, социальную сеть, музейную или образовательную коммуникацию. Поэтому она может изучаться как продолжение истории прикладной графики и как современная форма художественной коммуникации.

Для искусствоведческого анализа важны формальные и смысловые параметры. К формальным относятся композиция, масштаб, цвет, фактура, шрифт, ритм и соотношение изображения с текстом. К смысловым — тема, символика, метафора, ценностная рамка, образ адресата и образ социальной нормы. Например, кампания о донорстве может быть построена через медицинскую достоверность, образ взаимопомощи, символ дара или эстетику повседневной заботы. Каждый вариант создает разный художественный и педагогический эффект.

Культурно-семиотическая перспектива позволяет рассматривать социальную рекламу как часть семиосферы современного общества [6; 7]. Она превращает социальную проблему в видимый знак и предлагает зрителю определенный способ ее прочтения. Темы здоровья, инклюзии, семейной ответственности, сохранения культурного наследия или экологического поведения не только информируют аудиторию, но и формируют образы должного: ответственного гражданина, заботливого родителя, солидарного участника сообщества, внимательного зрителя культуры.

Для педагогики искусства особенно важен вопрос эстетического качества. Общественно полезная тема сама по себе не делает рекламу художественно состоятельной. Если образ банален, композиция случайна, цветовое решение противоречит смыслу, а человек представлен как объект жалости или страха, педагогическая ценность материала снижается. Напротив, точное визуальное решение позволяет студентам увидеть связь искусства с социальной ответственностью и профессиональной этикой автора.

4. Психолого-педагогический потенциал социально-рекламного образа

Одно из центральных направлений художественно-педагогического исследования связано с воздействием искусства на развитие личности. Социальная реклама значима именно потому, что работает не только с информацией, но и с восприятием, переживанием, эмпатией и ценностным выбором. Она ставит зрителя перед ситуацией, в которой эстетическая реакция соединяется с вопросом о личной и социальной ответственности.

В психологии искусства художественный образ рассматривается как форма переживания, где эмоция и смысл неразделимы [20]. Л. С. Выготский связывал воздействие искусства с переработкой чувства, а Р. Арнхейм подчеркивал активный характер визуального восприятия: зритель не пассивно получает изображение, а структурирует его, выделяет отношения, напряжения и смысловые центры [21]. Эти положения важны для анализа социальной рекламы, поскольку ее образ должен быть одновременно быстро считываемым и содержательно насыщенным.

Педагогический потенциал социальной рекламы связан с развитием визуальной грамотности. Современный студент ежедневно сталкивается с большим количеством изображений, но не всегда умеет различать художественный прием, манипуляцию, стереотип, культурный код и этически проблемную репрезентацию. Работа с социальной рекламой учит видеть, как создается смысл: через кадр, цвет, взгляд персонажа, монтаж, типографику, пустое пространство, контраст или визуальную метафору.

Социальная реклама также продуктивна для развития рефлексии. В отличие от нейтрального учебного изображения она почти всегда содержит конфликт: между равнодушием и участием, стереотипом и признанием, страхом и доверием, разрушением и заботой. В педагогически организованном обсуждении студент учится не только выражать эмоциональную реакцию, но и объяснять, какими художественными средствами она вызвана и насколько эти средства допустимы.

При этом преподаватель не должен превращать занятие в моральную лекцию. Необходимо сохранять художественно-аналитическую основу: анализировать композицию, жанр, визуальный язык, адресацию и культурный контекст. Тогда социальная реклама становится не иллюстрацией к воспитательной теме, а полноценным материалом для соединения искусствоведческого, педагогического и психологического анализа.

5. Теории искусства и методы художественно-эстетического образования: точки сопряжения

Взаимосвязь теорий искусства и методов художественно-эстетического образования проявляется в том, что любое учебное обращение к изображению предполагает определенное понимание искусства. Если искусство трактуется только как совокупность шедевров, социальная реклама оказывается вне поля анализа. Если же искусство понимается как особая форма образного освоения мира и организации культурного опыта, социально-рекламное изображение становится важным материалом для обучения.

С позиции эстетической теории социальная реклама интересна тем, что художественная форма в ней подчинена общественно значимой цели, но не исчезает в ней. Это позволяет обсуждать с обучающимися границы автономии искусства, прикладного дизайна и публичной коммуникации. Студенты видят, что художественный образ может работать в городской среде, социальных медиа, музейном просвещении, благотворительных проектах и образовательных кампаниях.

С позиции педагогики искусства социальная реклама выполняет несколько функций. Она мотивирует, поскольку обращается к проблемам, понятным молодым людям; развивает визуальный анализ, поскольку требует чтения композиции, цвета, шрифта и символики; воспитывает ценностную рефлексию, поскольку предъявляет общественно значимую ситуацию; формирует проектные компетенции, поскольку может стать основой студенческой кампании или дизайн-задания.

Идеи образования через искусство Г. Рида, опытного характера искусства у Дж. Дьюи и развития особых форм мышления у Э. Айснера позволяют рассматривать социальную рекламу как пространство образовательного действия [22–24]. Она требует выбора, интерпретации, ответственности за форму и понимания зрителя. Поэтому ее методическое использование оправдано не как обращение к «рекламному примеру», а как включение современной визуальной культуры в педагогически организованный процесс освоения искусства.

6. Типология педагогического использования социальной рекламы в вузе

Для вузовского преподавателя важно определить, в каком качестве социальная реклама вводится в учебный процесс. В зависимости от цели занятия она может выполнять разные функции, поэтому целесообразно выделить несколько типов ее педагогического использования.

Первый тип — визуально-аналитический. Социальная реклама применяется для изучения композиции, цвета, шрифта, масштаба, визуальной метафоры и взаимодействия текста с изображением. Второй тип — историко-сравнительный: современные социальные кампании сопоставляются с плакатом, афишей, агитационной графикой, музейным плакатом и другими формами публичного изображения.

Третий тип — культурно-семиотический. Здесь анализируются символы, мифы, культурные коды, образы коллективной памяти и способы визуального представления общественных ценностей. Четвертый тип — психолого-педагогический: социальная реклама используется для обсуждения восприятия, эмоции, эмпатии, стереотипа, идентификации и границ допустимого воздействия.

Пятый тип — проектно-творческий. Студенты разрабатывают собственную социальную кампанию: формулируют проблему, выбирают аудиторию, создают визуальную концепцию, серию носителей и объясняют художественное решение.

Шестой тип — медиа-критический: реклама анализируется в цифровой среде с учетом платформы, комментариев, репостов, ремиксов, вовлеченности и риска искажения смысла.

Седьмой тип — инклюзивно-этический. В центре внимания находится репрезентация уязвимых групп: людей с инвалидностью, пожилых, пациентов, мигрантов, детей-сирот и иных субъектов социальной поддержки. Восьмой тип — междисциплинарный: социальная реклама становится точкой пересечения искусства, педагогики, культурологии, психологии, дизайна и социальной коммуникации. Такая типология помогает педагогу выбирать материал не случайно, а в соответствии с образовательной задачей.

7. Методическая модель включения социальной рекламы в деятельность вузовского педагога

Чтобы социальная реклама стала полноценным учебным ресурсом, необходимо выстроить последовательную методическую модель. Она может включать восемь взаимосвязанных этапов, которые педагог адаптирует к конкретной дисциплине и уровню подготовки студентов.

Первый этап — постановка образовательной задачи: преподаватель определяет, чему именно должен научиться студент — анализировать композицию, выявлять культурные коды, оценивать этику образа, разрабатывать проект или проводить экспертную дискуссию.

Второй этап — отбор материала. Желательно использовать контрастные примеры: художественно удачные и проблемные, печатные и цифровые, отечественные и зарубежные, исторические и современные.

Третий этап — первичное визуальное восприятие. Студентам предлагается описать, что они видят, не переходя сразу к оценке.

Четвертый этап — формально-композиционный анализ: педагог направляет внимание на центр изображения, цветовую структуру, масштаб, ритм, шрифт, пустое пространство, монтаж и отношения между текстом и образом.

Пятый этап — семиотическая и культурологическая интерпретация. Обсуждаются символы, метафоры, ценности, адресат, культурная память и возможные стереотипы.

Шестой этап — психолого-педагогическая рефлексия: студенты анализируют эмоции, доверие, эмпатию, сопротивление или ощущение давления, а также понимают, какими средствами эти реакции вызваны.

Седьмой этап — проектное задание. Студенты создают собственный вариант социально-рекламного сообщения, учитывая художественную выразительность, этику репрезентации и реальный медианоситель.

Восьмой этап — экспертное обсуждение и самооценка: работы рассматриваются по заранее заданным критериям, а авторы объясняют связь темы, аудитории, визуального решения и предполагаемого педагогического эффекта.

Модель может применяться в разных дисциплинах. В курсе истории искусства социальная реклама демонстрирует продолжение традиции плаката; в композиции и цветоведении — становится материалом анализа формы; в графическом дизайне — проектным заданием; в педагогике искусства — средством развития визуальной грамотности; в культурологии — формой репрезентации общественных ценностей.

8. Возможности применения в конкретных вузовских дисциплинах

В дисциплинах искусствоведческого цикла социальная реклама помогает расширить представление о функциях искусства. Студенты видят, что художественный язык существует не только в музейной и галерейной среде, но и в публичном городском пространстве, цифровых медиа, образовательных кампаниях, благотворительных проектах и визуальной политике учреждений культуры. Это снижает искусственное противопоставление «высокого» искусства и прикладной визуальности.

В курсе истории графики и плаката социальная реклама позволяет показать преемственность между историческими формами публичного изображения и современными медиапрактиками. Педагог может предложить сравнить агитационный плакат, санитарно-просветительскую графику, театральную афишу, музейный плакат и цифровой социальный баннер. В таком сопоставлении проявляется движение от прямого лозунга к метафоре, от статичного изображения к интерактивной среде.

В дисциплинах по композиции, цветоведению, графическому дизайну и визуальной коммуникации социальная реклама становится учебным тренажером профессионального мышления. Короткий формат делает видимыми ошибки: неясный центр, конфликт цвета и темы, неподходящий шрифт, перегруженность изображения, слабую связь текста и визуального решения. Проектная работа с социальной рекламой требует от студента не декоративности, а понимания проблемы, аудитории и ответственности за художественный образ.

В подготовке будущих педагогов искусства социальная реклама может выступать методическим материалом для занятий со школьниками, студентами колледжей или участниками внешкольных художественных студий. Она позволяет развивать визуальную грамотность, обсуждать ценности и создавать собственные плакаты. При этом обучающиеся осваивают не только художественную технику, но и способы организации дискуссии, постановки вопросов и оценки работ.

В курсах культурологии, медиакультуры и психологии искусства социальная реклама раскрывается как форма общественного смыслообразования. Она показывает, какие ценности становятся видимыми: солидарность, ответственность, семейная забота, уважение к наследию, здоровье, безопасность, экологическое сознание, инклюзия. В цифровой культуре один и тот же образ по-разному функционирует на билборде, в социальной сети, коротком видео или интерактивном проекте, что делает его удобным материалом для анализа медианосителя.

9. Критерии художественно-педагогической экспертизы социальной рекламы

Если социальная реклама используется в деятельности вузовских педагогов, необходимы критерии ее отбора и оценки. Они не подменяют художественное восприятие формальной проверкой, но позволяют сделать анализ профессиональным и доказательным.

Первый критерий — художественная целостность: композиция, изображение, текст, цвет и шрифт должны работать на единую идею. Второй критерий — выразительность формы: социально значимая тема требует не только правиль-

ной позиции, но и точного пластического решения. Третий критерий — культурная осмысленность: реклама должна использовать узнаваемые, но не примитивные коды, позволяющие обсуждать символы, традиции, память и идентичность.

Четвертый критерий — этичность репрезентации. Изображаемый человек не должен превращаться в объект жалости, страха или декоративного использования. Особенно это важно в кампаниях, связанных с инвалидностью, болезнью, сиротством, бедностью, старостью, миграцией и травматическим опытом. Для педагогики искусства этичность образа является частью профессиональной культуры.

Пятый критерий — соответствие аудитории: визуальный язык должен учитывать возраст, опыт, медиапривычки и культурный контекст адресата. Шестой критерий — образовательная продуктивность: материал должен позволять поставить аналитический вопрос, выявить художественный прием, обсудить ценностную проблему или сформулировать проектное задание.

Седьмой критерий — возможность рефлексии. Хорошая социальная реклама не только вызывает эмоциональную реакцию, но и оставляет пространство для размышления. Восьмой критерий — практическая переводимость в учебное действие: материал должен позволять организовать анализ, сравнение, дискуссию, эскизирование, редизайн, создание серии, презентацию проекта или экспертную оценку.

10. Дискуссионные аспекты: границы искусства, рекламы и педагогического воздействия

Использование социальной рекламы в художественно-педагогическом образовании связано с несколькими дискуссионными вопросами. Первый — граница между искусством и рекламой. Социальная реклама создается в рамках заказа и ориентирована на внешнюю цель, поэтому ее нельзя безоговорочно отнести к автономному искусству. Однако современное искусствоведение анализирует не только музейные произведения, но и визуальную культуру, дизайн, медиасреду, плакат, фотографию и городскую визуальность. В этом поле социальная реклама занимает законное место.

Второй вопрос — соотношение социальной рекламы и пропаганды. Обе формы могут апеллировать к общественному благу и использовать эмоционально насыщенные образы. Различие проводится по открытости субъекта, проверяемости информации, уважению к автономии адресата и этической допустимости воздействия [12]. Для педагогики искусства особенно важно анализировать не только содержание призыва, но и художественный способ убеждения.

Третий вопрос касается риска морализаторства. Если преподаватель использует социальную рекламу только как повод для сообщения «правильных» ценностей, художественная составляющая исчезает. Занятие превращается в воспитательную беседу, а не в анализ искусства. Поэтому необходимо обсуждать ценности через форму, а форму — через ценностный конфликт.

Четвертый вопрос связан с эмоционально сложными темами: болезнью, насилием, утратой, дискриминацией, социальной уязвимостью и страхом. Вузовский педагог должен учитывать психологическую безопасность аудитории: заранее объяснять цель анализа, избегать избыточно травмирующих материалов и переводить эмоциональную реакцию в профессиональное обсуждение.

Пятый вопрос — цифровая среда. В социальных сетях реклама живет как объект комментариев, репостов, ремиксов и переинтерпретаций. Поэтому педагогический анализ должен учитывать публичную «биографию» изображения: как оно воспринимается, какие реакции вызывает, может ли быть присвоено аудиторией или искажено ею [16; 17]. Эти сложности не отменяют педагогической ценности социальной рекламы, а показывают необходимость ее профессионального анализа.

11. Социальная реклама как проектная практика студентов

Одним из наиболее перспективных направлений является включение социальной рекламы в проектную деятельность студентов. Такой формат соединяет художественные, исследовательские, коммуникативные и педагогические компетенции. Студент не только анализирует готовые изображения, но и создает собственное визуальное высказывание, отвечающее общественно значимой задаче.

Проект может начинаться с выбора темы: сохранение культурного наследия, чтение, музейная культура, инклюзия, донорство, экологическое поведение, медиабезопасность, помощь пожилым, поддержка людей с инвалидностью. Важно, чтобы тема была переведена в визуально решаемую проблему. Например, не просто «нужно сохранять наследие», а «как сделать локальный памятник значимым для студентов»; не просто «инклюзия важна», а «как показать человека не через дефицит, а через участие и достоинство».

Далее определяется аудитория. Социальная реклама, адресованная школьникам, студентам, родителям, пожилым людям или посетителям музея, требует разных визуальных решений. После этого создается эскизная серия: типографические, фотографические, иллюстративные, метафорические и цифровые варианты. Такая работа развивает гибкость художественного мышления и умение выбирать форму в зависимости от задачи.

Финальная презентация проекта должна включать авторское объяснение: почему выбрана тема, кто является адресатом, какие художественные средства использованы, как решена этическая проблема, где может быть размещено сообщение и как педагог может организовать обсуждение результата. Проектная работа открывает возможности межкафедрального взаимодействия между направлениями искусства, дизайна, педагогики, культурологии, психологии и медиакоммуникации.

Особую ценность имеет этап публичной защиты проекта. Он переводит работу из плоскости индивидуального эскиза в пространство профессионального обсуждения. Студенты учатся аргументировать художественные решения, отвечать на критические вопросы, соотносить выразительность формы с педагогической задачей и оценивать возможные реакции аудитории. Для вузовского преподавателя такой формат удобен тем, что одновременно проверяет теоретическое понимание темы, владение языком визуального анализа и готовность к самостоятельной творческой деятельности.

Результатом проектной работы может быть не только итоговый плакат или цифровой баннер, но и методический комплект: краткое описание проблемы, визуальная концепция, серия носителей, сценарий занятия, вопросы для обсуждения, критерии оценки и рекомендации по использованию материала в образовательной среде. В этом случае социальная реклама становится связующим элементом между искусствоведческим знанием, педагогической методикой и реальной практикой художественно-эстетического воспитания.

12. Заключение

Проведенный анализ показывает, что социальная реклама обладает значительным потенциалом для художественно-эстетического образования. Она может рассматриваться не только как инструмент публичной коммуникации, но и как визуально-художественная форма, в которой соединяются образ, ценность, социальная проблема и педагогически значимый опыт восприятия.

Во-первых, социальная реклама включается в проблематику исторического развития искусства как особой формы творческой деятельности. Ее связь с плакатом, графическим дизайном, фотографией, экранной культурой и цифровой визуальностью позволяет рассматривать ее как современное продолжение публичных художественных практик.

Во-вторых, социальная реклама раскрывает взаимосвязь теорий искусства и методов художественно-эстетического образования. Она показывает, как эстетическая форма влияет на восприятие, эмоцию, понимание и ценностную позицию зрителя, а потому может использоваться в курсах искусствоведения, пе-

дагогики искусства, композиции, дизайна, медиакультуры и психологии искусства.

В-третьих, для деятельности вузовских педагогов социальная реклама имеет не только иллюстративное, но и методическое значение. Она помогает организовать анализ формы, обсуждение этики образа, развитие визуальной грамотности, проектную работу студентов и междисциплинарное взаимодействие. Предложенные типология, методическая модель и критерии экспертизы могут быть использованы при проектировании учебных занятий и самостоятельной работы обучающихся.

Ограничение исследования связано с его концептуальным характером. Предложенная модель нуждается в дальнейшей апробации на материале конкретных социальных кампаний, учебных курсов и студенческих проектов. Перспективы работы связаны с разработкой кейсов для преподавания искусства, сравнением отечественных и зарубежных визуальных практик, а также с оценкой влияния таких заданий на визуальную грамотность и ценностную рефлексию студентов.

Практическая значимость предложенного подхода состоит в том, что он дает вузовскому педагогу понятный алгоритм работы с материалом современной визуальной культуры. Социальная реклама может быть использована на лекции, семинаре, практическом занятии, в проектной мастерской и в самостоятельной работе студентов. Она помогает не только объяснить художественный прием, но и связать его с задачами воспитания зрительской культуры, этики изображения и профессиональной ответственности будущего автора.

Таким образом, социальная реклама может быть продуктивно привязана к научно-педагогической специальности издания «Искусство и образование». Она позволяет соединить историю и теорию искусства, педагогику искусства, психологию художественного восприятия, визуальную культуру и современные методы вузовского преподавания.

Литература

1. *Федеральный закон от 13.03.2006 № 38-ФЗ «О рекламе» // Собрание законодательства Российской Федерации. 2006. № 12. Ст. 1232.*
2. *Методические рекомендации по разработке и реализации проектов в области социальной рекламы и коммуникаций. М.: Общественная палата Российской Федерации; АНО «Лаборатория социальной рекламы», 2022.*
3. *Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей».*
4. *Ученова В. В., Старых Н. В. Социальная реклама: вчера, сегодня, завтра. М.: ИндексМедиа, 2006.*
5. *Николайшвили Г. Г. Социальная реклама: теория и практика: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2008. 191 с.*
6. *Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.*

7. *Барт Р. Мифологии / пер. с фр. М.: Академический проект, 2010. 351 с.*
8. *Lasswell H. D. The Structure and Function of Communication in Society // The Communication of Ideas / ed. by L. Bryson. New York: Harper, 1948. P. 37–51.*
9. *McQuail D., Deuze M. McQuail's Media and Mass Communication Theory. 7th ed. London: SAGE Publications, 2020.*
10. *Anisimov A. A., Abdullina A. R., Raimova A. T., Anisimov Yu. A. Public service announcement as a tool for building trust in organ donation // Russian Journal of Transplantology and Artificial Organs. 2023. Vol. 25, № 2. P. 92–100.*
11. *Арсланова Г. И., Тимофеева К. О. Роль социальной рекламы в формировании инклюзивной экономики России // Актуальные вопросы современной экономики. 2023. № 6. С. 135–141.*
12. *Jowett G. S., O'Donnell V. Propaganda & Persuasion. 7th ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2019.*
13. *Kotler P., Zaltman G. Social Marketing: An Approach to Planned Social Change // Journal of Marketing. 1971. Vol. 35, № 3. P. 3–12.*
14. *Lee N. R., Kotler P. Social Marketing: Behavior Change for Social Good. 6th ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2023.*
15. *Gordon R., Russell-Bennett R., Lefebvre R. C. Social marketing: the state of play and brokering the way forward // Journal of Marketing Management. 2016. Vol. 32, № 11–12. P. 1059–1082.*
16. *Kite J., Chan L., MacKay K., Corbett L., Reyes-Marcelino G., Nguyen B., Bellew W., Freeman B. A Model of Social Media Effects in Public Health Communication Campaigns: Systematic Review // Journal of Medical Internet Research. 2023. Vol. 25. e46345. DOI: 10.2196/46345.*
17. *Draganidis A., Fernando A. N., West M. L., Sharp G. Social media delivered mental health campaigns and public service announcements: A systematic literature review of public engage ment and help-seeking behaviours // Social Science & Medicine. 2024. Vol. 359. 117231. DOI: 10.1016/j.socscimed.2024.117231.*
18. *World Health Organization. European Regional Action Framework for Behavioural and Cultural Insights for Health, 2022–2027. Copenhagen: WHO Regional Office for Europe, 2023.*
19. *UNICEF. Social and Behaviour Change. New York: United Nations Children's Fund, 2025. URL: https://www.unicef.org/social-and-behaviour-change (дата обращения: 23.05.2026).*
20. *Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1965. 379 с.*
21. *Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. М.: Архитектура-С, 2007. 392 с.*
22. *Dewey J. Art as Experience. New York: Minton, Balch & Company, 1934.*
23. *Read H. Education through Art. London: Faber and Faber, 1943.*
24. *Eisner E. W. The Arts and the Creation of Mind. New Haven: Yale University Press, 2002.*
25. *Freedman K. Teaching Visual Culture: Curriculum, Aesthetics, and the Social Life of Art. New York: Teachers College Press, 2003.*
26. *Неменский Б. М. Педагогика искусства. М.: Просвещение, 2007.*

REFERENCES

1. *Federal'nyi zakon ot 13.03.2006 ? 38-FZ «O reklame» // Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii. 2006. ? 12. St. 1232.*
2. *Metodicheskie rekomendatsii po razrabotke i realizatsii proektov v oblasti sotsial'noi reklamy i kommunikatsii. M.: Obshchestvennaya palata Rossiiskoi Federatsii; ANO «Laboratoriya sotsial'noi reklamy», 2022.*
3. *Ukaz Prezidenta Rossiiskoi Federatsii ot 09.11.2022 ? 809 «Ob utverzhdenii Osnov gosudar stvennoi politiki po sokhraneniyu i ukrepleniyu traditsionnykh rossiiskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostei».*
4. *Uchenova V. V., Starykh N. V. Sotsial'naya reklama: vchera, segodnya, zavtra. M.: IndeksMedia, 2006.*
5. *Nikolaishvili G. G. Sotsial'naya reklama: teoriya i praktika: ucheb. posobie. M.: Aspekt Press, 2008. 191 s.*
6. *Lotman Yu. M. Semiosfera. SPb.: Iskusstvo-SPB, 2000. 704 s.*
7. *Bart R. Mifologii / per. s fr. M.: Akademicheskii proekt, 2010. 351 s.*
8. *Lasswell H. D. The Structure and Function of Communication in Society // The Communication of Ideas / ed. by L. Bryson. New York: Harper, 1948. P. 37–51.*

9. *McQuail D., Deuze M. McQuail's Media and Mass Communication Theory. 7th ed. London: SAGE Publications, 2020.*
10. *Anisimov A. A., Abdullina A. R., Raimova A. T., Anisimov Yu. A. Public service announcement as a tool for building trust in organ donation // Russian Journal of Transplantology and Artificial Organs. 2023. Vol. 25, ? 2. P. 92–100.*
11. *Arslanova G. I., Timofeeva K. O. Rol' sotsial'noi reklamy v formirovanii inklyuzivnoi ekonomiki Rossii // Aktual'nye voprosy sovremennoi ekonomiki. 2023. ? 6. S. 135–141.*
12. *Jowett G. S., O'Donnell V. Propaganda & Persuasion. 7th ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2019.*
13. *Kotler P., Zaltman G. Social Marketing: An Approach to Planned Social Change // Journal of Marketing. 1971. Vol. 35, ? 3. P. 3–12.*
14. *Lee N. R., Kotler P. Social Marketing: Behavior Change for Social Good. 6th ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2023.*
15. *Gordon R., Russell-Bennett R., Lefebvre R. C. Social marketing: the state of play and brokering the way forward // Journal of Marketing Management. 2016. Vol. 32, ? 11–12. P. 1059–1082.*
16. *Kite J., Chan L., MacKay K., Corbett L., Reyes-Marcelino G., Nguyen B., Bellew W., Freeman B. A Model of Social Media Effects in Public Health Communication Campaigns: Systematic Review // Journal of Medical Internet Research. 2023. Vol. 25. e46345. DOI: 10.2196/46345.*
17. *Draganidis A., Fernando A. N., West M. L., Sharp G. Social media delivered mental health campaigns and public service announcements: A systematic literature review of public engage ment and help-seeking behaviours // Social Science & Medicine. 2024. Vol. 359. 117231. DOI: 10.1016/j.socscimed.2024.117231.*
18. *World Health Organization. European Regional Action Framework for Behavioural and Cultural Insights for Health, 2022–2027. Copenhagen: WHO Regional Office for Europe, 2023.*
19. *UNICEF. Social and Behaviour Change. New York: United Nations Children's Fund, 2025. URL: https://www.unicef.org/social-and-behaviour-change (data obrashcheniya: 23.05.2026).*
20. *Vygotskii L. S. Psikhologiya iskusstva. M.: Iskusstvo, 1965. 379 s.*
21. *Arnkheim R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie / per. s angl. M.: Arkhitektura-S, 2007. 392 s.*
22. *Dewey J. Art as Experience. New York: Minton, Balch & Company, 1934.*
23. *Read H. Education through Art. London: Faber and Faber, 1943.*
24. *Eisner E. W. The Arts and the Creation of Mind. New Haven: Yale University Press, 2002.*
25. *Freedman K. Teaching Visual Culture: Curriculum, Aesthetics, and the Social Life of Art. New York: Teachers College Press, 2003.*
26. *Nemenskii B. M. Pedagogika iskusstva. M.: Prosveshchenie, 2007.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Т.Ю. Благова

Дизайнерский, педагогический и арт-терапевтический аспекты креативно-просветительского проекта «Драконы Амура»

Аннотация. В статье представлена разработка креативно-просветительского проекта на основе источника вдохновения «Драконы Амура». Образ амурских драконов использован в сувенирной коллекции современной одежды и аксессуаров в виде декоративных аппликаций амурских драконов (в стилизации коренных народов Приамурья), китайских драконов (в китайской стилизации) и амурозавров (в авторской стилизации). Образ драконов подчеркивает уникальность г. Благовещенска, расположенного на реке Амур, пограничной с Китаем. Стимулом для разработки проекта явилась также профориентационная работа с детьми в школе по изготовлению сувенирной амурской продукции. В статье отрефлексированы дизайнерский, педагогический и арт-терапевтический аспекты креативно-просветительского проекта «Драконы Амура». Цель исследования: систематизировать результаты инновационного креативно-просветительского проекта. Задачи: отрефлексировать постепенное развитие творческой мысли в создании сувенирной коллекции и систематизировать ее как инновационную арт-терапевтическую технологию; проанализировать дизайнерский, педагогический и арт-терапевтический аспекты, реализовавшиеся в креативно-просветительском проекте, обобщить результаты просветительского проекта. Научная новизна: представлен новый формат просветительского мероприятия, состоящий из 3-5 этапов: 1 – изготовление творческого проекта арт-педагогом; 2 – показ его школьникам, студентам, пенсионерам; 3 – рассказ-описание заложенных смыслов и хода творческой мысли; 4 – сотворчество с участниками в коллективном мастер-классе; 5 – кульминация эмоций в общей выставке и ее фотофиксация. Данный проект задействует духовно-нравственное развитие насе-

ления и здоровьесберегающую арт-терапевтическую технологию. В результате исследования отрефлексированы дизайнерский, педагогический и арт-терапевтический аспекты, реализовавшиеся в креативно-просветительском проекте, основанном на духовно-творческих ценностях: культура и экология родного края, патриотическое отношение к малой родине, креативная легенда о драконах, творчество арт-педагога, арт-терапевтические методы мастер-классов и показов.

Ключевые слова: инновационный креативно-просветительский проект, дизайнерский, педагогический и арт-терапевтический аспекты, сувенирная коллекция, декоративное изображение амурских и китайских драконов, амурозавров.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью здорового развития общества через нравственное воспитание и творчество. В процессе творчества осуществляется целительная для человека самореализация, самовыражение. От рождения идеи до ее воплощения происходит самоосуществление уникальной энергии человека. Задача арт-педагога – вызвать интерес к творческому объекту, заразить творчеством и раскрыть духовно-творческий потенциал в человеке. Арт-педагог творит свое произведение, изучая историю и культуру родного края, насыщает его смысловыми символами, мотивирует зрителей на поиск дополнительной информации, привлекает участников на мастер-класс для сотворчества. Таким образом, педагог задействует познавательную, эмоциональную и творческую сферу людей, вовлекает их больше узнавать и создавать свои творческие объекты. В этом процессе человек раскрывается, приобретает уверенность в своих силах, повышает самооценку, становится созидателем эстетической реальности, что гармонизирует и оздоравливает его и общество в целом. На это указывают арт-педагоги и арт-терапевты Бурно [1]; Акименко, Кирина, Копытин [2]; Омельяненко [3].

Обзор исследований

Данное исследование опирается на работы по педагогике и психологии искусства (Выготский [4]; Маслова [5]; Афанасьева [6]); работы по изучению воздействия орнаментов, ДПИ, рукоделия на познавательную и эмоциональную сферы человека (Букатова [7]; Данилова [8]; Коренева [9]; Пойдина [10]; Шибанова, Богданец [11]; Юсупхаджиева [12]). Также изучались материалы по культуре, мифам и ДПИ коренных народов Приамурья и Китая, исторические сведения об амурозаврах [13, 14, 15].

В данной статье применяются следующие методы: систематизация и обобщение результатов креативно-просветительского проекта; рефлексия как самоанализ творческого процесса создания образов моделей одежды сувенирной коллекции; анализ, сравнение и систематизация образов драконов: амурских, китайских и Амурозавров; индукция и проектирование просветительского мероприятия; моделирование как творческий процесс использования образов драконов в сувенирной коллекции аппликаций и аксессуаров на одежду.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования описанного проекта как технологии нового просветительского формата: создание творческого продукта арт-педагогом, основанного на просветительской информации; его показ, рассказ, комментарии моделей; коллективное творчество участников мастер-классов; фото-фиксация творческих продуктов участников. Таким образом осуществляется вовлечение населения в творчество и просвещение сведениями из региональной истории, культуры, ДПИ, дизайна.

Обсуждение и результаты

Обсуждение. Изучая орнаменты коренных народов Приамурья в рамках многолетней научно-исследовательской деятельности (Благова [16, 17, 18, 19, 20]), были обнаружены различные композиции парного изображения драконов в зеркальном отражении. Изучение местных мифов и легенд привело к легенде о Черном драконе, превратившемся в реку Амур, на которой стоит г. Благовещенск. Возникла идея создания логотипа города на основе орнаментального дракона. В статье «Образ амурских драконов в разработке вариантов логотипа для сувенирной продукции г. Благовещенска» описывается ход творческой мысли в разработке вариантов логотипа (Благова [20]).

Идея объединения «амурских драконов» зародилась в разработке логотипа для сувенирной продукции г. Благовещенска и затем развилась в авторской сувенирной коллекции одежды. В первом варианте логотипа представлена целостная орнаментальная композиция в стилизации коренных народов Приамурья – парное изображение драконов в зеркальном отражении. Обрисовывая контуры драконов и вычленяя их из художественных элементов, возникла аналогия со спинным горбом и головным гребнем амурозавра – его контур угадывается в силуэте амурского дракона. В связи с этим возникла идея объединения амурского дракона и амурозавра в одном логотипе (рис. 1).

Парное орнаментальное изображение драконов в стилизации народов Приамурья захотелось вырезать и сделать аппликацию на одежду. Так появилась первая вещь с драконами: черная куртка из мягкого флиса с белой флисовой аппликацией, которая по ходу пришивания вручную украшалась бисером и страза-



Благовещенск
Рис. 1. Варианты логотипа г. Благовещенска для сувенирной продукции: целостная орнаментальная композиция (слева) и авторская модифицированная (справа)

ми. Игра крупных и мелких радужных камней на белом фоне орнамента, игра белого орнамента на черном фоне радовали глаз.

Далее автором Благовой Т. Ю. была разработана сувенирная креативно-просветительская коллекция «Драконы Амура», в которой представлены аппликации драконов на одежде и игрушки «Амурозаврики».

Коллекция начала рождаться в процессе освоения курса переподготовки по арт-терапии и совместной работы со школьниками на кружке текстильного дизайна по программе «Сувениры Амура» – мы с детьми вырезали броши из фоамирана – силуэты представителей амурской фауны, используя орнаменты Приамурья (стилизованные изображения тигра, оленя, бабочки, рыбки и т.д.). Древним представителем амурской фауны является амурозавр. Для детей был разработан детский образ амурозавра (он является прототипом мифических драконов). По фото его точной скульптуры из интернета было выполнено обобщение его силуэта по детским пропорциям – так получился шаблон амурозаврика. Первым из изделий был плоский значок из толстого фетра, затем другие вещи – объемная брошь из флиса, игрушка из меха, меховая мини-подушка, большая подушка из флиса, сумочка или подушка, сумочка-яйцо, подушка-яйцо. Включилась в коллекцию дракон-змея в виде вязаного нагрудного украшения. В процессе изготовления амурозавриков включались любимые оттенки сиреневого и фиолетового. Захотелось сделать отдельного дракона из парной орнаментальной композиции, чтобы подчеркнуть форму, похожую на амурозавра – так поя-



Рис. 2. Модели коллекции «Драконы Амура» на манекенах в витрине АмГУ

вилась сиреневая аппликация со стразами на фиолетовой тунике. Таким образом для автора реализовывалось арт-терапевтическое воздействие рукоделия: рождение моделей одежды в голове и воплощение их в реальности, рождение цветовых решений в любимой цветовой гамме, игра с различными мягкими материалами.

Постепенно собралась коллекция одежды, украшенная аппликациями амурских драконов, брошами, значками, игрушками, сумочками и подушками в виде амурозавриков различной фактуры. Она дополнена головными повязками из меха и бисера. В брошках, игрушках, подушках и сумочках использован мягкий, приятный на ощупь материал – мех и флис, реализуя принципы тактильной терапии.

Таким образом родилась сувенирная продукция на современной одежде, что и представлено в коллекции: аппликации, броши, значки из тактильно-приятных материалов нашиты и приколоты на футболки, джемперы и т.д., а сумочки, игрушки и подушки можно носить с собой как арт-терапевтические изделия (рис. 2).

Коллекция «Драконы Амура» – это творческое осмысление местной легенды. История про амурских драконов показана через творческий проект: в виде аппликаций, украшений и игрушек в коллекции современной одежды. Среди местных жителей – коренных народов Приамурья, а также китайских жителей сложилась легенда, что Амур – река чёрного дракона, который победил белого и превратился в реку. Дракон Амур – добрый дух нашей реки, он охраняет Амурскую землю, её людей и богатство природы. Изображения этих драконов в орнаментальных композициях коренных народов Приамурья напоминают змей с пе-



Рис. 3. Дополненная коллекция «Драконы Амура» представлена на студентах АмГУ в детской художественной школе

тушинной головой с клювом и гребнем, иногда с горбом и лапами как у древнего амурозавра… В коллекции использованы изображения амурских, китайских драконов и амурозавров. Собралась коллекция, которая стала развиваться и расти. Поддерживая связь амурской и китайской легенды, возникла идея сделать в коллекции аппликации китайских драконов – так «родился» фиолетовый дракон на черном фоне футболки, а затем фиолетовый дракон на сиреневом фоне топа. А еще «размножились» разных оттенков и материалов фиолетовые амурозаврики-броши на сиреневом фоне джемпера. Далее «возник» образ костюма-дракона в виде плаща-кимоно с крыльями и капюшона с гребнем.

Создание данной коллекции осуществлялось как арт-терапия для автора – реализовывались такие ее методы, как рукоделие-терапия, цвето-терапия, костюмо-терапия, тактильная терапия. Затем добавилась музыко-терапия – подбор подходящей музыки для показа коллекции и празднико-терапия – показ коллекции на открытии выставки детского рисунка на тему динозавров (рис. 3).

Параллельно с развитием коллекции «Драконы Амура» разрабатывалась еще одна сувенирная коллекция «Хранительницы амурских орнаментов». Она выполнялась детьми 3-6 классов на кружке текстильного дизайна в рамках программы допобразования «Сувениры Амура» под руководством автора статьи преподавателя кафедры дизайна Т. Ю. Благовой и учителя технологии школы 28 Е. В. Щировой. В данной коллекции представлены футболки и мини-сумочки с аппликациями орнаментов народов Приамурья, в этих изображениях читаются представители амурской фауны: тигры, олени, медведи, утки, рыбки, бабочки –



Рис. 4. Коллекция «Драконы Амура» и детская коллекция «Хранительницы амурских орнаментов» на просветительском мероприятии для учениц кружка текстильного дизайна школы № 28 и студентов АмГУ

подопечные дракона Амура, охраняющего свои природные владения (рис. 4). Образ дополняют прорезные кокошники с похожими завитками для создания креативного образа в современной интерпретации. В процессе создания детской сувенирной коллекции и ее показа реализовались дизайнерский, педагогический и арт-терапевтический аспекты креативно-просветительского проекта, который получил дальнейшее развитие в мастер-классах со студентами и пенсионерами.

Арт-терапевтический аспект. В процессе авторской творческой работы, на мастер-классах со школьниками, студентами и пенсионерами мы замечаем, что созерцание и вырезание узорных изображений, появление их на новом материале, подбор цвета узора и фона, пришивание его к одежде ручными стежками создает эстетическую радость, игру воображения, медитацию, самовыражение. Это дает импульсы для развития творчества, желание воплощать созданные в воображении образы. Использование тактильно приятных материалов и любимых цветовых оттенков создает сенсорную гармонию для автора. Так реализуется арт-терапевтический аспект: самореализация, развитие личности. В коллективе участников мастер-класса по вырезанию орнаментов создается арт-терапевтическая атмосфера, осуществляется сотворчество. Арт-терапевтическим является и рассказ об амурских драконах: по амурской легенде дракон

Амур является добрым духом, оберегающим амурскую землю, в китайской культуре дракон является благопожелательным символом, а амурозавр становится креативным символом города Благовещенска.

Арт-терапевтический аспект в работе с орнаментами отмечают следующие арт-педагоги-исследователи:

- В.В. Букатова [7, с. 34] отмечает «отражение в орнаментах Приамурья ритуально-магических установок».
- Т.В. Пойдина [10, с. 21] выявляет «восходящий тренд ручной работы, как разновидность медитации… занятия ручным трудом и самодеятельным творчеством рекомендуются психологами для восстановления душевного равновесия и физического здоровья».

Педагогический аспект. На мастер-классе через работу с вырезанием драконов осуществляется обучение, воспитание и развитие человека – раскрытие его творческого потенциала: обучение рукодельной аппликативной технике; воспитание эстетического вкуса, любви к природе, к местному искусству; развитие воображения, волевых качеств в выполнении точной аккуратной работы. Педагогический аспект проявляется также в просветительском воздействии через изучение декоративных изображений амурской фауны, через изучение легенды о драконе – хранителе местных природных богатств, связь с китайским драконом, связь с древним реальным драконом – амурозавром.

Дизайнерский аспект проявляется в обучении участников мастер-класса законам и средствам композиции в создании образа костюма: целостность образа, контраст и нюанс декора и фона, масштабирование декора, ритм декоративных элементов, симметрия и диссимметрия. Также дизайнерский аспект проявляется в использовании креативных методов дизайна: фрагментация, гиперболизация и минимизация, совмещение несовместимого.

Результаты

В течение учебного года проведено шесть просветительских мероприятий:

1. В Амурском государственном университете проведена выставка в витрине – были выставлены модели одежды и сувенирная продукция из коллекции «Драконы Амура», представлен поясняющий текст и ассоциативная схема, на которой представлены орнаментальные и реальные драконы Амурской области: Амурозавр, рыба амурский змееголов, змея амурский полоз, фото реки Амур.

2. На местном телевидении проведено интервью и рассказ о драконах, представлены аппликации драконов на одежде и сувенирные игрушки, брошки, сумочки Амурозавриков, наполняющие коллекцию, показана ассоциативная схема.



Рис. 5. Ассоциативная схема «Драконы Амура»

3. В школе № 28 г. Благовещенска для школьников и студентов 2 курса направления подготовки Педагогическое образование с двумя профилями «Художественное образование и дизайн» проведено просветительское мероприятие – школьники надели свои образы из коллекции «Хранительницы амурских орнаментов», студенты надели декорированные вещи из коллекции Т.Ю. Благовой «Драконы Амура». Автор коллекций рассказала школьникам и студентам об орнаментах народов Приамурья, о декоративных изображениях амурских и китайских драконов, их связи с реальным прототипом амурозавром и сформировавшейся легенде о драконах на границе с Китаем.

4. В художественной школе на открытии выставки детского рисунка «Страна Дино» был организован показ коллекции «Драконы Амура» под музыку. Дети с большим интересом разглядывали аппликативных драконов. Журналист взял интервью, в котором было рассказано о развитии коллекции, о постепенной реализации образов амурских, китайских драконов и Амурозаврах. Создан репортаж о местных драконах.

5. В Ассоциации пожилых людей были показаны аппликативные вещи, описана технология пришивания аппликаций, представлен рассказ о драконах. Пенсионеры пожелали нарядиться и пофотографироваться, вошли в образ демон-

страторов одежды – порадовали своих коллег, пожелали повырезать аппликации драконов.

6. Проведен мастер-класс по вырезанию значков амурозавров и других динозавров с учениками художественной школы. Ученикам было рассказано о четырех видах амурозавров, предложено вырезать их из поделочного материала фоамирана. Разрешалось вырезать другого динозавра, и некоторые дети выбрали любимый образ.

Выводы

Получена инновационная арт-терапевтическая технология создания сувенирной коллекции аппликаций и аксессуаров для современной одежды, а также методика арт-терапевтического мастер-класса; проанализированы и систематизированы дизайнерский, педагогический и арт-терапевтический аспекты креативно-просветительского проекта нового формата: создание творческого продукта арт-педагогом, основанного на просветительской информации, его показ, рассказ, комментарии по моделям, затем проведение мастер-класса (теперь уже коллективное творчество с заинтересовавшимися участниками), фотофиксация новых творческих продуктов. Таким образом проведены просветительские показы, мастер-классы, интервью.

Перспективы дальнейшего исследования

Планируется развитие дизайнерской истории о драконах: дополнение и показ авторской креативно-просветительской коллекции; проведение мастер-классов по вырезанию амурских, китайских драконов и амурозавров со школьниками, студентами и пенсионерами (создание сувенирной амурской продукции); проведение анкетирования по изучению воздействия просветительского показа с последующим мастер-классом, снятие конкретных показателей по развитию познавательной и эмоциональной сферы участников.

В результате проведения креативно-просветительского проекта у участников зажигается интерес к истории и культуре родного края, к местной флоре и фауне, к желанию рукодельного творчества, к дизайну, к коллективной арт-терапии. Легенда о драконах вдохновляет и является креативным импульсом творчества. Вовлечение различных групп населения в творчество, кульминация его фотосессией, показом, перформансом, праздником создает радость самореализации и коллективного единения, оздоравливает общество, тренирует навыки рукоделия и созидания, гармонизации и саморегуляции. Помимо этого, осуществляется «сохранение ДПИ и развитие его в дизайнерской интерпретации» (Сафронова [21, с. 3]).

Разработанная в проекте сувенирная продукция может быть также внедрена в производство и продаваться с разработанным сувенирным логотипом, изображенным на бирке. Логотип в черном решении, построенный на совмещении силуэтов Амурозавра и «амурского дракона», подчеркивает обоснованность легенды о черном драконе и проявляет уважение к местной культуре. Ее знание делает наше общество толерантным и патриотичным (Данилова, [8, с. 217]). Креативность объединения образов «амурских драконов» в одной сувенирной коллекции (аппликации в стилизации коренных народов Приамурья, в китайской стилизации, аксессуары и игрушки «Амурозаврики» в авторской стилизации) является источником просветительской деятельности, дает импульсы для развития творческих идей в разработке сувенирной продукции, дизайнерских историй и в итоге коллективном создании нового образа города Благовещенска.

Литература

1. *Бурно, М. Е. Терапия творческим самовыражением: монография / М. Е. Бурно. – М.: Медицина, 1989. – 304 с.*
2. *Исцеление искусством: современная арт-терапия в медицине, образовании и социальной сфере: монография / Акименко Г. В., Кирина Ю. Ю., Копытин А. И. [и др.]. – М.: Альпен-Принт, 2022. – 296 с.*
3. *Омельяненко, Е. В. Арт-терапия в художественно-педагогическом образовании / Е.В. Омельяненко // Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура», 2016. – С. 471-474.*
4. *Выготский, Л. С. Психология искусства: монография / Е.В. Выготский. – Минск: Современное слово, 1998. – 480 с.*
5. *Маслова Л. П. Педагогика искусства: теория и практика: монография/ Л. П. Маслова. – Новосибирск, 2000. – 126 с., ил.*
6. *Афанасьева, А. Б. Арт-педагогика и арт-технологии: пути становления, специфика, педагогический опыт реализации / А. Б. Афанасьева // Гуманитарные науки (г.Ялта), 2025. – № 1 (69). – С. 28-34.*
7. *Букатова, В. В. Проблемы изучения этномотивов народов Приамурья у студентов направления декоративно-прикладное искусство и народные промыслы / В. В. Букатова // Проблемы современного педагогического образования, 2023. – № 80-3. – С. 33-36.*
8. *Данилова, О. Н. Природные и экологические основания дизайна как репрезентации взаимосвязи культурного наследия и проектного формообразования костюма / О. Н. Данилова // Территория новых возможностей: Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса, 2017. – Т. 9. – №1. – С. 200-219.*
9. *Коренева, Л. А. Арт-терапия как междисциплинарная область знаний: объединяя творчество, психиатрию и педагогику / Л. А. Коренева // Теоретические и практические аспекты развития науки в современном мире. Сборник статей XII международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2025. – С. 38-41*
10. *Пойдина, Т. В. Декоративно-прикладное искусство как фактор этнокультурного развития учащихся в системе дополнительного образования / Т. В. Пойдина, В. Н. Кривонос // Культурное наследие Сибири, 2020. – № 2 (30). – С. 19-25.*
11. *Шибанова, Т.С. Арт-терапия в педагогике / Т. С. Шибанова, И. А. Богданец // Вестник научных конференций, 2019. № 5-1 (45). – С. 19-25.*
12. *Юсупхаджиева, Т. В. Декоративно-прикладное искусство как часть народной культуры и средства развития творческой личности / Т. В. Юсупхаджиева // Современные проблемы высшего образования. Творчество в дистанционном формате. Материалы VI международной научно-практической конференции. Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. – Москва, 2021. – С. 652-655.*

13. *Виноградова, Г. В. Орнамент в материальной культуре народов Приамурья: метод. Пособие / Г. В. Виноградова, Г. Г. Ольшанская, Л. Ф. Иванченко, З. И. Кукушкина. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 1998. – 80 с.*
14. *Кравцова, М.Е. История искусства Китая: учеб. пособие. – СПб.; М.; Краснодар: Лань; ТРИАДА, 2004. – 960 с.*
15. *Краски земли Дерсу: фоторассказ об искусстве малых народов Приамурья. – Хабаровское кн. изд-во, 1982. – 276 с.*
16. *Благова, Т. Ю., Эвристическая трансформация культуры Востока в дизайне костюма: монография / Т. Ю. Благова, С. В. Санатова, З. И. Кукушкина. – Благовещенск: АмГУ, 2014. – 112 с.: ил.*
17. *Благова, Т. Ю. Символика и мифология орнаментов народов Приамурья как источник для сохранения традиций в дизайне / Т. Ю. Благова // Инновации в социокультурном пространстве: сборник материалов международной научно-практической конференции. – Благовещенск: АмГУ, 2022. – С. 34-40.*
18. *Благова, Т. Ю. Орнаменты Приамурья. Материалы для мастер-класса: учеб.-метод. пособие / Т. Ю. Благова. – Благовещенск: АмГУ, 2023. – 61 с.: ил.*
19. *Благова, Т. Ю. Региональные особенности костюма народов Дальневосточного региона как источник творчества дизайнеров одежды: отчет о НИР кафедры дизайна (заключ.) / Т. Ю. Благова, С. В., Санатова, И. М. Присяжная. – Благовещенск: АмГУ, 2025 гг. – 111 с.*
20. *Благова, Т. Ю. Образ амурских драконов в разработке вариантов логотипа для сувенирной продукции г. Благовещенска / Т. Ю. Благова, А. П. Мальцева // Инновации в социокультурном пространстве: материалы XVIII Международной научно-практической конференции. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2026. С. 236-243*
21. *Сафронова, И. Н. Инновационные технологии в декоративно-прикладном искусстве и дизайне / И. Н. Сафронова, Т. В. Балланд // Евразийское Научное Объединение, 2020. – № 4-6 (62). – С. 431-434.*

REFERENCES

1. *Burno, M. E. Terapiya tvorcheskim samovy`razheniem: monografiya / M. E. Burno. – M.: Medicina, 1989. – 304 s.*
2. *Iscelenie iskusstvom: sovremennaya art-terapiya v medicine, obrazovanii i social`noj sfere: monografiya / Akimenko G. V., Kirina Yu. Yu., Kopy`tin A. I. [i dr.]. – M.: Al`pen-Print, 2022. – 296 s.*
3. *Omel`yanenko, E. V. Art-terapiya v xudozhestvenno-pedagogicheskom obrazovanii / E.V. Omel`yanenko // Materialy` mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Obrazovanie. Nauka. Kul`tura», 2016. – S. 471-474.*
4. *Vy`gotskij, L. S. Psixologiya iskusstva: monografiya / E.V. Vy`gotskij. – Minsk: Sovremennoe slovo, 1998. – 480 s.*
5. *Maslova L. P. Pedagogika iskusstva: teoriya i praktika: monografiya/ L. P. Maslova. – Novosibirsk, 2000. – 126 s., il.*
6. *Afanas`eva, A. B. Art-pedagogika i art-texnologii: puti stanovleniya, specifika, pedagogicheskij opy`t realizacii / A. B. Afanas`eva // Gumanitarny`e nauki (g.Yalta), 2025. – № 1 (69). – S. 28-34.*
7. *Bukatova, V. V. Problemy` izucheniya e`tnomotivov narodov Priamur`ya u studentov napravleniya dekorativno-prikladnoe iskusstvo i narodny`e promy`sly` / V. V. Bukatova // Problemy` sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya, 2023. – № 80-3. – S. 33-36.*
8. *Danilova, O. N. Prirodny`e i e`kologicheskie osnovaniya dizajna kak reprezentacii vzaimosvyazi kul`turnogo naslediya i proektnogo formoobrazovaniya kostyuma / O. N. Danilova // Territoriya novy`x vozmozhnostej: Vestnik Vladivostokskogo gosudarstvennogo universiteta e`konomiki i servisa, 2017. – T. 9. – №1. – S. 200-219.*
9. *Koreneva, L. A. Art-terapiya kak mezhdisciplinarnaya oblast` znanij: ob``edinyaya tvorchestvo, psixiatriyu i pedagogiku / L. A. Koreneva // Teoreticheskie i prakticheskie aspekty` razvitiya nauki v sovremennom mire. Sbornik statej XII mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Sankt-Peterburg, 2025. – S. 38-41*

10. *Pojdina, T. V. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo kak faktor e`tnokul`turnogo razvitiya uchashhi xsya v sisteme dopolnitel`nogo obrazovaniya / T. V. Pojdina, V. N. Krivonos // Kul`turnoe nasledie Sibiri, 2020. – № 2 (30). – S. 19-25.*
11. *Shibanova, T.S. Art-terapiya v pedagogike / T. S. Shibanova, I. A. Bogdanecz // Vestnik nauchny`x konferencij, 2019. № 5-1 (45). – S. 19-25.*
12. *Yusupxadzhieva, T. V. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo kak chast` narodnoj kul`tury` i sredstva razvitiya tvorcheskoj lichnosti / T. V. Yusupxadzhieva // Sovremenny`e problemy` vy`sshego obrazovaniya. Tvorchestvo v distancionnom formate. Materialy` VI mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Pod obshhej redakciej S.M. Nizamutdinovoj. – Moskva, 2021. – S. 652-655.*
13. *Vinogradova, G. V. Ornament v material`noj kul`ture narodov Priamur`ya: metod. Posobie / G. V. Vinogradova, G. G. Ol`shanskaya, L. F. Ivanchenko, Z. I. Kukushkina. – Blagoveshhensk: Amurskij gos. un-t, 1998. – 80 s.*
14. *Kravczova, M.E. Istoriya iskusstva Kitaya: ucheb. posobie. – SPb.; M.; Krasnodar: Lan` ; TRIADA, 2004. – 960 s.*
15. *Kraski zemli Dersu: fotorasskaz ob iskusstve maly`x narodov Priamur`ya. – Xabarovskoe kn. izd-vo, 1982. – 276 s.*
16. *Blagova, T. Yu., E`vristicheskaya transformaciya kul`tury` Vostoka v dizajne kostyuma: mono grafiya / T. Yu. Blagova, S. V. Sanatova, Z. I. Kukushkina. – Blagoveshhensk: AmGU, 2014. – 112 s.: il.*
17. *Blagova, T. Yu. Simvolika i mifologiya ornamentov narodov Priamur`ya kak istochnik dlya soxra neniya tradicij v dizajne / T. Yu. Blagova // Innovacii v sociokul`turnom prostranstve: sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Blagoveshhensk: AmGU, 2022. – S. 34-40.*
18. *Blagova, T. Yu. Ornamenty` Priamur`ya. Materialy` dlya master-klassa: ucheb.-metod. posobie / T. Yu. Blagova. – Blagoveshhensk: AmGU, 2023. – 61 s.: il.*
19. *Blagova, T. Yu. Regional`ny`e osobennosti kostyuma narodov Dal`nevostochnogo regiona kak istochnik tvorchestva dizajnerov odezhdy`: otchet o NIR kafedry` dizajna (zaklyuch.) / T. Yu. Blagova, S. V., Sanatova, I. M. Prisyazhnaya. – Blagoveshhensk: AmGU, 2025 gg. – 111 s.*
20. *Blagova, T. Yu. Obraz amurskix drakonov v razrabotke variantov logotipa dlya suvenirnoj produkcii g. Blagoveshhenska / T. Yu. Blagova, A. P. Mal`ceva // Innovacii v sociokul`turnom prostranstve: materialy` XVIII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Blagoveshhensk: AmGU, 2026. S. 236-243*
21. *Safronova, I. N. Innovacionny`e texnologii v dekorativno-prikladnom iskusstve i dizajne / I. N. Safronova, T. V. Balland // Evrazijskoe Nauchnoe Ob``edinenie, 2020. – № 4-6 (62). – S. 431-434.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 16.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Лян Ваньюэ, Л.А. Касимова

Формирование готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки как педагогическая проблема в системе художественного образования Китая

Аннотация. Возрастание требований к музыкально-аналитической и интерпретационной подготовке будущих хореографов в системе художественного образования Китая при сохранении преимущественно прикладного подхода к использованию музыкального материала обусловило актуальность данного исследования. Цель статьи состоит в уточнении содержания готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки, выявлении затруднений ее формирования и обосновании педагогических условий, способствующих ее развитию. Уточнено, что готовность студентов-хореографов к освоению академической музыки представляет собой интегративное профессионально-личностное качество, включающее мотивационно-ценностный, когнитивный, слухо-аналитический, интерпретационно-деятельностный и рефлексивный компоненты. Выявлены основные затруднения, характерные для китайской системы художественного образования: неравномерность исходной музыкальной подготовки студентов, прикладное отношение к музыке, слабая междисциплинарная интеграция и трудности культурной медиации. Обоснованы педагогические условия формирования данной готовности: интеграция музыкальных и хореографических дисциплин, поэтапное развитие навыков осмысленного слушания, сравнительный анализ интерпретаций, контекстное обучение и рефлексивные практики. Практическая значимость исследования связана с возможностью использования результатов при проектировании образовательных программ и совершенствовании подготовки будущих хореографов.

Ключевые слова: хореографическое образование, академическая музыка, художественное образование Китая, профессиональная подготовка, готовность студентов, музыкально-хореографическая интерпретация, педагогические условия, междисциплинарная интеграция.

Введение

Современное художественное образование в Китае развивается в условиях институциональной модернизации, расширения международных академических контактов и роста требований к качеству подготовки специалистов творческих направлений [12; 14; 16]. В этих условиях профессиональное становление будущего хореографа все в большей степени связано не только с совершенствованием пластической техники, но и с развитием способности воспринимать музыку как смысловую и композиционную основу сценического действия [5; 13; 15]. Для хореографа музыка выступает не внешним сопровождением движения, а художественным текстом, организующим образ, ритм, драматургию и логику пластического решения [2; 7; 11].

Вместе с тем в практике профессиональной подготовки студентов-хореографов сохраняется противоречие между объективной значимостью музыкально-аналитической подготовки и преобладанием утилитарного отношения к музыкальному материалу [8; 13; 15]. Во многих случаях академическая музыка осваивается преимущественно на уровне темпа, метра, ритмического рисунка и общего эмоционального впечатления, тогда как жанрово-стилевые особенности, композиционная логика, тематическое развитие и культурно-исторический контекст произведения не становятся предметом систематического анализа [2; 9; 11]. Подобное сужение содержания музыкальной подготовки ограничивает качество музыкально-хореографической интерпретации, затрудняет развитие художественного мышления и снижает степень профессиональной самостоятельности будущего специалиста [3; 5; 10].

Для китайской системы художественного образования данная проблема имеет особую актуальность. С одной стороны, в Китае активно развивается практика включения европейской академической музыкальной традиции в обучение студентов творческих специальностей [12; 14; 16]. С другой стороны, различия в предшествующей музыкальной подготовке обучающихся, специфика национального культурного опыта и особенности восприятия иной художественной традиции требуют разработки педагогических решений, ориентированных не на формальное заимствование готовых моделей, а на их адаптацию к китайскому образовательному контексту [6; 13; 15].

Цель статьи состоит в теоретическом обосновании формирования готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки как педагогической проблемы в системе художественного образования Китая.

Достижение данной цели предполагает решение взаимосвязанных задач. Необходимо уточнить содержание понятия «готовность студентов-хореографов к освоению академической музыки», определить структурные компоненты этой готовности, выявить основные затруднения, препятствующие ее формированию в китайской образовательной практике, и обосновать педагогические условия, обеспечивающие результативность данного процесса [1; 5; 13].

Степень разработанности проблемы и теоретические основания исследования

Проблема профессиональной готовности в педагогике и психологии традиционно рассматривается как интегративное образование, включающее мотивационные, когнитивные, операциональные и рефлексивные характеристики личности [1; 3; 10]. В сфере художественного образования данная логика требует уточнения, поскольку профессиональное становление связано не только с усвоением знаний и способов действия, но и с развитием эмоционально-эстетической восприимчивости, художественного мышления, способности к интерпретации и ценностному отношению к искусству [3; 4].

Теоретическую основу исследования составили труды, раскрывающие закономерности музыкального восприятия, интонационно-драматургическую природу музыкального произведения, особенности художественного мышления и содержание профессиональной подготовки в сфере искусства. К числу принципиально значимых для настоящей статьи относятся положения о процессуальном характере музыкальной формы, разработанные Б. В. Асафьевым [2], идеи Л. С. Выготского [3] о психологической природе художественного переживания, концепции музыкального восприятия Е. В. Назайкинского [9], представления В. В. Медушевского об интонационной форме музыки, а также труды по теории музыкального образования и педагогике искусства [1; 10].

Одновременно автор опирается на современные исследования, посвященные художественному образованию Китая, междисциплинарным связям музыки и танца, а также особенностям освоения академической музыки в хореографической подготовке. Особое значение имеют работы, раскрывающие содержание профессиональной подготовки педагогов-хореографов в Китае, специфику эстетического воспитания, культурные основания музыкального образования и динамику реформ в области музыкально-танцевальной подготовки [5; 12; 13; 14; 15; 16].

Проведенный анализ показывает, что в существующих исследованиях достаточно подробно раскрыты отдельные аспекты музыкального восприятия, музыкальной подготовки хореографов, междисциплинарной интеграции и культурного диалога в художественном образовании [5; 8; 9; 16]. Однако менее разработанным остается вопрос о готовности студентов-хореографов к освоению именно академической музыки как целостного профессионально-личностного образования, особенно применительно к китайской системе художественного образования [12; 13; 15]. Недостаточно операционализированы структура данной готовности, критерии ее уровневой характеристики и педагогические условия, обеспечивающие ее формирование в ситуации взаимодействия национальной и европейской художественных традиций. Этим определяется исследовательская ниша настоящей статьи.

Принципиальное значение для исследования имеют системно-деятельностный, культурологический и междисциплинарный подходы. Системно-деятельностный подход позволяет рассматривать освоение академической музыки как последовательное становление профессионально значимых действий, включающих слушание, анализ, сопоставление, интерпретацию и пластическое воплощение музыкального образа [1; 10]. Культурологический подход дает возможность понять академическую музыку не только как учебный материал, но и как носитель историко-художественных смыслов, эстетических норм и стилевых кодов [4; 12; 16]. Междисциплинарный подход необходим потому, что рассматриваемая проблема находится на пересечении музыкальной педагогики, хореографического образования, психологии художественного восприятия и сравнительной педагогики [8; 13].

Материалы и методы исследования

Исследование носит теоретико-аналитический характер. Источниковую базу составили научные труды, включенные в список литературы статьи, которые можно разделить на несколько групп. Первая группа представлена фундаментальными работами по психологии искусства, музыкальному восприятию и теории музыкальной формы [2; 3; 7; 9]. Вторая группа включает исследования по музыкальной педагогике и проблемам художественного образования [1; 10; 12]. Третья группа объединяет публикации, посвященные профессиональной подготовке хореографов, междисциплинарному взаимодействию музыки и танца, а также современным процессам развития художественного образования Китая [5; 8; 13; 14; 15; 16].

Методическая логика исследования строилась в несколько этапов. На первом этапе осуществлялся понятийный анализ категорий «готовность», «освоение академической музыки», «музыкально-хореографическая интерпретация»

[1; 5; 10]. На втором этапе проводилось сопоставление подходов, представленных в российской и англоязычной научной традиции, а также в работах, посвященных китайскому образовательному контексту [6; 12; 13; 14]. На третьем этапе выполнялось теоретическое моделирование структуры готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки и выявлялись педагогические условия ее формирования [5; 8; 15]. На завершающем этапе была предпринята операционализация уровней сформированности данной готовности через систему критериев и показателей.

Под освоением академической музыки в настоящем исследовании понимается целостный процесс профессионально значимого восприятия, понимания, анализа и интерпретации музыкального произведения академической традиции, предполагающий выявление его образно-смысловой, интонационно-драматургической, композиционной и культурно-исторической организации с последующим переводом музыкального содержания в пластическую форму [2; 7; 9; 11]. Такая трактовка позволяет отграничить исследуемое понятие от более узких категорий слушательского знакомства, музыкальной грамотности или прикладного использования музыкального сопровождения [1; 8; 10].

Готовность студентов-хореографов к освоению академической музыки определяется как интегративное профессионально-личностное качество, выражающее способность и внутреннюю установку будущего хореографа воспринимать академическое музыкальное произведение как самостоятельную художественную ценность, анализировать его структуру и выразительные средства, интерпретировать его содержание в контексте хореографического замысла и рефлексивно оценивать результаты собственной музыкально-пластической деятельности [3; 5; 10; 13].

Результаты исследования и их обсуждение

Проведенный анализ позволяет утверждать, что готовность студентов-хореографов к освоению академической музыки имеет сложную многокомпонентную структуру. Она не сводится к наличию элементарных музыкально-теоретических знаний или к способности двигаться в соответствии с музыкальным ритмом. Речь идет о таком качестве профессиональной подготовки, при котором музыкальное произведение становится для студента содержательным основанием художественного мышления и пластической интерпретации [2; 7; 13].

Мотивационно-ценностный компонент отражает отношение студента к академической музыке как к значимому элементу профессионального становления. Его содержание включает устойчивый интерес к музыкальному материалу, признание ценности академической музыки для хореографической практики, стремление расширять музыкальный кругозор, готовность воспринимать музы-

ку не утилитарно, а как самостоятельный художественный текст [3; 4; 10]. Низкая выраженность данного компонента проявляется в ситуативном интересе к музыке и сведении ее роли к внешнему сопровождению движения [5; 13].

Когнитивный компонент охватывает знания о жанрах, стилях, музыкальных формах, средствах выразительности, принципах тематического развития, а также представления о связях между музыкальной и хореографической композицией [1; 2; 11]. Существенным является не механическое владение терминологией, а понимание того, каким образом особенности формы, фактуры, агогики, динамики и ладогармонического языка влияют на характер пластического образа и организацию сценического действия [7; 11].

Слухо-аналитический компонент выражается в способности целенаправленно воспринимать музыкальное произведение, различать его тематические контрасты, интонационные опоры, кульминационные зоны, ритмо-фактурные особенности, композиционные разделы и общую драматургию развития [2; 7; 9]. Данный компонент обеспечивает переход от эмоционально-фонового восприятия музыки к профессионально ориентированному анализу, являющемуся основой интерпретационного решения [1; 9; 13].

Интерпретационно-деятельностный компонент связан с умением переводить музыкальное содержание в пластическую форму. Он включает способность выстраивать хореографическую композицию в логике музыкального развития, подбирать выразительные движения и пространственные решения, соотносить темпо-ритмическую организацию танца с музыкальным материалом, создавать пластический образ, адекватный жанрово-стилевым и драматургическим особенностям произведения [5; 8; 13].

Рефлексивный компонент предполагает способность студента анализировать собственное музыкальное восприятие, оценивать степень соответствия хореографического решения музыкальному содержанию, выявлять удачные и проблемные аспекты интерпретации, корректировать собственный замысел и способы его воплощения [3; 10]. Для профессионального становления хореографа этот компонент принципиален, поскольку именно рефлексия переводит интуитивное переживание музыки в осознанную художественную позицию [3; 4].

Предлагаемая структура отличается от общих моделей профессиональной готовности тем, что фиксирует именно те качества, которые необходимы будущему хореографу для работы с академическим музыкальным материалом [5; 13; 15]. В этом состоит один из элементов научной новизны статьи: готовность рассматривается не в абстрактно-педагогическом смысле, а как специально организованное профессионально-личностное образование, формирующееся на

стыке музыкального восприятия, аналитической деятельности и хореографической интерпретации [1; 5; 10].

Анализ научных публикаций и обобщение описанной в литературе образовательной практики позволяют выделить несколько типичных педагогических затруднений, характерных для системы художественного образования Китая.

Во-первых, существенным препятствием выступает неоднородность исходной музыкальной подготовки студентов-хореографов. Обучающиеся нередко приходят в высшую школу с различным объемом музыкального опыта: от эпизодического знакомства с академической музыкой до более или менее систематической подготовки [12; 13; 15]. В результате в рамках одной учебной группы могут сосуществовать студенты, владеющие базовыми представлениями о музыкальной форме и стилях, и студенты, для которых даже элементарный анализ музыкального материала представляет сложность. Это затрудняет организацию единой педагогической стратегии и требует дифференцированного подхода [1; 15].

Во-вторых, проблемой остается функционально-прикладное отношение к музыке. В случаях, когда музыкальный материал используется преимущественно как сопровождение тренировочной или постановочной работы, студенты привыкают ориентироваться на внешние параметры произведения, не обращаясь к его внутренней драматургии, интонационно-смысловой структуре и культурно-историческим кодам [8; 13]. Такое положение воспроизводит репродуктивные модели художественного мышления и ограничивает самостоятельность интерпретации [3; 8].

В-третьих, значимые трудности вызывает слабая согласованность музыкально-теоретических и хореографических дисциплин. В образовательной практике знания, получаемые на занятиях по музыкальной литературе, анализу музыкальных произведений или основам теории музыки, нередко не интегрируются в практику хореографической композиции и постановочной деятельности [1; 8; 13]. Вследствие этого у студентов не формируется устойчивая способность переносить музыкально-аналитические представления в собственную художественную работу [5; 8].

В-четвертых, особое значение в китайском контексте имеет проблема культурной медиации. Освоение европейской академической музыки требует не только анализа формы и выразительных средств, но и понимания художественной картины эпохи, эстетических установок, стилевых традиций и способов символизации образов, свойственных иной культурной среде [4; 6; 16]. Если этот контекст не становится предметом педагогического сопровождения, музыка может восприниматься как внешне сложный, но внутренне малоосмысленный материал [12; 16]. Напротив, специально организованное сопоставление евро-

пейской классической традиции с китайскими музыкально-пластическими представлениями способно стать продуктивным ресурсом развития художественного мышления [6; 14; 16].

С учетом выделенных затруднений можно обосновать педагогические условия формирования готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки.

Первое условие связано с междисциплинарной интеграцией содержания подготовки. Музыкально-теоретические знания должны включаться в контекст хореографической практики, а постановочная работа должна строиться с опорой на анализ музыкальной формы и драматургии [5; 8; 13]. В данном случае интеграция означает не формальное соседство дисциплин в учебном плане, а их содержательное сопряжение. Так, изучение вариационной формы, трехчастной композиции или принципа тематического контраста должно сопровождаться осмыслением того, как соответствующие закономерности реализуются в развитии сценического действия, пластического образа и пространственного рисунка танца [2; 11].

Второе условие заключается в поэтапном формировании навыков осмысленного слушания. На начальной стадии акцент делается на распознавании общего характера музыки, ее темпо-ритмических параметров, контрастов и кульминаций [9; 10]. На следующей стадии внимание переносится на выявление формы, тематического развития, фактурных изменений и стилевых признаков [2; 7; 11]. Далее слушание переходит в режим интерпретационного анализа, когда студент не только понимает структуру произведения, но и способен обосновать собственное хореографическое решение на основе музыкального материала [5; 13]. Такая поэтапность обеспечивает постепенный переход от непосредственного впечатления к профессионально рефлексивному восприятию [1; 10].

Третье условие связано с использованием сравнительного анализа музыкально-хореографических интерпретаций. Сопоставление нескольких сценических решений, созданных на основе одного музыкального произведения, позволяет увидеть множественность художественных прочтений и одновременно понять границы интерпретационной произвольности [8; 13]. Для китайской образовательной практики особенно важно сопоставление постановок, выполненных в разных культурных традициях, поскольку оно развивает способность к диалогическому восприятию искусства и предупреждает как механическое копирование западных моделей, так и изоляционистское отношение к инокультурному материалу [6; 14; 16].

Четвертое условие состоит в контекстном обучении. Академическая музыка должна изучаться в системе историко-культурных связей, включая сведения об эпохе, эстетических ценностях, театральной и сценической культуре времени,

художественных кодах и традициях восприятия [3; 4; 16]. Для хореографа такое знание принципиально, поскольку интерпретация музыкального произведения всегда опосредована пониманием его стилевого и культурного контекста [2; 7]. В китайской системе художественного образования это условие приобретает дополнительную значимость, поскольку способствует преодолению формального отношения к европейской классике и переводит ее освоение в пространство содержательного культурного диалога [12; 14; 16].

Пятое условие связано с организацией рефлексивных практик. Аналитические комментарии к прослушанным произведениям, обсуждение вариантов музыкально-пластического решения, аргументация авторского замысла, самооценка соответствия хореографической композиции музыкальной драматургии позволяют формировать у студентов способность осознанно управлять собственной интерпретационной деятельностью [5; 10; 13]. Рефлексия в данном случае выступает не дополнительным элементом обучения, а механизмом его внутренней профессионализации [3; 10].

С целью повышения операциональности предложенной модели целесообразно выделить критерии и показатели уровней сформированности готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки. Мотивационно-ценностный критерий отражает устойчивость интереса к академической музыке, признание ее профессиональной значимости и выраженность потребности в самостоятельном расширении музыкального опыта [3; 10]. Когнитивный критерий связан с полнотой и системностью знаний о музыкальных жанрах, стилях, формах и выразительных средствах, а также со способностью соотносить их с задачами хореографической интерпретации [1; 11]. Слухо-аналитический критерий выявляет способность выделять структурно-смысловые особенности произведения и описывать логику его музыкального развития [2; 7;9]. Интерпретационно-деятельностный критерий характеризует степень самостоятельности и адекватности пластического воплощения музыкального содержания [5; 13]. Рефлексивный критерий отражает способность к самоанализу, аргументации художественных решений и коррекции собственной деятельности [3; 10].

На низком уровне готовности интерес к академической музыке носит ситуативный характер, знания фрагментарны, музыкальный анализ ограничивается фиксацией внешних признаков, хореографическое решение строится по образцу или по непосредственному эмоциональному впечатлению, а рефлексия выражена слабо [8; 9; 13]. На среднем уровне студент проявляет устойчивое положительное отношение к академической музыке, владеет базовыми знаниями, способен выделять основные структурные и выразительные характеристики произведения, частично самостоятельно выстраивает пластическую интерпретацию, однако еще не всегда делает музыкальный анализ ее внутренним осно-

ванием [1; 5; 10]. На высоком уровне академическая музыка осознается как художественная ценность и профессиональный ресурс, студент демонстрирует системные знания, владеет целостным слухо-аналитическим подходом, самостоятельно и аргументированно переводит музыкальное содержание в пластическую форму и способен рефлексивно оценивать качество собственной интерпретации [2; 7; 13].

Введение критериев и показателей является вторым элементом научной новизны исследования, поскольку позволяет рассматривать готовность студентов-хореографов к освоению академической музыки не только как теоретическую конструкцию, но и как объект дальнейшей педагогической диагностики [1; 10; 15].

Рассматривая специфику китайской системы художественного образования, важно подчеркнуть, что формирование рассматриваемой готовности не должно строиться как простое копирование западных или российских моделей музыкально-хореографической подготовки [12; 14]. Более продуктивной представляется адаптивная интеграция, при которой европейская академическая музыка осваивается в соотнесении с китайскими представлениями о художественной выразительности, ритмопластике, образности и воспитательной функции искусства [6; 13; 16]. Такая стратегия позволяет не противопоставлять национальную и европейскую традиции, а выстраивать продуктивный культурно-образовательный диалог [4; 16].

Тем самым освоение академической музыки следует рассматривать как самостоятельную педагогическую задачу в системе подготовки будущего хореографа. Ее решение способствует развитию музыкальности, художественного вкуса, образного воображения, интерпретационной культуры и профессиональной рефлексии. В противном случае музыкальная составляющая обучения остается функционально ограниченной, а пластическая интерпретация утрачивает содержательную глубину и стилевую точность.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что формирование готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки является значимой педагогической проблемой в системе художественного образования Китая [12; 13; 16]. Ее актуальность определяется не только внутренними потребностями профессиональной подготовки будущих хореографов, но и более широкими процессами модернизации художественного образования, усиления междисциплинарности и развития межкультурного взаимодействия [5; 12; 14].

Уточнено, что освоение академической музыки в подготовке хореографа представляет собой целостный процесс ценностного восприятия, анализа, интерпретации и пластического воплощения музыкального содержания. На этой основе готовность студентов-хореографов к освоению академической музыки определена как интегративное профессионально-личностное качество, включающее мотивационно-ценностный, когнитивный, слухо-аналитический, интерпретационно-деятельностный и рефлексивный компоненты.

Установлено, что в условиях китайской системы художественного образования формирование данной готовности затрудняется неравномерностью исходной музыкальной подготовки студентов, преобладанием прикладного отношения к музыкальному материалу, недостаточной интеграцией музыкально-теоретических и хореографических дисциплин, а также трудностями культурной медиации при освоении европейской академической традиции.

Обосновано, что эффективность рассматриваемого процесса обеспечивается совокупностью педагогических условий, включающих содержательную междисциплинарную интеграцию, поэтапное развитие осмысленного слушания, сравнительный анализ музыкально-хореографических интерпретаций, контекстное изучение произведений и организацию рефлексивных практик. Дополнительно предложены критерии и показатели уровневой характеристики готовности, что создает основу для последующей разработки диагностического инструментария.

Научная новизна исследования заключается в уточнении и операционализации понятия готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки применительно к китайскому художественному образованию, в конкретизации ее структуры и в обосновании критериев уровневой оценки. Практическая значимость состоит в возможности использования полученных результатов при проектировании образовательных программ, совершенствовании содержания междисциплинарной подготовки и разработке диагностических материалов для художественных вузов Китая.

Перспективы дальнейших исследований связаны с эмпирической апробацией предложенной модели, созданием диагностического инструментария и проверкой эффективности конкретных педагогических технологий формирования готовности студентов-хореографов к освоению академической музыки в образовательной практике китайских вузов.

Литература

1. *Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования. 3-е изд., перер. и доп. Москва: Прометей, 2020. 502 с. ISBN 978-5-907244-51-1.*

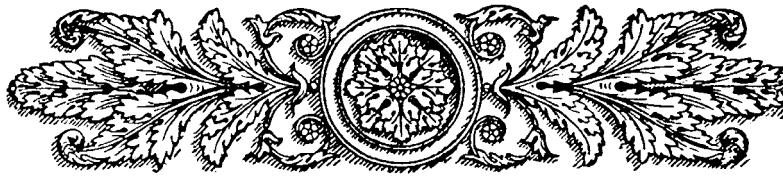
2. *Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. 2-е изд. Ленинград : Изд. «Музыка». 1971. URL: https:// djvu. online/ file/ p1La41 OixKvJO (дата обращения: 15.06.2026).*
3. *Выготский Л. С. Психология искусства. СПб: Азбука, 2000. 416 с. ISBN 5-267-00279-8.*
4. *Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград: Искусство, 1972.*
5. *Ли Я., Касиманова Л. А. К вопросу об эстетическом воспитании будущих педагогов-хореографов // Человеческий капитал. 2026. № 2(206). С. 109-120. DOI 10.25629/HC.2026.02.08. EDN RTUEXK.*
6. *Ло С., Майковская Л. С. Специфика российского и китайского менталитета в восприятии музыкальной культуры // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 6-1. С. 131-137. EDN GYHFKZ.*
7. *Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва: Композитор, 1993.*
8. *Меренюкова, А. М. Проблемы междисциплинарного взаимодействия в процессе подготовки хореографа в системе высшего педагогического образования // Молодежь XXI века: образование, наука, инновации : Материалы X Всероссийской студенческой научно-практической конференции с международным участием, Новосибирск, 08–10 декабря 2021 года / Под редакцией М.С. Розовой. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2022. С. 80-82. EDN XGZQMW.*
9. *Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972.*
10. *Теория и методика музыкального образования детей : науч.-метод. пособие для учителя музыки и студентов сред. и высш. учеб. заведений / Л. В. Школяр, М. С. Красильникова, Е. Д. Критская и др.; Рос. акад. образования, Ин-т худож. образования. Лаб. муз. искусства. Москва : Флинта : Наука, 1998. 329 с. : нот.; 21 см.; ISBN 5-89349-140-8*
11. *Холопова В. Н. Музыкальные формы классической традиции. Москва: НИЦ «Московская консерватория», 2012. 564 с., нот., ил.*
12. *Ho W.-C. Culture, Music Education, and the Chinese Dream in Mainland China. Singapore: Springer, 2018.*
13. *Kasimanova L.A., Boven In. Content of professional training of teacher-choreographers in China // SHS Web of Conferences. 2021. No. 97. art. 01026. DOI: 10.1051/shsconf/20219701026.*
14. *Sinha V., Alatas S.F., Chan K.-B, Ho W.-C. School Music Education and Social Change in Mainland China, Hong Kong and Taiwan: Social sciences in Asia // Social Sciences in Asia. 2011. No. 30. P. 1-272.*
15. *Yang Liu, Xi Yue, Thitaree Compee. A Study on the Pedagogical Reform of Music and Dance Education in Chinese Universities under the Context of Digitalization // Journal of Thai-Chinese Social Science (JTCSS), 2025. Vol. 2, No. 1. URL: https:// so19. tci-thaijo. org/index. php/ JTCSS/article/view/1673 (дата обращения: 16.06.2026).*
16. *Zhang L. Cultural Dialogue in Chinese Art Education: Tradition and Western Classical Heritage // Arts and Humanities in Higher Education. 2023. Vol. 22. No. 1. P. 56–71.*

REFERENCES

1. *Abdullin E. B., Nikolaeva E. V. Teoriya muzykal'nogo obrazovaniya (Theory of Music Education), Moscow: Prometheus, 2020. 502 p.*
2. *Asafiev B. V. Muzykal'naya forma kak protsess. Knigi pervaya i vtoraya. (Musical Form as a Process. Books One and Two), Leningrad: Muzyka Publishing House. 1971.*
3. *Vygotsky L. S. Psikhologiya iskusstva (Psychology of Art), St. Petersburg: Azbuka, 2000. 416 p.*
4. *Kagan M. S. Morfologiya iskusstva (Morphology of Art), Leningrad: Iskusstvo, 1972.*
5. *Li Ya., Kasimanov L. A., Chelovecheskiy capital, 2026, No. 2(206). Pp. 109-120.*
6. *Lo S., Maikovskaya L. S. Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2023, No. 6-1. Pp. 131-137/*
7. *Medushevsky V. V. Intonatsionnaya forma muzyki (Intonational Form of Music), Moscow, Kompozitor, 1993.*
8. *Merenyukova, A. M. X Vserossiyskaya studencheskaya nauchno-prakticheskay konferentsiya s mezhdunarodnym uchastiyem (X All-Russian student scientific and practical conference with international participation), December 8-10, 2021. Novosibirsk, 2022, pp. 80-82.*

9. *Nazaikinsky, E. V. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya (On the psychology of musical perception), Moscow, Muzyka, 1972.*
10. *Shkolyar L. V., Krasilnikova M. S., Kritskaya E. D. Teoriya i metodika muzykal'nogo obrazovaniya detey (Theory and methodology of musical education of children), Moscow: Flinta: Nauka, 1998. 329 p.*
11. *Kholopova V. N. Muzykal'nyye formy klassicheskoy traditsii (Musical Forms of the Classical Tradition), Moscow: Research Center "Moscow Conservatory", 2012. 564 p.*
12. *Ho W.-C. Culture, Music Education, and the Chinese Dream in Mainland China. Singapore: Springer, 2018.*
13. *Kasimanova L.A., Boven In. Content of professional training of teacher-choreographers in China. SHS Web of Conferences, 2021, No. 97. art. 01026/*
14. *Sinha V., Alatas S.F., Chan K.-B, Ho W.-C. School Music Education and Social Change in Mainland China, Hong Kong and Taiwan: Social sciences in Asia. Social Sciences in Asia, 2011, No. 30. P. 1-272.*
15. *Yang Liu, Xi Yue, Thitaree Compee. A Study on the Pedagogical Reform of Music and Dance Education in Chinese Universities under the Context of Digitalization. Journal of Thai-Chinese Social Science (JTCSS), 2025, Vol. 2, No. 1.*
16. *Zhang L. Cultural Dialogue in Chinese Art Education: Tradition and Western Classical Heritage. Arts and Humanities in Higher Education, 2023, Vol. 22, No. 1. P. 56–71.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 23.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Сюй Линьи

Художественное воплощение китайской философии и национального духа в танцевальном спектакле «Конфуций»

Аннотация. Статья посвящена исследованию танцевального спектакля «Конфуций». Исследование посвящено анализу воплощения в нём идей конфуцианства и общенационального духовного начала. Интерес к спектаклю вызван тем, что философские конструкции переводятся на язык современной хореографии. Цель исследования – выявление и систематизация приёмов репрезентации категорий жэнь, ли, хэ и идеала да тун в пластике, декорационном решении и музыкальном оформлении постановки. Методологическая база опирается на историко-культурный подход, структурно-семиотический анализ движений и формально-стилистический анализ сценических средств. В результате проведённого исследования установлено, что хореография спектакля представляет семиотическую систему, в которой переплетаются элементы классического танца, ушу и ритуальной пляски. Сценография с подвижными бамбуковыми дощечками трактуется как метафора пути дао, а музыка, сочетающая гуцинь, пипу, чжуны и симфонический оркестр, иллюстрирует конфуцианский тезис о гармонизующей роли звука.

Ключевые слова: танцевальный спектакль, китайский национальный дух, китайская философия, современное сценическое искусство, культурная идентичность, межкультурная коммуникация, сценография.

Введение в проблему

В китайской культуре танец входит в музыкально-ритуальный комплекс вместе с музыкой и поэзией, выполняя задачу гармонизации социума [6]. В связи с этим постановка «Конфуций», осуществлённая Китайским национальным театром оперы и танца в 2013 году, представляет пример того, как современное сценическое искусство осваивает классическое философское наследие. Фигура Конфуция, на протяжении веков удостаивалась эпитетов «Небесный колокол», «Совершенномудрый» и «Учитель всех поколений», а её художественная трактовка постоянно обновляется в новых медийных и сценических форматах [3]. Патриотические настроения, составляющие глубинный пласт китайской ментальности, требуют особых форм художественного выражения, которые бы гармонично сочетали уважение к традиции и смелые творческие поиски [9].

Краткий обзор исследований (литературы)

За последние годы танцевальный спектакль «Конфуций» оказался в поле зрения искусствоведов, культурологов, философов и педагогов. Результаты исследований позволяют выделить несколько тематических узлов. Первый из них связан с фигурой главного героя и её сценическим воплощением. Ван Ифэй анализирует многомерность центрального персонажа, где сакральный наставник и обычный человек не противопоставлены, а совмещены. Он подчёркивает, что создатели спектакля отказались от привычного возвышенного «мудреца» и вывели на сцену живого человека [1]. Линия живого образа, по мнению Чжан Синьвэнь, работает как инструмент укрепления национальной идентичности и патриотических чувств, поскольку демонстрирует стойкость Конфуция перед трудностями и его устремлённость к идеальному общественному устройству [9].

Лю Вэньцзун анализирует спектакль с помощью конфуцианской категории «ли юэ». Он видит в нём современную интерпретацию древней традиции [6]. Мо Цзяци изучает танцевальный спектакль «Конфуций» как драму, выделяя жанровые приметы, а именно: «углубленная интерпретация древних образов» и «слияние древней и современной классической эстетики» [7, с. 82]. Для Ли Тяньтян, Гао Юйцун и Дан Хуэйминь спектакль представляется, как опыт «телесного повествования», в котором пластическая система танца и этическая система конфуцианства обнаруживают онтологический изоморфизм. Исследователи выделяют конкретные пластические корреляты категорий: «жэнь» проступает во взаимодействии и синхронности движений, «ли» – в формализованности и симметрии построений [5, с. 29].

Ян Гуаннань исследует то, как лейтмотивная «Песнь об орхидее» сопровождает духовные искания Конфуция, а в финале перерастает из жалобной песни о судьбе в торжественный гимн [11]. Цзюньси Ч подчёркивает важность конфуцианской философии музыки театрального спектакля, что позволяет по-новому взглянуть на звуковое решение. Он подчёркивает, что в конфуцианстве музыка осмыслена как средство гармонизации внутреннего состояния человека и упорядочивания социума [8]. Чэнь Паньли и А. А. Костикова обращаются к эстетической категории «золотой середины» в учении Конфуция и отмечают, что этот принцип пронизывает не только этику, но и художественное творчество, задавая критерии меры, гармонии и сдержанности,[10]. Хуан Цзэхуань исследует национальную танцевальную драму в ракурсе диалога культур Востока и Запада, рассматривая её как «канал межкультурной коммуникации и инструмент культурной дипломатии» [7, с. 84].

Методы (методики)

Методологическая база исследования объединяет историко-культурный подход, структурно-семиотический анализ и формально-стилистический анализ. Применены методы классификации, пространственного описания и сравнительного анализа с элементами пекинской оперы, ушу и ритуального танца байи.

Результаты и их обсуждение

Постановка «Конфуций» была создана в 2013 году коллективом Китайского национального театра оперы и танца. В творческую группу вошли выдающиеся специалисты. Генеральным постановщиком стала Кун Дэсинь, автором либретто Лю Чунь, художниками-постановщиками – Жэнь Дуншэн и Ян Дунлинь, композиторами – Чжан Цюй и Се Пэн. Партию Конфуция исполнил танцовщик Ху Ян [11]. Премьера прошла на сцене Пекинского национального центра исполнительских искусств. Проект позиционировался как один из национальных культурных брендов [7]. В дальнейшем спектакль был показан на крупных российских площадках, в том числе в Мариинском театре, что сделало его важным инструментом культурной дипломатии.

В основе спектакля – биография Конфуция и его скитания по царствам периода Чуньцю. Драматургическая композиция складывается из шести частей: «Пролог. Вопрос», «Смутные времена», «Голод», «Великое единение», «Скорбь о человеколюбии» и «Эпилог», которые последовательно проводят зрителя от завязки к развязке [1]. Чжан Синьвэнь полагает, что через показ странствий, попыток внедрить ритуал и гуманное правление, а также вынужденного изгнания раскрываются внутренняя борьба, стойкость героя и его устремлённость к иде-

альному обществу [9, с. 15]. Само время постановки пришлось на активизацию государственной политики по сохранению традиционного наследия. Приоритет культурной преемственности, провозглашённый после XVIII съезда КПК, дал импульс поиску новых форм воплощения исторических личностей [4].

Философский замысел постановки опирается на основные категории конфуцианства. Эти понятия задают социальную иерархию и нравственный порядок, а танец и музыка осмысляются как средства воспитания и гармонизации [4]. Ли Тяньтянь, Гао Юйцун и Дай Хуэйминь отмечают, что этика «пяти постоянств» не только составляет философский фундамент конфуцианства, но и конкретизируется в педагогической практике Конфуция [5]. Так, жэнь прочитывается в синхронных движениях танцоров. Ли, напротив, заявляет о себе через жёсткую симметрию построений. Что касается праведности, то она целиком отдана главному герою, который вопреки давлению остаётся верен убеждениям.

Хореографические принципы спектакля опираются на пластику, передающую ритуальную упорядоченность категории «ли». В открывающем танце с перьями танцоры держат в руках веера из красных перьев, а сам танец происходит от древнего ритуала жертвоприношения Конфуцию и представлен как смешанный групповой [1]. Эта сцена воплощает конфуцианское понимание «ли» за счёт симметрии и ритуальная чёткости, что создает образ социальной иерархии. Гао Цзя Синь и Д. А. Николаева отмечают, что «плавность переходов и круговые движения корпуса, синхронизированные с дыханием, соответствуют эстетике китайского классического танца» [2, с. 207]. Контраст между групповыми и сольными композициями достигается за счёт чередования эпизодов. Например, после синхронного кордебалета следует соло Конфуция, пластически и темпоритмически отличное от него.

Пространственная организация построений отражает конфуцианскую иерархию. На наш взгляд это относится к центрическим композициям. При этом символика линий служит метафорами жизненного пути. Всё это способствует чередованию симметрии и асимметрии» [7].

Пластика главного героя строится на принципах мягкости, сдержанности и равновесия. В сценах размышлений Конфуций застывает в медитативных стойках с раскрытыми к небу ладонями, что передаёт духовную сосредоточенность и связь с Небом. Важной чертой образа является «очеловечивание». По мнению Ван Ифэя «спектакль предлагает зрителю не образ Конфуция, вознесённого на пьедестал, а образ мудреца, который в последующие времена был почти обожествлён» [1, с. 75]. Создатели стремились показать его живым, способным на уныние, мечты и переживания. В этом спектакле Конфуций спускается с пьедестала, демонстрирует самую сильную сторону, ведёт духовный диалог со зрителями, и образ персонажа благодаря этому обретает сильную эмоциональную

силу [7]. Особенно наглядно это проявляется в эпизоде «Голод», где герой вместе с учениками терпит крайнюю нужду. Здесь ореол недосягаемости исчезает, но даже в таких обстоятельствах он не отступает от убеждений, что, и есть «ядро патриотических чувств» [9, с. 17].

Жестовая лексика включает поклоны, открытые ладони, статичные позы, выражающие уважение, смирение, сыновнюю почтительность. Телесность персонажей выступает носителем нравственно-этического содержания [4]. Например, вертикальная осанка Конфуция воплощает идеал цзюнь-цзы, а групповые жесты – взаимные обязательства». Пластика спектакля – это элементы пекинской оперы, ушу и ритуального танца байи [7, с. 84]. Синтез ушу, оперной стилизации и ритуальной симметрии создаёт пластический образ национального духа. Центральный сценографический элемент – подвижные бамбуковые дощечки с нанесёнными или спроецированными древними иероглифами. Функционально такая сценография визуализирует дао: путь философа – не смена картинок, а перетекание одних и тех же смыслов.

Костюмы выдержаны в стиле ханьфу, с использованием императорского жёлтого и нефритово-зелёного. Ян Гуаннань пишет, что, «несмотря на общий покрой, социальные различия передаются через материалы и цвета» [11, с. 135]. Император одет в жёлтое (центр и власть), Конфуций – в зелёное (добродетель и учёность), министры – в тёмные тона (подчинение). Женские костюмы приталенные, с полупрозрачными тканями и удлинёнными рукавами, подчёркивают пластику и лёгкость движений. Цветовая палитра сочетает историческую достоверность с современной интерпретацией. Гэ Синьжу отмечает контраст между голубовато-зелёными оттенками в сцене «Сбор папоротника» и красным с чёрным в «Танце масок», что создаёт разную эмоциональную атмосферу [4, с. 42]. Реквизит интегрирует символику пяти первоэлементов (у-син).

Музыка в спектакле активный носитель смысла. Музыка и танец в совокупности создают неповторимую художественность, всесторонне отражая жизненный путь Конфуция [1]. Лейтмотивом служит «Песнь об орхидее», которая, по преданию, сочинена самим философом. Как пишет Ян Гуаннань, «эта мелодия лейтмотивов спектакля. Она звучит, когда Конфуций оказывается в тяжёлой ситуации, переживает душевные терзания» [11, с. 136]. В кульминационной сцене «Великая гармония» весь оркестр вступает в полную силу, создавая эффект космического масштаба, что созвучно конфуцианской идее о гармонизирующей роли музыки [2], связанную с этапами духовного пути героя.

Социальное влияние спектакля выходит далеко за рамки собственно искусства. Спектакль не только предоставляет китайской публике высококачественное художественное произведение, но и служит «визитной карточкой китайской культуры»[9]. Ли Тяньтянь подчёркивает, что спектакль «актуализирует совре-

менную ценность традиционной культуры и создаёт эмоциональную связь между традицией и современностью» [5, с. 31].

Выводы и заключение

Проведённый анализ позволяет утверждать, что спектакль даёт работающую модель сценического воплощения конфуцианской этики — модель, востребованную и внутри Китая, и в практике культурной дипломатии. В его ткани центральные этические категории обретают пластическое тело. Сценография с подвижными бамбуковыми дощечками и цифровыми проекциями становится зримой метафорой пути дао; её минимализм при высокой трансформируемости направляет внимание зрителя на пластику и философскую суть. Костюмы и реквизит, бережно сохраняя историческую достоверность, несут современную интерпретацию — через цвет, фактуру, детали. Музыкальное решение объединяет аутентичные инструменты с симфоническим оркестром и тем самым воплощает конфуцианский принцип гармонизирующей роли звука, а лейтмотивная «Песнь об орхидее» проводит сквозь всю партитуру духовную эволюцию героя.

Литература

1. *Ван Ифэй. Анализ образа персонажа в танцевальном спектакле «Конфуций» / Ван Ифэй // Шанъу. – 2023. – № 23. – С. 75–77.*
2. *Гао Цзя Синь, Николаева Д. А. Функции и семантика национального китайского танца: традиции и современность / Гао Цзя Синь, Д.А. Николаева // Современная научная мысль. – 2019. – № 3. – С. 205–209. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-i-semantika-natsionalnogo-kitayskogo-tantsa- traditsii-i-sovremennost (дата обращения: 19.06.2026)*
3. *Ген-Ир У. Конфуцианство о роли музыки в обществе / Ген-Ир У. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 261–262. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/konfutsianstvo- o-roli-muzyki-v-obschestve (дата обращения: 19.06.2026).*
4. *Гэ Синьжу. Единство литературы и танца, диалог традиции и современности: исследование образа Конфуция в танцевальной драме «Конфуций» / Гэ Синьжу // Дом драмы. – 2023. – № 7. – С. 40–42.*
5. *Ли Тяньтянь, Гао Юйцун, Дай Хуэйминь. Телесное повествование и реконструкция ритуала и музыки: современная интерпретация конфуцианской культуры в танцевальном спектакле «Конфуций» / Ли Тяньтянь, Гао Юйцун, Дай Хуэйминь // Пион. – 2025. – № 12. – С. 29–31.*
6. *Лю Вэньцзун. Современная интерпретация духа ритуала и музыки: культурное содержание танцевального спектакля «Конфуций» / Лю Вэньцзун // Сычуаньская драма. – 2022. – № 9. – С. 82–84.*
7. *Хуан Цзэхуань. Национальная танцевальная драма «Конфуций» в контексте диалога культур востока и запада / Хуан Цзэхуань // История. Культурология. Политология. – 2023. - № 4. – С. 82-86. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya- tantsevalnaya- drama- konfutsiy-v-kontekste- dialoga-kultur-vostoka-i-zapada/viewer (дата обращения: 19.06.2026).*
8. *Цзюньси Ч. Конфуцианская философия музыки в пространстве культуры глобализма / Цзюньси Ч.// Человек и культура. – 2025. – № 1. – С. 13–27. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/konfutsianskaya- filosofiya- muzyki- v- prostranstve -kultury- globalizma (дата обращения: 19.06. 2026)*
9. *Чжан Синьвэнь. Преемственность и новаторство: патриотические чувства в танцевальном спектакле «Конфуций» / Чжан Синьвэнь // Дом театра. – 2025. – № 30. – С. 15–18.*

10. *Чэнь Паньли, Костикова А.А. Воплощение идеи «золотой середины» в эстетике Конфуция / Чэнь Паньли, А.А. Костикова // История философии. – 2024. - № 2. – С. 51-63. – URL: https://cyberleninka.ru/ article/n/voploschenie-idei-zolotoy-serediny-v- estetike-konfutsiya (дата обращения: 19.06.2026).*
11. *Ян Гуаннань. Образ персонажей и музыкальное повествование в танцевальной драме «Конфуций» / Ян Гуаннань // Симфония (журнал Сианьской консерватории). – 2020. – Т. 39. – № 3. – С. 133–137.*

REFERENCES

1. *Wang Yifei. Analysis of the character image in the dance performance «Confucius» / Wang Yifei // Business. – 2023. – No. 23. – P. 75–77.*
2. *Gao Jiaxin, Nikolaeva D. A. Functions and semantics of national Chinese dance: traditions and modernity / Gao Jiaxin, D.A. Nikolaeva // Modern Scientific Thought. – 2019. – No. 3. – P. 205–209. – URL: https://cyberleninka. ru/article/n/ funktsii-i-semantika-natsionalnogo-kitayskogo-tantsa-traditsii- i-sovremennost (accessed: 19.06.2026)*
3. *Gen-Ir U. Confucianism on the role of music in society / Gen-Ir U. // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. – 2008. – No. 6. – P. 261–262. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/konfutsianstvo-o-roli-muzyki-v-obschestve (accessed: 19.06.2026).*
4. *Ge Xinru. Unity of literature and dance, dialogue between tradition and modernity: a study of the image of Confucius in the dance drama «Confucius» / Ge Xinru // Drama House. – 2023. – No. 7. – P. 40–42.*
5. *Li Tiantian, Gao Yucong, Dai Huimin. Bodily narrative and reconstruction of ritual and music: a modern interpretation of Confucian culture in the dance performance «Confucius» / Li Tiantian, Gao Yucong, Dai Huimin // Pioneer. – 2025. – No. 12. – P. 29–31.*
6. *Liu Wenzong. Modern interpretation of the spirit of ritual and music: the cultural content of the dance performance «Confucius» / Liu Wenzong // Sichuan Drama. – 2022. – No. 9. – P. 82–84.*
7. *Huang Zehuan. National dance drama «Confucius» in the context of the dialogue of cultures of the East and West,/ Huang Zehuan // History. Cultural Studies. Political Science. – 2023. – No. 4. – P. 82–86. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n /natsionalnaya- tantsevalnaya- drama- konfutsiy-v- kontekste- dialoga-kultur-vostoka-i-zapada/viewer (accessed: 19.06.2026).*
8. *Junxi Ch. Confucian philosophy of music in the space of globalization culture / Junxi Ch. // Human and Culture. – 2025. – No. 1. – P. 13–27. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ konfutsi anskaya- filosofiya-muzyki-v-prostranstve-kultury-globalizma (accessed: 19.06.2026)*
9. *Zhang Xinwen. Continuity and innovation: patriotic feelings in the dance performance «Confucius» / Zhang Xinwen // Theater House. – 2025. – No. 30. – P. 15–18.*
10. *Chen Panli, Kostikova A.A. The embodiment of the «golden mean» idea in the aesthetics of Confucius / Chen Panli, A.A. Kostikova // History of Philosophy. – 2024. – No. 2. – P. 51–63. – URL: https:// cyberleninka.ru/ article/n/voploschenie-idei-zolotoy- serediny-v-estetike-konfutsiya (accessed: 19.06.2026).*
11. *Yang Guangnan. Image of characters and musical narrative in the dance drama «Confucius» / Yang Guangnan // Symphony (Journal of Xi'an Conservatory of Music). – 2020. – Vol. 39. – No. 3. – P. 133–137.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 23.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Бай Хуэйвэнь, С.А. Аманжолов

Проблемы модернизации художественно-педагогического образования в школах Китая

Аннотация. В статье рассматривается текущее положение и преподавание изобразительного искусства в китайских школах. В статье исследуются проблемы, возникающие в современном преподавании изобразительного искусства. Авторы подчеркивают, что художественное образование в китайских школах является важным этапом для развития творческого мышления, пространственного восприятия и эстетического опыта учащихся школ. Авторы отмечают, что в современной китайской школе преподаватели не уделяют большого внимания курсам искусства, на что влияют как объективные факторы, так и личные субъективные факторы. В исследовании отмечается, что предметы обучения в классах должны дополнять друг друга, оказывать большой вклад в художественное образование и всесторонне развивать эстетическое восприятие и способность оценивать искусство у старшеклассников. В статье, посвященной текущему положению дел в области художественных курсов в классах, показано, что ориентированная на экзамены ситуация в образовании, сложившаяся в современном Китае, привела к возникновению множества негативных проблем в художественном образовании у учащихся. Преподавая искусство, учителя сосредотачиваются только на обязательных курсах для вступительных экзаменов в колледж и пренебрегают важностью художественного образования, что приводит к отсутствию углубленного содержания обучения. В данной статье обобщены проблемы традиционной модели преподавания искусств в Китае. Также обращается внимание на то, что содержание обучения и требования к преподаванию менялись с течением времени. Это служит поводом для учителей как можно скорее

изменить свои традиционные концепции преподавания и освоить новые учебные материалы и методы.

Ключевые слова: Китай, школа, изобразительное искусство, педагогическое образование, модернизация, методы обучения.

Введение



реди китайских ученых Ли Сюшань указал на недостатки нынешнего состояния художественного образования в средних школах Китая и отметил, что региональные различия привели к неравномерному распределению учителей изобразительного искусства в средних школах. Китайский педагог Цай Юаньпэй считал, что эстетическое образование может эффективно осуществляться только на основе других форм образования, что в значительной степени ограничено экономическими условиями. Дуань Пэн отметил, что одной из реалий Китая является неравномерное развитие, что справедливо и для образования. Он также предложил необходимость интеграции современного искусства в базовое художественное образование.

Российский исследователь Ростовцев Н.Н считает: "Искусство преподавания требует очень многого: и знания самого предмета, и усвоения основных положений педагогики, психологии, Физиологии, и понимания закономерностей методики организации учебно-воспитательного процесса, и умения творчески использовать все эти знания в практике преподавания"[7, с. 9].

Развитие ребенка не является единичным процессом; оно неразрывно связано с влиянием искусства. Художественное образование является неотъемлемой частью воспитания талантов в новом столетии и незаметно проникает в повседневную жизнь. В этом контексте необходимо изучить существующие проблемы и предложить будущие направления их решения.

Уроки искусства носят гуманистический характер, способствуя развитию чувств учащихся школы и совершенствованию их эстетических способностей. Они развивают образное мышление учеников, а также помогают в формировании их личности [4].

Материалы и методы исследований

Данное исследование проводилось с помощью анкет и полевых исследований. В нем изучалась ситуация с художественным образованием в отдельных городах и сельских районах Китая, а также уровень важности, придаваемой искусству в школах. В частности, исследование состояло из трех основных частей:

1. Уровень важности, придаваемой искусству в школах. Это включало исследование различных отделов средних школ с целью определения, уделяют ли они приоритетное внимание развитию художественных навыков учащихся.

2. Сравнение инвестиций в учебное оборудование в городских и сельских районах Китая, в первую очередь, рассматривались художественные классы, профессиональные учебные пособия и другие учебные инструменты, наличие специализированных художественных классов и учебных материалов.

3. Рабочая нагрузка учителей искусства. Были собраны данные и проведены устные интервью с различными отделами средних школ относительно распределения уроков искусства. Опрос показал, что многие учителя искусства преподают только один урок в неделю. Этот анализ был основан на исследовании их подготовки к урокам и реализации учебных планов.

Результаты и обсуждения

Человеческая культура, которую несет изобразительное искусство, создается поколениями великих художников, а художественное образование является колыбелью для развития этих талантов и социальной средой для развития этой культуры [3, с. 23]. По сравнению с другими предметами, изобразительному искусству не уделяется достаточного внимания в большинстве общеобразовательных курсов школы. На это влияют как объективные и реалистичные факторы, так и личные субъективные факторы. Во-первых, поскольку школьникам предстоит сдача выпускных экзаменов, большинство из них сосредоточивают свою основную энергию на подготовке к экзаменационным предметам, таким как математика, литература, география, биология и др. Искусство стало незначительным предметом для школьников, которые не специализируются на нем. Они даже могут отказаться от изучения искусства, чтобы изучать другие предметы. С другой стороны, сами старшеклассники не придают большого значения предметам искусства и считают, что изобразительное искусство — это просто предмет, которым можно «убить» время. Эта ошибочная концепция приводит к отсутствию у школьников энтузиазма в изучении искусства, что не способствует развитию художественного образования.

Особенно велика роль изобразительного, декоративного искусств, архитектуры в формировании растущего человека. Отвечая внутренним потребностям ребенка в творчестве, изобразительная деятельность сопровождает его от начала дошкольного возраста и до того времени, когда кончаются занятия по изобразительному искусству в школе [2, с. 5].

Урок изобразительного искусства является базовым предметом обучения в школе и основным способом предоставления эстетического образования и воспитания учащимся школы. Эстетическое воспитание является необходимым

звеном в воспитании всесторонне развитого нового человека. Образовательная политика Китая направлена на то, чтобы дать возможность людям всесторонне развиваться в пяти аспектах: нравственном воспитании, умственном воспитании, физическом воспитании, эстетическом воспитании и трудовом воспитании, чтобы они могли стать социалистически сознательными и культурными работниками [9, с. 4].

Кроме того, творчество на уроках изобразительного искусства в классах ограничено, и учителя будут просить учеников классов рисовать художественные работы, соответствующие традиционной эстетике. Например, на базовых курсах изобразительного искусства ученики классов обязаны практиковать рисунок и живопись по определенным методам. Им следует рисовать по четким шагам. Такой метод обучения ограничивает творческие способности и развитие учеников и не способствует развитию их личности. Так называемая академическая природа художественного творчества заключается в том, чтобы прорваться через препятствия, установленные предшественниками, это и есть прогресс и развитие.

Таким образом, за более чем вековую историю взаимосвязи российского и китайского эстетического образования произошли больше трансформации в понимании функции художественного образования в целом: пересмотрена роль педагога и обучающегося; расширен методологический инструментарий; углублена гуманистическая направленность образовательного процесса, нацеленная на формирование особого мировоззрения художника [10].

Количество часов на занятия по изобразительному искусству в школе недостаточно, а содержание преподавания искусства однообразно и обобщено. В рамках новой реформы учебной программы школ Китая в первый год обучения требуется ввести уроки по искусству. Однако в некоторых школах редко проводятся занятия по изучению искусства. Остальное время занято такими курсами, как математика и обществознание. Поскольку исследования в области художественного образования в школе начались относительно поздно, искусству всегда уделялось недостаточно внимания в школьном образовании. Кроме того, существуют различия между городом и деревней, пробелы между школами и разный уровень понимания художественной дисциплины.

Не все школьники станут художниками, но в сердце они должны нести высокий дух этических взаимоотношений. В случае выбора творческой судьбы будущий специалист должен осознавать, что всякое новое течение в искусстве должно опираться на реализм и являться логическим следствием предшествующей истории и результатом бережного отношения к духу бытия [1].

Стандарты общеобразовательной программы по искусству для классов школы 2022 года выдвигают новые требования к формированию у старшеклассни-

ков навыков восприятия искусства: школьникам необходимо освоить основные методы восприятия искусства, разумно использовать художественные термины и включать в них формы, цвета, пространство, материалы и т. д. описывать, анализировать, интерпретировать и оценивать произведения искусства, используя один или несколько методов, основанных на собственных взглядах, и передавать их другим, любить прекрасную традиционную культуру своей родины, уважать многообразие культур мира. Согласно стандартам учебной программы по искусству Министерства образования КНР, в основе художественного образования лежит развитие ведущих качеств школьников. Учителя прививают духовные ценности учащимся, воспитывают сильный характер и обучают их необходимым способностям для адаптации ко взрослой жизни [5].

Понимание искусства является важной частью учебной программы по искусству в обычных школах. Занятия по восприятию произведений искусства могут помочь старшеклассникам постепенно улучшить свои эстетические способности в процессе восприятия, идентификации и оценки произведений искусства. Процесс восприятия для школьников включает в себя не только эстетическое восприятие художественных факторов, таких как художественные образы, цвета и творческие стили, но и понимание общественной жизни, истории человечества и психологии личности. Однако, направить учащихся классов на выполнение данных требований — это проблема, которую необходимо обдумать и решить в настоящее время.

Художественное образование и его дальнейшие перспективы развития ориентированы на гуманистические подходы в сфере изобразительного искусства, подходы, которые впитывают императивы поликультурности и воспроизведение в этом новом приобретенном творческом опыте существования традиционного национального колорита, который переосмыслен, обновлен и представлен в новой интегративной концепции [8].

Субъективно энтузиазм учащихся классов в плане участия в учебном процессе повлияет на результаты их обучения. Согласно результатам исследований и понимания, школьники не проявляют достаточного энтузиазма к посещению занятий по искусству, и большинство из них часто находятся в пассивном состоянии на занятиях по искусству. Немногие ученики классов берут на себя инициативу, чтобы показать свои чувства по поводу произведений искусства, и редко обсуждают свое понимание и вопросы с учителями. Большинство учеников классов не желают активно выражать свои чувства. На занятиях многие просто полагаются на лекции учителей. Чтобы изменить эту ситуацию с обучением, преподавателям рекомендуется стимулировать интерес школьников к обучению в процессе занятия, направлять школьников к активному участию в художественной деятельности.

Одним из наиболее очевидных преимуществ художественного образования является то, что оно поощряет творчество и вовлеченность иначе, чем обычно учат в школе на других предметах. Вместо того, чтобы кормить учеников фактами, они могут исследовать свои интересы и заниматься тем, что их больше всего волнует [6].

В настоящее время преподавание изобразительного искусства в классах по-прежнему сталкивается со следующими проблемами: большинство школ не придают должного значения курсам изобразительного искусства, не осознают в полной мере важность эстетического воспитания и также полагают, что предложение курсов изобразительного искусства замедляет обучение учащихся классов. Учащиеся классов, не специализирующиеся в области искусства, считают, что уроки изобразительного искусства — это пустая трата учебного времени. Поскольку им не придется сдавать выпускные вступительные экзамены в колледж, они предпочтут посвятить свое время обязательным предметам, таким как китайский язык и математика.

Реализация качественного образования должна отражаться на всем процессе обучения школьников, а также охватывать все предметы, предлагаемые школой. Школы должны придавать одинаковое значение каждому предмету и всесторонне повышать гуманистическую грамотность и общее качество обучения учащихся старших классов.

Большинство школьников не до конца понимают важность занятий по искусству. Многие считают, что искусство не имеет никакого отношения к вступительным экзаменам в университет. Для большинства школьников уроки изобразительного искусства — это просто развлечение. Даже общественное мнение в целом активно восхваляет основные предметы и мало внимания уделяет ученикам с отличными успехами в области изобразительного искусства. С другой стороны, многие считают, что перспективы трудоустройства людей, изучающих изобразительное искусство, невелики. С развитием общества возрастает и потребность людей в духовной культуре. После окончания вуза студенты-художники могут заниматься дизайнерской деятельностью или использовать свои эстетические и композиционные способности для разработки рекламы, дизайна интерьера и анимации.

Выводы

1. Недостаточные национальные инвестиции в художественное образование и даже значительное сокращение количества курсов, связанных с искусством, привели к недостаточной поддержке художественного образования в средних школах, что особенно остро ощущается в отдаленных сельских районах Китая.

2. Сами учителя искусства не обладают глубоким пониманием профессиональных знаний; большинство учителей просто выполняют учебные задачи, не углубляя свои знания. Учителям необходимо повышать свой профессиональный уровень и обеспечивать эффективное обучение учащихся школ, чтобы повысить их интерес к изучению искусства.

3. Родители и школы не уделяют достаточного внимания искусству. Опросы показали, что большинство китайских родителей в целом считают, что изучение искусства не способствует будущему карьерному развитию их детей, или не желают поддерживать дальнейшее обучение и развитие своих детей в области искусства. Эта точка зрения вредна для всестороннего развития детей и должна быть изменена путем изучения опыта России или других стран, демонстрирующих высокие достижения в области художественного образования.

Литература

1. *Карев Б.А., Хворостов Д.А., Руднев И.Ю., Кошаев В.Б. Тайна профессии в искусстве, науке и образовании: к 75-летнему юбилею С.П. Ломова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2023. № 3-2. С. 339-353.*
2. *Ломов С.П., Аманжолов С.А. Методология художественного образования. М.: МПГУ, 2011. 188с.*
3. *Ли Шанкэ. Исследования теории и практики современного художественного образования. Пекин: China Water Resources and Hydropower Press, 2018. 268с.*
4. *Ли Бовей. Влияние российского современного художественного образования на художественное образование Китая // Педагогический журнал. 2020.Т. 10, № 1-1. С. 220-225.*
5. *Министерство образования Китайской Народной Республики: Стандарты учебной программы по искусству для обязательного образования (издание 2022 года). Пекин: Издательство Пекинского нормального университета, 1 января 2022 года.*
6. *Олейникова О.С., Олейников М.А. Значимость художественного образования в школах и организациях дополнительного образования // Современное художественное образование: теория и практика: V Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием, посвященная 300-летию Российской академии наук. Воронеж, 25 ноября 2022 года. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2022. С. 121-124.*
7. *Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: Учебник для студентов худож. - граф. фак. пед. ин-тов. -3-е изд., М.: АГАР, 2000.256с.*
8. *Сюй Цзянь., Чэн Цзянь. Проблемы и меры противодействия в преподавании изобразительного искусства в начальной школе. Чанчунь: Издательство Северо-Восточного педагогического университета, 2010. 250 с.*
9. *У Дунлян., Фань Сюэчуань. Учебные материалы и методика преподавания искусства в обычных школах. Издательство высшего образования, 1991. 133с.*
10. *Шиповская Л.П., Ху Ц.Влияние традиций российского художественного образования на развитие художественного образования в Китае // Антропологическая дидактика и воспитание. –2022. Т. 5. № 4. С. 27-35.*

REFERENCES

1. *Karev B.A., Khvorostov D.A., Rudnev I.Yu., Koshaev V.B. The Secret of the Profession in Art, Science, and Education: On the 75th Anniversary of S.P. Lomov // Decorative Art and Subject-Spatial Environment. Bulletin of the Russian State University of Art and Industry named after S.G. Stroganov. 2023. No. 3-2. P. 339-353.*
2. *Lomov S.P., Amanzholov S.A. Methodology of Art Education. Moscow: Moscow Pedagogical State University, 2011. 188 p.*

3. *Li Shanke. Research on the Theory and Practice of Contemporary Art Education. Beijing: China Water Resources and Hydropower Press, 2018. 268 p.*
4. *Li Bowei. The Influence of Russian Contemporary Art Education on Art Education in China // Pedagogical Journal. 2020. Vol. 10, No. 1-1. P. 220-225.*
5. *Ministry of Education of the People's Republic of China: Standards of the Arts Curriculum for Compulsory Education (2022 Edition). Beijing: Beijing Normal University Press, January 1, 2022.*
6. *Oleynikova O.S., Oleynikov M.A. The Importance of Art Education in Schools and Supplementary Education Organizations // Modern Art Education: Theory and Practice: V All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation Dedicated to the 300th Anniversary of the Russian Academy of Sciences. Voronezh, November 25, 2022. Voronezh: Voronezh State Pedagogical University, 2022. P. 121-124.*
7. *Rostovtsev N.N. Methods of Teaching Fine Arts at School: Textbook for Students of the Art and Graphic Arts Faculty. ped. in-tov. - 3rd ed., Moscow: AGAR, 2000.256 p.*
8. *Xu Jian., Cheng Jian. Problems and Countermeasures in Teaching Fine Arts in Primary School. Changchun: Northeast Normal University Press, 2010. 250 p.*
9. *Wu Dongliang., Fan Xuechuan. Teaching Materials and Methods of Teaching Art in Regular Schools. Higher Education Publishing House, 1991. 133 p.*
10. *Shipovskaya L.P., Hu Ts. The Influence of Russian Art Education Traditions on the Development of Art Education in China // Anthropological Didactics and Education. -2022. Vol. 5. No. 4. P. 27-35.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 16.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

С.Н. Бобрышев, А.Ю. Манцевич

Капитальные гротески модерна начала XX века

Аннотация. На рубеже XIX-XX веков, в период модерна не было единого исторического художественного стиля, обладающего необходимой целостностью формальных признаков. Поэтому под словом «модерн» следует понимать прежде всего весь этот исторический период, включающий различные течения, школы и стили, связанные общими идеологическими устремлениями. Созданные в это время шрифты пережили своих создателей и последовательно нашли своё воплощение в литьевом наборе, фотонаборе и в цифровых форматах. В данной статье рассмотрены основы формирования современных гротесков.

Ключевые слова: римское капитальное письмо, шрифт, гротеск, гуманизм, конструктивизм, цифровая версия.

На рубеже XIX-XX веков, в период модерна не было единого исторического художественного стиля, обладающего необходимой целостностью формальных признаков. Поэтому под словом «модерн» следует понимать прежде всего весь этот исторический период, включающий разные течения, школы и стили, связанные общими идеологическими устремлениями. Созданные в это время шрифты пережили своих создателей и последовательно нашли своё воплощение в литьевом наборе, фотонаборе и в цифровых форматах. Эпоха модерна породила огромное количество шрифтов, соответствовавших возникающим разнообразным художественным течениям в искусстве (реализм, импрессионизм, ар-нуво, и многие другие).

Можно выделить два основных направления развития шрифтовых гротесков модерна в начале XX века:



Рис.1. Римская капитальная надпись на колонне Траяна, Рим, 114 г. н.э. [И1]

Капитальный гуманизм 1900—1920 годы. Символический этап, переход к лаконичным формам, обобщённой пластике и ритму простых геометрических форм с каллиграфическим генезисом:

- шрифт Johnston, дизайнер Эдвард Джонстон;
- шрифт Erbar, Linotype, дизайнер Якоб Эрбар;
- шрифт Gill Sans, Monotype, дизайнеры Стенли Морисон и Эрик Гилл.

Капитальный конструктивизм 1920—1930-е годы. Усиление тенденций постмодерна и зарождение конструктивизма:

- шрифт Футура, дизайнер Пауль Реннер,
- шрифт Metro, дизайнер Уильям Двиггинс,
- шрифт Spartan, ATF, дизайнеры Джери Пауэлл и Джон Л. Реншоу.

Дизайнерам шрифтов Германии, Великобритании, США — стран, стоящих в то время на передовых позициях в области типографики, непременно хотелось создать абсолютно современные и безусловно удобочитаемые текстовые шрифты. «Современными» в то время считались броские, привлекающие внимание шрифты вывесок и рекламы, как правило не отягощённые изыском засечек и росчерков. А гарантированная «удобочитаемость» текста могла быть обеспечена классическими римскими капитальными надписями и сделанными на их основе шрифтами с засечками — антиквами.

Уолтер Трейси (Walter Valentine Tracy 1914 — 1995г.г.) пишет об этом периоде так: «Некоторые гуманистические дизайны могут быть более геометрическими, как в Gill Sans и Johnston, особенно их прописные, которые, как и римские прописные, часто основаны на идеальных квадратах, полуквадратах и кругах со значительными вариациями ширины. Эти, несколько, архитектурные дизайны могут показаться слишком жёсткими для основного текста» [1] (рис. 1).

Роберт Брингхерст (Robert Bringhurst 1946 г.) пишет об этом периоде так: «Художники двадцатого века заново открыли физическое и чувственное насла-



Рис.2. Прописные символы шрифта Johnston, версия Underground компании «P22» [И2]

ждения от рисования как действия и наслаждение от создания органических, а не механических форм» [2].

Владимир Ефимов (1948 — 2012 г.г.) пишет об этом периоде так: «Несмотря на высоко поднятое знамя конструктивизма, прописные символы Футуры по пропорциям странным образом напоминают гуманистические гротески — аналогично тому, как в очертаниях «Рабочего и колхозницы» просматриваются канонические пропорции античных скульптур» [3].

В Германии модернисты призывали к новым буквенным формам, которые могли бы выразить чувства и стиль того времени и не ссылались бы на исторические модели так часто, как традиционные текстовые шрифты или формы, предложенные английскими дизайнерами. Англичане же, возглавляемые Эдвардом Джонстоном и позже Эриком Гиллом, искали более читаемый стиль гротесков, основанный на традиционных моделях каллиграфии (например, шрифт Johnston для лондонского метрополитена или Gill Sans).

Шрифт Johnston был заказан Эдварду Джонстону Лондонской компанией подземных электрических железных дорог (также известной как «The Underground Group») в рамках разработки фирменного стиля компании. Он был корпоративным шрифтом Совета общественного транспорта в Лондоне с момента появления в 1916 году и вплоть до 2015 г., что делает его использование одним из самых долговечных примеров корпоративного брендинга в мире. По сути, шрифт Джонсона являлся важнейшей частью брендинга Лондона, он сопровождал все транспортные сети города и использовался в проектах, которые продаются городом всему миру [5].

Шрифт Johnston изначально назывался просто — Underground. Позже он был переименован в Johnston's Railway Type, а затем в Johnston. Версия шрифта Джонстона включала два начертания: Heavy и Ordinary. Первый шрифт включал только прописные символы (рис. 2).

Первая оцифрованная версия шрифта Johnston появилась в начале 1990-х годов, затем в 2002 году шрифту был добавлен курсив. И наконец, в 2008 году

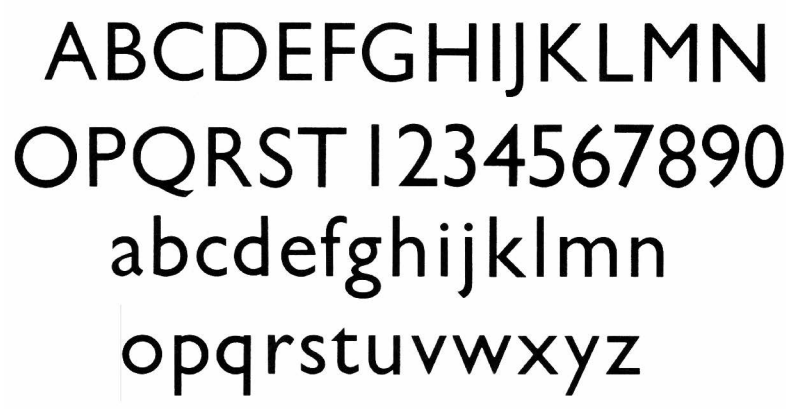


Рис. 3. Прописные, строчные буквы и цифры шрифта Gill Sans (Eri Gill, 1928) [ИЗ]

были внесены дальнейшие изменения, чтобы вернуть ему большее соответствие с оригинальным проектом Джонстона.

Gill Sans (рис. 3) — это шрифт без засечек с гуманистической генетикой и некоторыми геометрическими особенностями, которые делают его разборчивым и читаемым как в больших, так и в малых размерах. Gill Sans зачастую относят к категории гуманистических шрифтов, так как он содержит особенности, имитирующие буквы, написанные прококонечным пером. Наиболее распространённой геометрической особенностью шрифта является его круглая буква «O». В дополнение к шрифту Johnston, Gill Sans черпал вдохновение из типографских классических римских пропорций. Это можно увидеть в классических формах «A» и «G», а также в вертикальных срезах штрихов у «C», «G», «S», а также в строчных «a», «c», «e» и «f». Вертикальные срезы штрихов создают иллюзию утоньшения штриха, что возвращает нас к римскому капитальному письму.

Вот некоторые другие примечательные особенности шрифта Gill Sans:

- У строчных букв наблюдается очевидное влияние письма прококонечным пером.
- Двухэтажная строчная буква «g» в форме песочных часов.
- Двухэтажная строчная буква «a».
- Относительно небольшое очко строчных.
- И, наконец, восходящие и нисходящие штрихи имеют одинаковую толщину (только у «a», «e» и «g» штрихи тоньше).

В Германии незадолго до Первой мировой войны было движение за отказ от традиционных идей в типографике. Его представитель Якоб Эрбар считал, что шрифт, который лучше всего выразит новые концепции, должен быть без засе-



Рис. 4. Прописные символы шрифта Erbar Grotesk Regular, (Jakob Erbar, 1926-1930, Ludwig & Mayer Typefoundry) [И4]

чек. Erbar-Grotesk Якоба Эрбара был одним из первых предложений по шрифту без засечек в новом, упрощённом стиле модерн (рис. 4). Однако, он не столь радикально конструктивистский, как другие эксперименты того времени, возможно, потому что у Эрбара уже был некоторый опыт в дизайне шрифтов, а также обучение каллиграфии и леттерингу.

Хотя Erbar-Grotesk обычно датируют 1926 годом, Якоб Эрбар утверждал, что работал над современным гротеском ещё в 1914 году, прерванный Первой мировой войной [1, стр. 93] — то есть до того, как были выпущены другие геометрические шрифты.

Эти рисунки показывают умеренное геометрическое построение, созданное дизайнером, хорошо разбирающимся в каллиграфии и классических пропорциях буквенных форм, каковым и являлся Якоб Эрбар. Ведь он был учеником Фрица Эмке и Анны Симонс, а они — учениками Эдварда Джонстона. Эрбар использовал классические пропорции прописных букв, небольшие оптические исправления там, где закругления или диагонали встречаются с прямыми штрихами, и, что наиболее символично, двухэтажную букву «a», тогда как другие геометрические шрифты обычно предпочитали одноэтажную форму. Эту похожую на «пузо» букву «a» с тех пор часто называют «Erbar-a», поскольку она является фирменной чертой почти всех его шрифтов. Первоначальный выпуск включал нормальные и жирные начертания, за которыми в 1927 году последовали светлое начертание и курсив. Сравнительно малое «очко» шрифта Erbar Grotesk было довольно обычным в то время, но Якоб Эрбар и Ludwig & Mayer пошли ещё дальше и предложили Erbar Grotesk в двух наборах: Set I с «нормальной» очком и Set II с уменьшенным очком. Плюс был Extra Set с соответствующими заглавными буквами для Set II, а также альтернативные формы для заглавных A M N V W с заострёнными вершинами (рис. 5).

Шрифт Erbar Grotesk, созданный в 1926 году, следует признать основой новой типографики, но за ним последовал другой дизайн — шрифт Пауля Реннера



Рис. 5. Альтернативные символы шрифта Erbar Grotesk Set1, Set II b Extra Set (образец от Ludwig & Mayer) [И5]

Futura (рис. 6), который большинству потенциальных пользователей показался превосходным во всех отношениях. Реннер предложил дизайн типографской фабрике Bauer во Франкфурте, которая рекомендовала ряд изменений, основанных на её многолетнем опыте в производстве наборных шрифтов. Дизайн, который мы сейчас видим, был завершён в 1927 году. Основные изменения, внесённые в строчные символы, приблизили их к общепринятым формам. Futura захватила воображение типографов по всему миру и таким образом лишила своего предшественника права называться «первым» [5, с. 340]. Futura полностью соответствовала категории капитального конструктивизма, имея прописные символы близкие по пропорциям римскому капитальному шрифту, а строчные проектировались из линейных геометрическим форм.

Шрифт стал чрезвычайно успешным и спровоцировал возрождение шрифтов без засечек, которое быстро распространилось из Европы в Соединенные Штаты.

Все упомянутые выше авторы [1, 2, 3] лишь подтверждают сложность однозначной классификации этих шрифтов без засечек либо к геометрическим, либо к гуманистическим гротескам. Они безусловно соответствовали переходному периоду шрифтового модерна, когда включали в себя прописные символы



Рис. 6. Символы шрифта Futura, версия компании «Bauer», 1927 г. [И6]

с геометрией римского капитального письма и сопровождали их строчными символами с имитацией письма ширококонечным пером. По сути, отличие между шрифтами капитального гуманизма и капитального конструктивизма заключалось в разном подходе к проектированию строчных букв.

Со временем капитальные гротески модерна, рассмотренные в этой публикации, стали источниками творческого воплощения шрифтовых категорий, сформировавшихся чуть позже в XX веке — гуманистических (от Syntax до Meta) и геометрических (от Avant Garde Gothic до Montserrat) гротесков [6].

Литература

1. *Tracy, Walter Letters of Credit, a View of Type Design, London 1986.*
2. *Р. Брингхерст Основы стиля в типографике, М: издатель Д. Аронов, 2006.*
3. *В. Ефимов Великие шрифты. Шесть из тридцати т.1 Истоки, М: ПараТайп, 2006.*
4. *Keith Chi-Hang Tam Calligraphic tendencies in the development of sanserif types in the twentieth century // Reading: University of Reading (MA thesis). Archived from the original (PDF) on 6 September 2015.*
5. *Lawson, Alexander Anatomy of a typeface, London, HamishHamilton Ltd, 1992.*
6. *С.Н. Бобрышев Концепция развития шрифтового дизайна в XXI веке //: «Дизайн и технологии», 2023, 94 (136)*

Источники иллюстраций

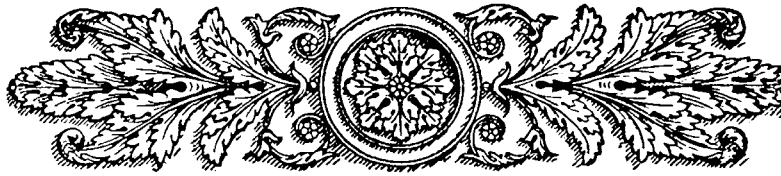
И1. URL:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/7/7b/Inschrift_der_Trajanssдule.jpg
И2. P22 Underground https://www.fontspring.com/fonts/p22/p22-underground?refby=typ
И3. The Monotype Recorder. Eric Gill, vol. 41, #3, 1958
И4. Lawson, Alexander Anatomy of a typeface, London, HamishHamilton Ltd, 1992.
И5. Lawson, Alexander Anatomy of a typeface, London, HamishHamilton Ltd, 1992.
И6. В. Ефимов Великие шрифты. Шесть из тридцати т.1 Истоки, М: ПараТайп, 2006.

REFERENCES

1. *Tracy, Walter Letters of Credit, a View of Type Design, London 1986.*
2. *R. Bringherst Osnovy stilya v tipografike (The Elements of Typographic Style), M: D. Aronov, 2006.*
3. *Efimov V.V. Velikie shrifty. Shest' iz tridcati t.1 Istoki (The Great of Typeface v.1 The origin), M: ParaType, 2006.*
4. *Keith Chi-Hang Tam Calligraphic tendencies in the development of sanserif types in the twentieth century // Reading: University of Reading (MA thesis). Archived from the original (PDF) on 6 September 2015.*
5. *Lawson, Alexander Anatomy of a typeface, London, Hamish Hamilton Ltd, 1992.*
6. *Bobryshev S.N., Dizajn i tehnologii, 2023, No 94 (136) pp. 15-19.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 17.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фу Цзяо

Реконструкция культурной памяти о Китайско-Восточной железной дороге в условиях цифровизации и интеллектуализации

Аннотайия. На фоне современной волны цифровизации, охватившей весь мир, сохранение и наследование культурных ценностей переживают глубокие трансформации. Цифровые и интеллектуальные технологии, примером которых являются большие данные (BigData), искусственный интеллект (AI), виртуальная реальность (VR) и дополненная реальность (AR), преобразуют взаимодействие человека с историей. Являясь важной транснациональной железнодорожной линией на северо-востоке Китая, Китайско-Восточная железная дорога (далее – КВЖД) является не только продуктом современной индустриальной цивилизации, но и «культурным маршрутом», несущим сложное сочетание культур. Комплекс промышленного наследия вдоль его маршрута, включающий здания вокзалов, мосты, локомотиворемонтное депо, жилые дома для персонала и промышленные объекты, является наглядным свидетельством столкновения, слияния и эволюции русской, китайской и даже западной культур в конце XIX — начале XX веков. Однако с ускорением урбанизации эти ценные исторические реликвии сталкиваются с рядом серьезных проблем, включая разрушение, фрагментированное управление информацией и ограниченные методы использования. Настоящая статья основывается на промышленном наследии КВЖД в провинции Хэйлунцзян, синтезируя опыт цифровой и интеллектуальной трансформации передовых музеев. Цель исследования — системная реконструкция культурной памяти о КВЖД, что в дальнейшем позволит повысить качество музейных услуг и усилить их социальное влияние.

Ключевые слова: история; КВЖД, культурная ценность, цифровизация и интеллектуализация.

1. Культурная ценность Китайско-Восточной железной дороги

Строительство КВЖД началось в 1897 году, а в 1903 году вся линия была открыта для эксплуатации. Основная линия простиралась от Маньчжурии на западе до Суйфэньхэ на востоке, а южная ветка соединяла Харбин с Лушунькоу. Общее расстояние составило 2489,2 километра. Эта железная дорога была не только монументальным транспортным проектом, но и стратегическим инструментом, с помощью которого Россия в то время расширяла свое политическое и экономическое влияние на Дальний Восток. В этот период в северо-восточный Китай прибыло значительное количество российских инженеров, техников и экспатриантов, которые привезли с собой передовые западные архитектурные технологии, концепции планирования и образ жизни. Это привело к появлению ряда уникальных зданий. Ценность этого наследия выходит далеко за рамки его физической формы и заключается в богатой и сложной культурной значимости, которую оно воплощает.

С исторической точки зрения, строительство КВЖД коренным образом изменило традиционную планировку и траекторию развития городов провинции Хэйлунцзян. Харбин быстро превратился из рыбацкой деревни на берегу реки Сунхуа в важный транспортный узел и международный мегаполис. С тех пор Харбин демонстрирует ярко выраженный европейский стиль и мультикультурность. Городская инфраструктура, архитектурные стили, промышленность, торговля и финансовая сфера начали стремительно развиваться, укрепив его положение как политического, экономического и культурного центра северо-восточной региона Китая. Кроме Харбина в качестве примера можно привести станцию Ананси в городе Цицикар. Будучи станцией второго класса на КВЖД, её строительство объективно ускорило процесс урбанизации в районе Цицикара. Сохранённые 112 объектов архитектурного наследия совместно формируют целостную историческую картину и являются «живыми ископаемыми» для изучения процессов индустриализации и модернизации на северо-востоке Китая. В частности, улица России у станции Ананси сохранила относительно полную градостроительную структуру, обладая комплексом промышленных памятников с разнообразием типов, большим количеством и хорошей сохранностью. Этот комплекс представляет собой идеальный образец для реконструкции культурной памяти [1, с.116-123].

С точки зрения художественной ценности здания вокзалов вдоль КВЖД представляют собой «архитектурно-художественную галерею» под открытым небом. Она синтезирует разнообразные архитектурные стили, включая русские национальные традиции, эклектизм и захватившее Европу течение модерна (Art Nouveau). Наиболее ярким примером является старое здание вокзала в Харбине

(ныне место расположения Железнодорожного музея Харбина), построенное в 1903 году. Его характерная плавная форма в сочетании с кремово-желтой и белой цветовой гаммой идеально отражает изящный, романтический дух стиля модерн. Масштабное применение авангардных международных художественных стилей в крупных общественных зданиях стало на тот момент исключительно успешной инновацией. Некоторые архитекторы активно включали в свои проекты традиционные китайские элементы, как, например, архитектор вокзала г. Шуанчэнпу. Это не только стало проявлением уважения к местной культуре, но и способствовало явлению культурного взаимопроникновения по принципу «ты — во мне, я — в тебе», что заложило предпосылки для возникновения впоследствии уникальных региональных архитектурных стилей, таких как «китайское барокко». В настоящее время в провинции Хэйлунцзян насчитывается шесть соответствующих музеев, большинство из которых были переоборудованы из зданий, использующих промышленное наследие КВЖД в качестве архитектурной основы [2, с. 82-84].

Однако эти бесценные объекты культурного наследия в настоящее время сталкиваются с серьезными проблемами, угрожающими их существованию. В результате разрушительного воздействия времени и стихийных бедствий многие здания имеют отслоившуюся краску и трещины в стенах. Что еще более важно, в связи с развитием городов и изменением потребностей населения некоторые здания были подвергнуты несанкционированному сносу и реконструкции, а также функциональному переоборудованию, что привело к значительному ущербу. Управление информацией о культурном наследии по-прежнему остается фрагментированным. Существующие исследования в основном сосредоточены на отдельных зданиях или конкретных аспектах, таких как цветовая гамма и материалы, и не обеспечивают систематическую интеграцию и научное управление информацией по всем кластерам объектов культурного наследия. В результате огромные объемы данных существуют в изоляции, что препятствует их формированию в единое целое. Модели повторного использования отстают. В настоящее время значительное число объектов культурного наследия после реставрации остаются неиспользованными, не достигая эффективного использования и подвергаясь риску вторичного разрушения. Эти проблемы требуют срочного решения с помощью новых концепций и технологических подходов.

2. Построение цифро-интеллектуальной инфраструктуры: путь реконструкции памяти через технологическое обеспечение

Первым шагом является создание всеобъемлющего и точного цифрового архива. Технология информационного моделирования зданий (BIM) играет ключевую роль в достижении этой цели. Для таких кластеров культурного наследия,

как Анганси, которые сохранили относительно неповрежденные структуры, для сбора первичных данных следует использовать подход «BIM + 3D-сканирование». 3D-лазерные сканеры позволяют осуществлять бесконтактное, многоугловое, всестороннее сканирование как внутренних, так и внешних пространств, точно фиксируя трехмерные пространственные данные. Это обеспечивает надежную базу данных для последующих целей консервации, исследования и экспонирования. Собранные данные могут быть импортированы в платформу BIM для построения детальной трехмерной модели, охватывающей все компоненты, включая стены, двери, окна, балки и колонны. Путем включения таких параметров, как строительные технологии и свойства материалов, формируется динамичное «хранилище физической информации» с полным жизненным циклом, что позволяет комплексно решить проблему фрагментированности информации [3, с. 48-50].

Харбинский технологический институт достиг значительных результатов в области сохранения наследия КВЖД. Его работа сосредоточена на систематическом сохранении и использовании промышленного наследия железной дороги, включая анализ ландшафтных моделей, стратегии сохранения и создание коридоров наследия. Исследование, основанное на целостности и системном характере наследия КВЖД, использует GIS, технологии 3S, системную динамику и модель наименьшего сопротивления для создания базы данных. Анализируя типы ресурсов наследия, историческую эволюцию и ландшафтно-культурные характеристики, оно создаёт систему ценностей коридора наследия, включающую теоретическую основу для оценки ландшафтной уникальности и оценки визуального качества [4]. Эти достижения обеспечивают основную информационную поддержку для сохранения, исследования и публичного распространения наследия КВЖД, служа образцом для цифрового управления культурным наследием. На этой основе можно создать многоуровневый цифровой архив, используя базу данных КВЖД Харбинского политехнического университета и материалы Архивного управления по культуре и туризму провинции Хэйлунцзян, с приоритетной оцифровкой устных воспоминаний пожилых свидетелей эпохи.

Вторым шагом является использование технологии искусственного интеллекта(AI) для глубокой организации знаний и построения повествования. AI может разрабатывать разнообразные формы иммерсивного нарративного опыта для каждого человека, такие как интерактивные выставки, игры с вовлечением, виртуальные туры и т.д., что усиливает вовлечённость и впечатления публики. В целом, можно использовать КВЖД как основу, объединив объекты наследия вдоль неё в единое целое, и с помощью современных технологий VR, AR или 3D создать «живой» маршрут по всей линии железной дороги.

Общая планировка может предусматривать объединение существующих ресурсов. В соответствии с распоряжением вдоль КВЖД организовать и соединить существующие объекты культурного наследия, интегрировать материальное наследие с базой данных (или цифровыми ресурсами) и создать полное структурное кольцо. Традиционная выставка опирается на опыт специалистов и часто представляет собой линейное и единое повествование. А технология цифрового интеллекта может обеспечить принятие решений по выставкам на основе данных. Конкретно говоря, можно использовать мощные возможности больших языковых моделей (LLM) для интеграции огромных объемов литературы, исторических архивов и результатов научных исследований, что позволяет быстро и автоматически генерировать несколько версий планов экспозиции и текстов для этикеток, значительно повышая эффективность планирования выставок [5, с. 6-12]. Что еще более важно, благодаря созданию «карты знаний о культурном наследии» разрозненная информация о культурном наследии (например, железнодорожная униформа, исторические фотографии. черновики телеграмм и т.д.) может быть объединена, раскрывая скрытую за ними историческую сеть. Например, AI может автоматически идентифицировать и связать архитектурные чертежи разных железнодорожных вокзалов одного периода, чтобы отобрать стандартные схемы строительства; или он может сопоставить дневник инженера с бывшим местом его проживания, создав увлекательный рассказ, в котором личная судьба переплетается с великими историческими событиями.

Некоторые объекты культурного наследия могут использовать формы разработки, соответствующие их собственным особенностям: Например, использовать «электронную динамическую карту-макет» депо Хэндаохэцзы для динамической демонстрации технических сложностей строительства горной железной дороги на Гаолинцзы; Разработать AR-приложение, при сканировании здания вокзала Суйфэньхэ вызывающее сцены из жизни русских эмигрантов; На местах археологических памятников можно распространить аудио-таблички с QR-кодами, обеспечивающие покрытие в зонах без сетевого доступа; В музеях использовать «миниатюрные диорамы + проекционную анимацию» для восстановления исторических фрагментов (например, старого вокзала в Харбине). Данное решение экономично и просто в обслуживании.

Третьим шагом является создание иммерсивной цифровой выставки. Опираясь на цифровые основы, заложенные на двух предыдущих шагах, можно создавать выставки, преодолевающие временные и пространственные ограничения. Недавно добавленный иммерсивный выставочный зал в Национальном музее Китая оживил пейзажи и персонажей древних шедевров, привлекая более 15000 посетителей ежедневно и став выставкой феноменального уровня. Это полностью демонстрирует привлекательность технологий. Что касается КВЖД

мы можем воспользоваться этой моделью. Например, с помощью технологий VR и AR посетители могут надеть оборудование, чтобы «перенестись» в 1903 год, воочию увидеть оживленную сцену строительства вокзала и стать свидетелями того, как паровоз медленно подъезжает к платформе, или зайти в виртуальный восстановленный железнодорожный клуб, чтобы посмотреть танцевальную вечеринку столетней давности. Технология голографической проекции позволяет воссоздать такие классические здания, как старое здание вокзала в Харбине. «Виртуальный цифровой гид» может провести зрителей вглубь, детально анализируя архитектурные особенности и культурное значение. В 2022 году Национальный музей Китая представил своего первого виртуального цифрового персонажа «Ай Вэньвэнь», которая способна взаимодействовать с посетителями и проводить экскурсии, создавая тем самым многомерную и насыщенную интеллектуальную систему демонстрации культурных реликвий. Это послужило непосредственным техническим ориентиром для экспозиционного дизайна, посвящённого КВЖД [6, с. 5-10].

Однако следует отметить, что вся конструкция коридора должна быть направлена на то, чтобы рассказывать историю «людей», обеспечивая, чтобы цифровые средства служили для «оживления исторических личностей, событий и жизней» и вызывали эмоциональный резонанс. В команду по созданию содержания должны входить опытные писатели или специалисты по устной истории. Мы должны обращать внимание на вопросы стоимости и эксплуатации и выбирать зрелые решения с открытым исходным кодом, простые в обслуживании, чтобы поддерживать низкие затраты и устойчивую работу, поощрять создание пользовательского контента, например, сбор историй, связанных со старыми фотографиями, и создание механизма обновления контента силами волонтёров.

Четвертым шагом является предоставление интеллектуальных общественных услуг. Потребности зрителей разнообразны, поэтому необходимо предоставлять персонализированные услуги. С помощью интеллектуальной экскурсионной системы музей может предлагать индивидуальные экскурсионные маршруты и объяснения, основанные на возрасте, интересах, предпочтениях зрителей. Например, для зрителей, интересующихся архитектурой, рекомендуется особо акцентировать внимание на вокзальных зданиях в стиле модерн; Для зрителей подросткового возраста предоставляются более увлекательные и интерактивные игры-квесты. Исследования показывают, что после внедрения системы AI для экскурсий среднее время пребывания посетителей увеличивается на 45 минут, частота повторных посещений повышается на 34%, а уровень удовлетворённости значительно растет [6, с. 5-10]. Круглосуточная онлайн-система с AI может отвечать на вопросы посетителей, касающиеся време-

ни работы, продажи билетов, транспорта и других вопросов. Она поддерживает многоязычные услуги, обеспечивая удобство как для местных, так и для иностранных посетителей. Используя существующую платформу «Цюй лунцзян», создать и усовершенствовать интеллектуальную навигационную систему, которая предоставляет многоязычный контент через геолокационные сервисы (LBS). Одновременно с этим может быть запущен проект «Воспоминания о КВЖД», в рамках которого будут собираться семейные фотографии и устные истории, а полученные материалы будут размещаться в разделе «Виртуальный железнодорожный тур» на сайте. Разработать учебные программы для исследовательских занятий, усилив патриотическое и социальное воспитание детей. Создать «Набор для исследования железной дороги» (карта + карточки с заданиями) и организовать ситуативное обучение в сотрудничестве с железнодорожными музеями, чтобы коридор КВЖД действительно пришёл в движение и ожил!

3. Преимущества применения цифровых интеллектуальных технологий, возникающие проблемы и стратегии их преодоления

3.1 Преимущества применения цифровых интеллектуальных технологий

Цифровые технологии позволяют преодолеть ограничения традиционных инструментов записи и анализа, которые затрудняют четкое отображение сложной информации. Трехмерные модели, созданные на основе высокоточных измерений объектов культурного наследия, позволяют ярко отобразить конкретную форму, текстуру материалов и даже окружающую среду зданий, тем самым обеспечивая визуальное представление абстрактных и сложных характеристик.

Технология оцифровки является «обратимой», то есть этот процесс не наносит никакого ущерба оригинальному физическому артефакту. Это особенно актуально для исторических данных, требующих долгосрочного хранения и являющихся незаменимыми. Данные, полученные с помощью бесконтактных методов измерения, могут быть бесконечно редактированы и обрабатываемы в компьютерных системах без ущерба, что позволяет сохранить подлинность и целостность культурного наследия. Если в будущем возникнут новые требования, эти материалы можно будет легко извлечь для воссоздания или реставрации.

В дополнение к базовым функциям хранения информации, цифровая платформа также обладает широкими возможностями взаимодействия и открытыми интерфейсами, что позволяет специалистам из разных областей участвовать и делиться опытом. Например, художники могут создавать инновационные художественные инсталляции на основе существующих материалов, педагоги

могут использовать это в качестве основы для разработки высокоинтерактивных учебных курсов… Этот междисциплинарный подход к сотрудничеству значительно обогатил формы выражения культурного наследия, повысив осведомленность общественности и укрепив чувство принадлежности.

Опираясь на вышеупомянутые успешные практики, мы должны создать цифровую интеллектуальную платформу, объединяющую «сбор данных — систематизацию знаний — иммерсивные выставки — интеллектуальные услуги», чтобы систематически продвигать восстановление культурной памяти о КВЖД.

3.2 Проблемы и стратегии преодоления

1) Недостаточные капитальные вложения.

Хотя цифровая трансформация принесла много преимуществ, высокая стоимость является самой большой проблемой. Как первоначальная закупка специализированного оборудования, так и последующее техническое обслуживание и эксплуатация, требуют значительных финансовых и материальных ресурсов. С этой целью можно увеличить объем государственных инвестиций и создать специальные фонды. Рекомендуется учредить на уровне провинции и города «Специальный фонд цифровой трансформации КВЖД», который в приоритетном порядке будет поддерживать проекты в ключевых областях, таких как интеллектуальный транспорт, цифровой культурный туризм и цифровая инфраструктура, чтобы усилить мультипликативный эффект бюджетных средств. Продвигать модель ГЧП (государственно-частное партнёрство), поощряя участие частного капитала. Внедрить механизм государственно-частного партнёрства в строительстве цифровых городов, стимулируя предприятия к участию в инвестировании, строительстве и эксплуатации таких проектов, как центры обработки данных, сети 5G и умные туристические объекты, гарантируя возврат инвестиций предприятиям через механизмы концессии или распределения доходов, тем самым снижая финансовую нагрузку на государство.

2) Нехватка специалистов.

В настоящее время большая часть персонала, занятого такой работой, сосредоточена в нескольких университетах и научно-исследовательских институтах с ограниченным числом сотрудников и большой мобильностью. Создать механизм совместной подготовки кадров при взаимодействии государства, предприятий, научных и образовательных учреждений с учётом практических потребностей. Содействовать сотрудничеству между такими университетами, как Харбинский технологический институт, Харбинский инженерный университет, Университет Хэйлунцзян и Суйхуаский университет с государственными ведомствами и технологическими предприятиями в целях создания специализированных программ или микроспециальностей в таких областях, как «Цифровые горо-

да», «Умное управление городами» и «Наука о данных и её применение». Эта инициатива направлена на подготовку универсальных специалистов, владеющих как технологиями, так и навыками управления. Создать базы практического обучения и инновационные инкубационные платформы. Совместно с ведущими предприятиями строить центры практической подготовки цифровых кадров и инновационные инкубаторы для предпринимательства, предоставляя молодым талантам возможности для практики и поддержку в стартапах, повышая их практические навыки. Усилить обучение цифровым навыкам работающего персонала. Для действующих сотрудников государственных органов и учреждений общественных услуг регулярно организовывать циклическое обучение цифровым навыкам, повышать их цифровую грамотность и способность работать с системами, способствуя общему повышению квалификации коллектива.

Заключение

Китайско-Восточная железная дорога — это не просто участок пути и несколько старых зданий, это культурная река, несущая в себе столетие истории, свидетельствующая о судьбах бесчисленных людей, об обмене и взаимном обучении между восточной и западной цивилизациями. В эпоху цифрового интеллекта мы обладаем беспрецедентными инструментами, чтобы стряхнуть пыль истории и вдохнуть новую жизнь в эту дремлющую реку. Создав новую экосистему, объединяющую данные, интеллект и элементы опыта, мы должны опираться на наследие в провинции Хэйлунцзян, активно используя передовой опыт со всей страны. Используя цифровые технологии, такие как BIM, AI и VR/AR, мы создадим комплексную цепочку, охватывающую точный сбор данных, иммерсивные впечатления и интеллектуальные услуги. Мы можем выйти за рамки статичной модели «хранилища культурных наследий» и превратить музей в динамичное «поле памяти». Здесь зритель уже не зритель, а активный участник, который может «прикоснуться» к истории собственными руками и поучаствовать в «написании» историй. Мы надеемся, что в ближайшем будущем, где бы ни находились люди, они смогут услышать рев паровозов столетней давности через экран и очки и вести диалог через время и пространство с теми, кто когда-то трудился на этой земле. Это самое глубокое значение, которое цифровой интеллект придал охране культурного наследия — он позволяет сохранять память и сохраняет историю живой вечно.

Литература

1. *Цай Цзюнь, Дун Цзяньфэй, Саша. Импорт, соединение и сплоченность: исследование культурной эволюции и современного влияния зданий вокзалов вдоль Восточной железной дороги Китая // Современная архитектура, 2023, С.116-123.*

2. *Ван Синьин, Гао Цзимин. Исследование по сохранению и обновлению интерьеров зданий промышленного наследия на станции Анганси Китайской восточной железной дороги // Городская архитектура, 2024,С.82-84.*
3. *Цзя Чжэн, Мо Вэй. Применение технологии BIM+ в сохранении промышленного наследия вдоль Китайской восточной железной дороги: пример города Гунчжулин, провинция Цзилинь // Сычуаньские строительные материалы, 2022, С.48-50.*
4. *Исследование коридора промышленного культурного ландшафтного наследия Китайско-Восточной железной дороги– URL:https:// wapbaike. baidu.com/item/ %E4%B8% AD%E4% B8%9 C%E9%9 3%81%E8%B7%AF%E5%B7%A5%E4% B8%9A% E6%96 %87% E5%8C %96 % E6% 99%AF%E8%A7%82%E9%81 %97%E4%BA%A7%E5%BB%8A%E9 %81% 93%E 7%AO%94%E7%A9%B6/57343209*
5. *Ван Юнцян. Практика и инновации в цифровой и интеллектуальной трансформации музеев // Технология упаковки, 2024, С. 6-12.*
6. *Гао Чжэн. Эра искусственного интеллекта: цифровые технологии, способствующие высококачественному развитию музеев // Packaging Engineering, 2024, С. 6-12.*

REFERENCES

1. *Tsai Tsyun, Dun Tszyanfey, Sasha. Import, soedinenie i splochennost': issledovanie kul'turnoy evolyutsii i sovremennogo vliyaniya zdaniy vokzalov vdol' Vostochnoy zheleznoy dorogi Kitaya. Sovremennaya arkhitektura, 2023, pp. 116-123.*
2. *Van Sinyin, Gao Tsimin. Issledovanie po sokhraneniyu i obnovleniyu inter'yerov zdaniy promyshlennogo naslediya na stantsii Angansi Kitayskoy vostochnoy zheleznoy dorogi . Gorodskaya arkhitektura, 2024, pp. 82-84.*
3. *Tsya Chzhen, Mo Vey. Primenenie tekhnologii BIM+ v sokhranenii promyshlennogo naslediya vdol' Kitayskoy vostochnoy zheleznoy dorogi: primer goroda Gunchzhulin, provintsiya Tsjilin. Sychuanskie stroitel'nye materialy, 2022, pp. 48-50.*
4. *Issledovanie koridora promyshlennogo kul'turnogo landshaftnogo naslediya Kitaysko-Vostochnoy zheleznoy dorogi – URL:https://wapbaike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E4% B8% 9C%E 9% 93 %81 %E8%B7%AF%E5%B 7%A5%E4%B 8%9A%E6%96%87%E5%8C%96%E6%9 9% AF %E8%A7%8 2%E9%81%97%E 4%BA%A7%E5%BB%8A%E9% 81%9 3%E7% AO% 94 %E7%A9%B6/57343209*
5. *Van Yuntsyan. Praktika i innovatsii v tsifrovoy i intellektual'noy transformatsii muzeev. Tekhnologiya upakovki, 2024, pp. 6-12.*
6. *Gao Chzhen. Era iskusstvennogo intellekta: tsifrovye tekhnologii, sposobstvuyushchie vysokoka chestvennomu razvitiyu muzeev. Packaging Engineering, 2024, pp. 6-12.*

Информация о проекте: Культурный и туристический проект в провинции Хэйлунцзян в 2025 году.
Название проекта: Реконструкция культурной памяти о Китайско-Восточной железной дороге в условиях цифровизации и интеллектуализации
Номер проекта: 2025WL071

Дата поступления рукописи в редакцию: 08.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

Сян Миньюй, Г.В. Заднепровская

Генезис и эволюция гофэн-музыки: от интернет-субкультуры к инструменту культурной политики Китая

Аннотация. В статье исследуется феномен гофэн-музыки как уникального явления современной китайской музыкальной культуры, прошедшего путь от маргинальной интернет-субкультуры начала 2000-х годов до одного из самых заметных и коммерчески успешных жанров в стране, а также до инструмента государственной культурной политики Китая. На основе анализа исторических этапов, эволюции терминологии и механизмов институционализации автор выявляет ключевые факторы, обеспечившие трансформацию гофэн: развитие цифровых платформ, изменение культурных предпочтений молодого поколения, рост «культурной уверенности» (cultural confidence) и целенаправленную государственную поддержку «творческой трансформации и инновационного развития» традиционного культурного наследия. Особое внимание уделяется роли гофэн-музыки в формировании новой культурной идентичности Китая в эпоху глобализации, а также противоречиям, возникающим в процессе её коммерциализации и институционализации. Автор приходит к выводу, что гофэн-музыка стала не только успешным коммерческим продуктом, но и значимым культурным феноменом, отражающим глубинные процессы национального самосознания и поиска культурной идентичности в современном Китае.

Ключевые слова: гофэн-музыка, гуфэн, субкультура, ревитализация, цифровые платформы, культурная политика.

Методы исследования:

- В основе работы лежит системно-исторический подход, позволяющий рассматривать гофэн не как изолированное явление, а как элемент более широкой системы современной китайской музыкальной культуры, находящейся в процессе трансформации под влиянием как внутренних (развитие цифровых технологий, изменение культурных предпочтений молодёжи), так и внешних (глобализация, государственная культурная политика) факторов;
- Сравнительно-сопоставительный метод применяется для анализа различных этапов эволюции гофэн-музыки, а также для сопоставления понятий «гуфэн», «гофэн» и «чжунго фэн», что позволяет выявить специфику каждого из этих явлений и их взаимосвязь;
- Социокультурный анализ используется для изучения аудитории гофэн-музыки, её мотивов и ценностных ориентаций, а также для анализа роли гофэн в формировании культурной идентичности современной китайской молодёжи;
- Семиотический подход применяется для анализа того, как традиционные культурные знаки и символы переосмысляются и приобретают новые значения в контексте гофэн-музыки.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена рядом взаимосвязанных факторов, определяющих необходимость системного осмысления феномена гофэн-музыки как уникального явления современной китайской культуры, прошедшего путь от маргинальной интернет-субкультуры до одного из самых заметных и коммерчески успешных жанров, а также до инструмента государственной культурной политики.

Во-первых, гофэн-музыка представляет собой показательный пример того, как интернет-субкультура за полтора десятилетия превратилась в мощный культурный и экономический феномен. Истоки явления лежат на рубеже XX–XXI веков в среде поклонников компьютерных игр в жанре «сянься» – фэнтезийных ролевых игр с китайской мифологической и исторической тематикой. Энтузиасты брали инструментальные саундтреки из игр и сочиняли к ним новые тексты, стилизованные под классическую китайскую поэзию. Эти полулюбительские перепевы получили название «гуфэн» (ancient style), что можно перевести как «древний стиль». Годом рождения этого явления многие исследователи считают 2003-й, когда в сети стали распространяться первые такие треки. К 2025 году гофэн-музыка, по данным iiMedia Research, занимала 37,92% от общего

музыкального рынка, став самым популярным музыкальным жанром в Китае, опередив поп-музыку (37,11%).

Во-вторых, трансформация гофэн из субкультуры в мейнстримное явление неразрывно связана с более широкими социокультурными процессами, происходившими в Китае в последние десятилетия. Рост национального самосознания, формирование «культурной уверенности» (cultural confidence) как одной из ключевых идеологических концепций, активная государственная поддержка «творческой трансформации и инновационного развития» традиционной культуры – все эти факторы создали благоприятную среду для расцвета жанров, апеллирующих к национальной традиции. Гофэн-музыка, синтезирующая элементы традиционной китайской культуры с современными популярными форматами, оказалась идеальным проводником этих идей, позволяя молодёжи выражать свою культурную идентичность в доступной и привлекательной форме. Как отмечает исследователь, гофэн-музыка «глубоко укоренена в народном духе», а её развитие обусловлено тремя основными драйверами: «The cultural confidence of the generation lays the audience foundation, the cultural power strategy promotes the innovation and creation of traditional culture, and AI technology is changing the way we create and share it while lowering the barriers» (культурная уверенность молодого поколения закладывает основу аудитории, стратегия культурной державы способствует «творческой трансформации» традиционной культуры, а AI-технологии меняют методы создания и распространения контента, снижая порог входа).

В-третьих, несмотря на очевидную значимость феномена гофэн-музыки, системного научного осмысления её генезиса и эволюции, а также её роли в культурной политике Китая до сих пор не предпринято. Существующие исследования, как правило, фрагментарны: одни работы посвящены анализу музыкальных особенностей гофэн-песен, другие – субкультурным практикам и сообществам, третьи – коммерческому потенциалу жанра. Отсутствует комплексное исследование, которое объединяло бы анализ исторических этапов, терминологической эволюции, институциональных механизмов и социокультурных функций гофэн-музыки в единую теоретическую рамку.

Таким образом, актуальность настоящего исследования определяется необходимостью системного осмысления феномена гофэн-музыки как уникальной формы взаимодействия традиционной и современной китайской культуры, выявления механизмов её трансформации из субкультуры в мейнстрим и оценки её роли в формировании новой культурной идентичности Китая в эпоху глобализации.

Целью статьи является реконструкция генезиса и эволюции гофэн-музыки от интернет-субкультуры до инструмента культурной политики Китая, а также выявление ключевых факторов, обеспечивших эту трансформацию.

Исходя из этой цели, были поставлены следующие задачи исследования:

- реконструировать историко-культурный контекст возникновения и развития гофэн-музыки, выделив основные этапы её эволюции;
- проанализировать терминологическую эволюцию от «гуфэн» к «гофэн», выявив смысловые сдвиги, сопровождавшие этот переход;
- исследовать механизмы институционализации и коммерциализации гофэн-музыки, включая роль цифровых платформ и государственной культурной политики;
- оценить социокультурные функции гофэн-музыки, её роль в формировании культурной идентичности и «культурной уверенности» молодого поколения;
- определить перспективы и проблемы развития гофэн-музыки в контексте современной культурной политики Китая и глобальных тенденций развития популярной музыки.

Основная часть

Гофэн-музыка, известная в своих ранних формах как «гуфэн» (ancient style), представляет собой уникальное явление, чья история насчитывает чуть более двух десятилетий. Как справедливо отмечается в исследовательской литературе, гуфэн – это «особый жанр, рождённый в XXI веке, воплощающий сущность традиционной китайской культуры» [2, с. 18]. Изначально он культивировался интернет-энтузиастами, которые создавали каверы на традиционные песни, и постепенно превратился в движение, управляемое сообществом, на таких платформах, как 5SING Music и YY Voice, которые объединяли большинство артистов раннего гуфэн-сообщества.

Истоки явления лежат в среде поклонников компьютерных игр в жанре «сянься» – фэнтезийных ролевых игр с китайской мифологической и исторической тематикой. Такие игры, как «Легенда о мече и фее» (The Legend of Sword and Fairy), «Меч Сюаньюань» (Xuanyuan Sword) и «Рыцарь Цзяньху» (Swordsman Romance), в начале 2000-х годов приобрели огромную популярность среди китайской молодежи. Их музыкальное сопровождение, созданное профессиональными композиторами, отличалось особой «древней» атмосферой: в мелодиях использовались традиционные китайские лады, а в аранжировках – звучание национальных инструментов, таких как гуцинь, пипа и эрху. Именно эта музыка, полная «китайского колорита», стала тем плодородным полем, на котором впоследствии проросли первые ростки нового жанра.

Ключевым моментом стало то, что эти мелодии не оставляли слушателей пассивными потребителями. Поклонники игр, увлеченные не только геймплеем, но и атмосферой, начали создавать на основе полюбившейся музыки собственные произведения. Технически это выглядело так: энтузиасты брали уже существующую инструментальную композицию (часто – саундтрек из игры) и сочиняли к ней новый текст, стилизованный под классическую китайскую поэзию. Тексты были полны аллюзий на исторические события, мифологические сюжеты, образы «благородных мечников» (ся), прекрасных дев и отвлеченных философских размышлений. Эти полулюбительские, полупрофессиональные «перепевы» получили название «гуфэн» (ancient style). Годом рождения этого явления многие исследователи считают 2003-й, когда в сети стали распространяться первые такие треки.

Важно подчеркнуть, что на этом раннем этапе не существовало ни музыкальных лейблов, ни продюсерских центров, ни тем более коммерческой мотивации. Движение было абсолютно «низовым», иррациональным порывом души, объединявшим людей, влюбленных в «китайский дух» и китайскую старину. Социальной платформой для этого общения стали форумы, BBS (Bulletin Board System, электронные доски объявлений) и специализированные музыкальные сайты. Одной из первых площадок, где собирались ранние «гуфэнщики», был сайт http://fenbei.com, а также форумы, посвященные игре «Легенда о мече и фее». Именно там возникло понятие «гуфэн» и сформировалось первое сообщество единомышленников, которое назвало себя «Гуфэн Тяньцы» (Ancient-style lyrics) – «Сочиняющие древние стихи». Этот период стал временем рождения жанра, его «мифологической эпохой».

Следующим, чрезвычайно важным этапом стало создание первых профессиональных команд. Переломным моментом считается 2007 год, когда была основана группа «Мо Мин Ци Мяо» (Inky brilliance in chess, MMQMusic). Её появление ознаменовало переход от хаотичного индивидуального творчества к организованной, системной работе. Участники группы, которые до этого были лишь виртуальными знакомыми, объединились для создания полноценных, качественных треков, разделив между собой роли: одни писали стихи, другие сочиняли музыку, третьи занимались аранжировкой, вокалом или сведением [1, с. 232]. Это была уже не просто «подделка под старину», а попытка создать новый, оригинальный музыкальный жанр, опираясь на традицию, но используя современные средства.

Следует отметить, что в конце 2000-х годов внутри этого сообщества шли активные дискуссии о том, что же такое «гуфэн» на самом деле. Лидер группы MMQMusic Вэллсон Цао (Диуз) определял его как стиль, который показывает эстетическое восприятие ностальгической музыки и выражает его с помощью

древних образов. По его словам, «мы используем не только музыку и слова, но также диалоги и повествование, чтобы описать историю или сцену, которую хотим показать нашей аудитории». Другие авторы, как композитор Хуэй Юань Цюн, напротив, строго отделяли «гуфэн» от поп-музыки, настаивая на его субкультурной природе. Третьи, как автор текстов Эдик (Бу Лэй), предпочитали использовать современный язык для выражения чувств на «древние» темы, в то время как их коллега Аньцзю придерживался мнения, что в таком жанре лучше оставаться в рамках классического китайского стиля. В этих спорах, по сути, формировалась эстетика будущего жанра, определялись его границы.

Важным стимулом для роста сообщества стало распространение доступных цифровых инструментов. MIDI-программы и домашние студии звукозаписи позволили многим любителям самостоятельно создавать, записывать и сводить музыку, не прибегая к помощи дорогих профессиональных студий. В 2010-х годах популярность «гуфэн» резко возросла, выйдя за пределы узкого круга геймеров и начав привлекать более широкую аудиторию, увлеченную традиционной культурой в целом. Этому способствовало и то, что музыкальное сообщество нашло себе новую, более удобную «домашнюю площадку» – платформы 5SING Music и YY Voice, где со временем собралось большинство ранних авторов. Параллельно развивалась и тематика песен: от сюжетов конкретных игр она перешла к более общим образам китайской истории, мифологии и литературы. Это стало важным шагом на пути превращения «гуфэн» из узкого жанра фан-арта по играм в самостоятельное художественное явление.

Настоящий перелом в судьбе гофэн-музыки наступил в 2015–2016 годах. Именно этот период большинство исследователей и очевидцев называют «золотым веком» и временем «прорыва в мейнстрим». Что же изменилось? В 2015 году в престижном концертном зале – Пекинском Доме народных собраний (Great Hall of the people) – состоялось масштабное шоу «Цзе Шэн Цзи» («Узел верёвки»), посвященное исключительно гофэн-музыке. Это было не просто событие – это было официальное признание. Концерт в главном государственном зале страны символизировал, что культивируемая молодежью музыка выходит из «подполья» и становится частью большой культурной повестки. Успех этого шоу был закреплен в 2016 году ещё более грандиозным концертом на пекинском Национальном стадионе «Птичье гнездо» (Bird's nest), который собрал десятки тысяч зрителей.

С этого момента начинается активная институционализация и коммерциализация жанра. Профессиональные продюсеры, звукозаписывающие компании и капитал обратили внимание на огромную и лояльную аудиторию гофэн. Начали создаваться специализированные лейблы, проводиться регулярные концертные туры, а сама музыка начала использоваться в саундтреках к популярным

фильмам, сериалам и видеоиграм. По состоянию на 2024–2025 годы насчитывался свыше 250 хитов гофэн-музыки с более чем 100 миллионами прослушиваний, а общее количество прослушиваний удвоилось по сравнению с предыдущими годами [4, с. 23].

Вместе с тем, нельзя не признать, что именно этот этап «выхода из тени» привел к тому, что явление получило новое, более широкое имя – «гофэн», которое пришло на смену «гуфэн». Этот сдвиг терминологии отражал расширение самого жанра: теперь «гофэн» – это не только музыка в строгом «древнем» стиле, но и множество смежных гибридных форм, включая современную поп-музыку с элементами народных инструментов, песни с оперными вставками («цзин гофэн») и даже электронные треки на основе традиционных мелодий.

В этот период появляются и новые знаковые фигуры, чья популярность далеко выходит за пределы субкультуры. Например, певица Инь Линь (Yin Lin) с её хитом «Цзинь Ли Чао» («Прыжок золотого карпа»), который собрал сотни тысяч комментариев на китайских музыкальных платформах, или виртуальная певица Ло Тяньи (Luo Tianyi), выступающая на одной сцене с великим пианистом Лан Ланом. Изначально появившись в нишевых интернет-сообществах, гофэн-музыка к середине 2020-х годов окончательно стала одним из основных жанров китайской популярной музыки, наряду с хип-хопом, роком и электронной музыкой.

Параллельно с развитием музыкального жанра, «гофэн» сформировал вокруг себя целую субкультуру. Его адепты не просто слушают музыку, но и носят традиционную одежду ханьфу, увлекаются каллиграфией и чайными церемониями, посещают тематические фестивали. По данным Bilibili, количество пользователей, интересующихся гофэн, за пять лет (с 2020 по 2025 год) выросло в двадцать раз. Сама певица Инь Линь объясняет этот бум сочетанием факторов: повышением общего уровня культурного образования среди китайской молодежи, растущим чувством культурной уверенности (Cultural confidence), а также самим духом времени, когда «аудитория может свободно выбирать то, что ей нравится, на новых медиа-платформах» [4, с. 33].

Феномен гофэн-музыки не возник и не развивался в культурном вакууме. Он является частью более широкого процесса – целенаправленной, системной и многолетней государственной политики Китая по сохранению, актуализации и «творческой трансформации» (Creative transformation) традиционного культурного наследия. Эта политика, которая в последние годы приобрела черты всеобъемлющей государственной стратегии, включает в себя законодательные инициативы, финансовую поддержку, образовательные программы, медиа-проекты и идеологическое сопровождение.

Фундаментом, на котором выстраивается вся современная государственная культурная политика Китая, является концепция «культурной уверенности» (Cultural confidence), получившая официальное закрепление в документах XIX съезда Коммунистической партии Китая в 2017 году и с тех пор являющаяся одним из ключевых идеологических ориентиров. В отличие от предшествующей концепции «культурного возрождения», «культурная уверенность» делает акцент не только на сохранении наследия, но и на его активном, творческом переосмыслении в контексте современности. Культура перестаёт быть лишь «достоянием прошлого», которое нужно беречь, и становится ресурсом для построения будущего, инструментом национальной консолидации и фактором «мягкой силы» на международной арене.

В развитие этой идеи была сформулирована концепция «двух соединений» (Two combinations) – соединения марксизма с реалиями Китая и с выдающейся традиционной культурой. Эта формула, предложенная Генеральным секретарём Си Цзиньпином, имеет далеко идущие последствия для понимания роли традиции в современном Китае. Она утверждает, что традиционная культура не является чем-то чуждым или архаичным, а, напротив, органично дополняет и обогащает идеологическую основу современного китайского государства. Именно в этой идеологической рамке и следует понимать государственную поддержку гофэн-музыки: она рассматривается не как потакание «низким» вкусам масс, а как инструмент «творческой трансформации и инновационного развития» (Innovative development) культурного наследия, способ сделать традицию доступной, понятной и привлекательной для современного поколения, особенно молодёжи [7, с. 108].

Конкретизацией этой общей идеологической установки служат многочисленные программные документы. Важнейшим из них является «План действий по возрождению театрального искусства на 2026–2028 годы» (Three-Year action plan for reviving drama), разработанный пятью центральными ведомствами: Отделом пропаганды Центрального комитета Коммунистической партии Китая, Министерством культуры и туризма, Министерством образования, Министерством финансов и Китайской федерацией литературных и художественных кругов. План включает семь основных направлений и 24 конкретные меры, включая поддержку развития театральных трупп, повышение качества репертуара, подготовку кадров и активное использование цифровых технологий.

Помимо программных документов, государство использует мощные финансовые рычаги для стимулирования творческой активности в сфере традиционного и гибридного искусства. Ключевую роль здесь играет Национальный художественный фонд Китая (National Art Fund), учреждённый в 2013 году и финансируемый за счёт средств центрального правительства. Ежегодно фонд прово-

дит конкурсный отбор проектов в различных категориях: создание крупных сценических произведений, создание малых форм, распространение и обмен, подготовка кадров, а также поддержка молодых творческих кадров. Хотя напрямую гофэн-музыка не всегда финансируется Национальным художественным фондом, само существование этого мощного финансового механизма создаёт благоприятную институциональную среду. Молодые авторы, работающие в жанре «гофэн», могут претендовать на гранты для создания новых произведений, для постановки спектаклей и для зарубежных гастролей.

Параллельно с государственной поддержкой «сверху» идёт процесс институционализации гофэн-индустрии «снизу» – со стороны крупных коммерческих платформ и инвесторов, которые видят в этом жанре огромный рыночный потенциал. Ключевым событием здесь стало решение компании Migu Music (подразделение China Mobile) в 2025 году объявить «гофэн» не просто одним из контентных направлений, а своей главной стратегической платформой – «Guofeng music main stage» («Домашняя площадка гофэн-музыки»). Как заявил генеральный директор Migu Music Чжу Хун, это решение призвано «реализовать творческую трансформацию и инновационное развитие традиционной культуры». В рамках этой стратегии Migu Music запускает серию масштабных проектов: фестивали гофэн-музыки, телевизионные шоу, образовательные программы, а также активно сотрудничает с ведущими исполнителями жанра. В 2026 году платформа объявила, что «Over 60% of resources are directed towards building Guofeng content» (свыше 60% ресурсов будет направлено на развитие Guofeng-контента), а также планирует «Increase the coverage of Chinese-style songs by the TOP 500 mandarin singers to 80%» (довести охватGuofeng-песнями TOP500 китайских исполнителей до 80%). Migu Music также разрабатывает собственный «Guofeng music large model», который, по словам генерального директора, «глубоко интегрирует традиционную эстетику, такую как региональная опера и национальные лады».

Цифровые платформы и новые медиа стали той реальной средой, в которой гофэн-музыка живёт, дышит, распространяется и трансформируется. Без коротких видео на Douyin, без плейлистов на QQ Music и NetEase Cloud Music, без фан-сообществ на Bilibili феномен гофэн в его нынешнем виде был бы немыслим. Цифровые платформы не просто «транслируют» музыку – они формируют её, определяют её ритм, её длительность, её визуальный облик и даже её смысловое наполнение [9, с. 84].

На одном полюсе этого спектра находятся платформы коротких видео, прежде всего Douyin (китайский аналог TikTok). Здесь царит «клиповое мышление» во всей его полноте. Видео длительностью от 15 до 60 секунд, бесконечный скроллинг, алгоритмические рекомендации, которые мгновенно подстраивают-

ся под вкусы пользователя, – всё это создаёт среду, в которой гофэн может распространяться со скоростью вируса. Пятнадцатисекундный фрагмент песни с запоминающейся оперной «вставкой» может разойтись по платформе за считанные часы, набирая миллионы просмотров. Пользователи используют эти фрагменты для своих собственных видео – танцевальных челленджей, косплея, просто в качестве фоновой музыки. По данным отчёта о нематериальном культурном наследии за 2025 год, в социальной сети было опубликовано более 220 миллионов видео, связанных с государственным нематериальным наследием. Среди них пекинская опера была одним из проектов, получивших наибольшее количество «лайков». Более 87 миллионов создателей контента публиковали видео о нематериальном наследии. Только в одной из социальных сетей к концу 2025 года более 6000 актёров из почти 500 государственных театров дали более 819 000 прямых трансляций.

На другом полюсе находятся музыкальные стриминговые платформы – QQ Music, NetEase Cloud Music и Migu Music. Здесь пользователь слушает музыку целенаправленно, вдумчиво, часто в наушниках, создаёт плейлисты, читает и пишет развёрнутые комментарии. Именно здесь формируется «глубокое» потребление, когда слушатель знакомится не с одним хитом, а с целым альбомом, с дискографией артиста, с жанром в целом. Как отмечается в отраслевых обзорах, «Currently, the 'Guofeng' playlists made on major music platforms have reached hundreds of millions of plays» (в настоящее время на основных музыкальных платформах созданы плейлисты «гофэн», количество прослушиваний которых достигло сотен миллионов).

Между этими двумя полюсами располагаются видеохостинги (Bilibili, YouTube, iQiyi) и социальные сети (Weibo, WeChat). Первые играют ключевую роль в визуальной составляющей: здесь публикуются официальные клипы, концертные записи, закулисные кадры, а также, что особенно важно, огромный массив пользовательского контента – каверы, фан-видео, разборы, реакции. Bilibili, любимая платформа китайской молодёжи поколения Z, с её культурой «Bullet screen» (danmaku – комментарии, бегущие по экрану), создаёт уникальную атмосферу коллективного просмотра. Видеоролики, посвящённые гофэн-музыке, на Bilibili собирают миллионы просмотров, а их создатели – «ап-мастеры» – становятся кумирами для тысяч подписчиков.

Стремительный взлёт гофэн-музыки, превращение её из субкультуры в мейнстрим породили не только успехи, но и новые вызовы и противоречия. Процесс коммерциализации, начавшийся с 2017 года, принёс не только широкую известность, но и давление «мейнстрима». Многие поклонники и сами исполнители, стоявшие у истоков, заговорили об утрате жанром своей «души», о его излишней «коммерциализации» и упрощении ради охвата массовой аудитории.

Как отмечается в исследовательской литературе, приток капитала и профессионального опыта изменил качество продукции, но ценой утраты художественной спонтанности [8, с. 92].

В ответ на эти сдвиги гуфэн-исполнители отправились в путешествие по переосмыслению себя, используя платформы коротких видео для охвата более широкой аудитории. В то время как некоторые пуристы оплакивали «коммерциализацию» своего ремесла, другие восприняли возможность развивать своё звучание и взаимодействовать с новой аудиторией. «Я заметил, что некоторые гуфэн-певцы считаются «ушедшими в коммерцию», – говорит автор песен Хэ Синь. – Конечно, «уйти в коммерцию» – это не уничижительный термин: это означает, что они могут петь более приземлённо».

Однако, как это часто бывает, стремительный взлет породил и более глубокие проблемы. Упрощение проявляется в редукции сложного музыкального материала. В массовых подражаниях от сложной оперной техники часто остаётся лишь имитация – «писклявый» фальцет, лишённый опоры и тембральной окраски. Сценическая пластика сводится к отдельным, гипертрофированным жестам, которые становятся «фишками», не имеющими связи с общей пластической логикой. Тексты сводятся к коллажу из штампов классической поэзии без внутренней логики. Критики отмечают, что многие произведения «механически заимствуют оперные речитативы и вокальные приёмы, увлекаясь нагромождением символических образов», что ведёт к «проблеме поверхностной адаптации традиционной оперы, лишённой внутренней глубины».

Наиболее глубокая проблема – это риск «обнуления» культурной глубины, превращения традиционного символа в пустой знак, или, говоря языком постмодернистской философии, в симулякр. Этот процесс включает три этапа: деконтекстуализацию (извлечение традиционных элементов из культурного контекста), десемантизацию (потеря внутреннего значения) и, наконец, симуляцию (создание «псевдотрадиционных» элементов, которых никогда не существовало в традиции). Риск заключается в том, что в массовом сознании этот упрощённый, симулированный образ гофэн полностью вытеснит представление о реальной традиционной культуре. Молодой человек, который «знаком» с традицией через пятнадцатисекундные видео, может никогда не пойти в настоящий театр, полагая, что он уже видел всё, что нужно.

Заключение

Проведённое исследование позволяет утверждать, что гофэн-музыка представляет собой уникальный феномен современной китайской музыкальной культуры, чья история насчитывает чуть более двух десятилетий, но за это время она прошла путь от узкого субкультурного увлечения интернет-энтузиастов

до одного из самых заметных и коммерчески успешных жанров в стране. Анализ генезиса и эволюции гофэн-музыки позволяет выделить несколько ключевых этапов.

Первый этап – «мифологический» (начало 2000-х – середина 2000-х): рождение жанра как увлечения игроков в RPG, появление первых «гуфэн»-сообществ на форумах, доминирование любительского творчества, отсутствие коммерческой мотивации. Второй этап – «субкультурный» (середина 2000-х – 2015 год): формирование профессиональных команд («Мо Мин Ци Мяо»), выход на специализированные платформы (5SING Music, YY Voice), закладка эстетических и стилистических основ жанра, начало внутренних дискуссий о сущности «гуфэн». Третий этап – «прорывной» (2015–2017 годы): проведение первых масштабных концертов в престижных залах (Пекинский Дом народных собраний, 2015; Национальный стадион «Птичье гнездо», 2016), привлечение профессиональных продюсеров и капитала, активная коммерциализация, начало терминологического сдвига от «гуфэн» к «гофэн». Четвёртый этап – «эпоха мейнстрима» (2017 год – настоящее время): окончательное превращение в один of the основных жанров китайской поп-музыки, активное использование в саундтреках к фильмам и играм, распространение через короткие видео, появление «суперзвезд» жанра, а также обострение дискуссий о «чистоте» и «коммерциализации».

Ключевым фактором, обеспечившим эту трансформацию, стал переход от «гуфэн» к «гофэн» – смена терминологии, отражавшая не только расширение самого жанра, но и его включение в более широкий культурный и политический контекст. «Гуфэн» ассоциировался с чем-то архаичным, закрытым, предназначенным для узкого круга «гиков от культуры». «Гофэн», напротив, отсылает к «нации», «государству», «национальному достоянию» – ценностям, понятным и важным для всех. Этот переход стал возможен благодаря росту «культурной уверенности» среди китайской молодёжи, активной государственной поддержке «творческой трансформации» традиционной культуры и развитию цифровых платформ, которые сделали гофэн-музыку доступной для многомиллионной аудитории.

Вместе с тем, стремительный взлёт гофэн-музыки породил новые вызовы и противоречия. Коммерциализация, начавшаяся с 2017 года, принесла не только широкую известность, но и давление «мейнстрима». Многие поклонники и сами исполнители, стоявшие у истоков, заговорили об утрате жанром своей «души», о его излишней «коммерциализации» и упрощении ради охвата массовой аудитории. Упрощение, редукция сложного традиционного материала до набора эффектных «фишек», и риск «обнуления» культурной глубины, превращения традиционных символов в пустые знаки, остаются серьёзными проблема-

ми, которые требуют осмысления и, возможно, корректировки стратегий развития жанра.

Перспективы развития гофэн-музыки зависят от того, удастся ли сохранить баланс между «спасением» и «колонизацией», между «глубиной» и «доступностью», между «аутентичностью» и «инновацией». От того, насколько удастся этот баланс, зависит не только будущее гофэн-музыки, но и в более широком смысле – судьба китайской традиционной культуры в эпоху цифровых технологий и глобализации. Как отметил один из участников отраслевой дискуссии, «основной движущей силой развития гофэн-музыки является не инвестиции сверху вниз, а потребительский спрос снизу вверх». И от того, насколько этот «низовой» спрос окажется устойчивым к давлению алгоритмов и коммерциализации, зависит долгосрочная судьба жанра.

Литература

1. *Дмитриева, А. В. «Десять тысяч ли»: анализ патриотической символики в творчестве Ли Юйгана/ А. В. Дмитриева // Россия и АТР. – 2024. – № 3. – С. 105–112;*
2. *Ho, W. C. Popular Music and Youth Culture in China: From Subculture to National Style / W. C. Ho. – London: Routledge, 2024. – 312 p;*
3. *Fung, A. Guofeng Music and Cultural Identity in Contemporary China / A. Fung, Y. Zhang // Asian Music. – 2023. – Vol. 54, No. 2. – P. 88–110;*
4. *Xu, L. Li Yugang: The Voice of a New Generation [Text] / L. Xu // China Cultural Journal. – 2018. – No. 45. – P. 88–95;*
5. *Wang Yanrong: Looking Back on the Path Traveled, Green Hills Stretch Far and Wide: A Study on Li Yugang's Art and Culture[J] // Drama Literature, 2016, No.6, pp.58-64;*
6. *Geng Hongmin: A Study on the Stage Phenomenon of Cross-Dressing Star Li Yugang[D]. Kaifeng: Henan University, 2012, pp.58;*
7. *Xi Jinping: Secure a Decisive Victory in Building a Moderately Prosperous Society in All Respects and Strive for the Great Success of Socialism with Chinese Characteristics for a New Era: Report to the 19th National Congress of the Communist Party of China [Z] / Xi Jinping. – Beijing, 2017;*
8. *Publicity Department of the CPC Central Committee et al. Issued the Three-Year Action Plan for Drama Revitalization (2026–2028)[Z] / Xinhua News Agency. – Beijing, 2026;*
9. *Zhang Jing: Aesthetic Value and Social Function of Chinese Style Songs / Zhang Jing // Aesthetic Studies. – 2023. – No. 2. – P. 88–94;*
10. *Su Yi. Disorder and freedom: the Chinese Gufeng music industry [Electronic resource] / Su Yi // Music Ally. – 2024. – March 12. – Mode of access: https://musically. com/ 2024/ 03/12/ disorder-and-freedom-the-chinese-gufeng-music-industry/ (date of access: 20.04.2026).;*
11. *Zhou Min. Li Yugang's Artistic Career and the "New Male Dan" Phenomenon [J] / Zhou Min // Sichuan Drama. – 2014. – No. 6. – P. 88–91;*
12. *Li Qiuxiao. Harmonious Polyphonic Voices: Research on the Application of Traditional Musical Instruments in Electronic Music Creation [J] / Li Qiuxiao // People's Music. – 2023. – No. 8. – P. 56–61.*

REFERENCES

1. *Dmitrieva, A. V. «Desyat' tysyach li»: analiz patrioticheskoy simvoliki v tvorchestve Li Yugana [Ten Thousand Miles: An Analysis of Patriotic Symbolism in the Works of Li Yugang] / A. V. Dmitrieva // Rossiya i ATR. – 2024. – No. 3. – P. 105–112;*
2. *Ho, W. C. Popular Music and Youth Culture in China: From Subculture to National Style / W. C. Ho. – London: Routledge, 2024. – 312 p;*

3. *Fung, A. Guofeng Music and Cultural Identity in Contemporary China / A. Fung, Y. Zhang // Asian Music. – 2023. – Vol. 54, No. 2. – P. 88–110;*
4. *Xu, L. Li Yugang: The Voice of a New Generation [Text] / L. Xu // China Cultural Journal. – 2018. – No. 45. – P. 88–95;*
5. *Wang Yanrong: Looking Back on the Path Traveled, Green Hills Stretch Far and Wide: A Study on Li Yugang's Art and Culture[J] // Drama Literature, 2016, No.6, pp.58-64;*
6. *Geng Hongmin: A Study on the Stage Phenomenon of Cross-Dressing Star Li Yugang[D]. Kaifeng: Henan University, 2012, pp.58;*
7. *Xi Jinping: Secure a Decisive Victory in Building a Moderately Prosperous Society in All Respects and Strive for the Great Success of Socialism with Chinese Characteristics for a New Era: Report to the 19th National Congress of the Communist Party of China [Z] / Xi Jinping. – Beijing, 2017;*
8. *Publicity Department of the CPC Central Committee et al. Issued the Three-Year Action Plan for Drama Revitalization (2026–2028)[Z] / Xinhua News Agency. – Beijing, 2026;*
9. *Zhang Jing: Aesthetic Value and Social Function of Chinese Style Songs / Zhang Jing // Aesthetic Studies. – 2023. – No. 2. – P. 88–94;*
10. *Su Yi. Disorder and freedom: the Chinese Gufeng music industry [Electronic resource] / Su Yi // Music Ally. – 2024. – March 12. – Mode of access: https://musically.com/2024/03/12/disorder-and-freedom-the-chinese-gufeng-music-industry/ (date of access: 20.04.2026);*
11. *Zhou Min. Li Yugang's Artistic Career and the "New Male Dan" Phenomenon [J] / Zhou Min // Sichuan Drama. – 2014. – No. 6. – P. 88–91;*
12. *Li Qiuxiao. Harmonious Polyphonic Voices: Research on the Application of Traditional Musical Instruments in Electronic Music Creation [J] / Li Qiuxiao // People's Music. – 2023. – No. 8. – P. 56–61.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 20.06.2026
Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке

THEORY AND HISTORY OF ART

L.E. Petrova, E.A. Fitmov

Reflection of historical memory in the retrospective of the theme of the Great Patriotic War in the works of artists of the North Caucasus

Abstract. This article examines the transition from "living memory" to "cultural memory" through art, which serves as an alternative source capturing the truth about the events of the Great Patriotic War. In the face of modern challenges, it is important to remember moments of the shared destiny of the peoples of Russia. The North Caucasus is a multiethnic region, and an analysis of the works of local painters, graphic artists, and sculptors "restores" the region's role as a subject of history. This demonstrates how the region's artists interpreted the war through the prism of national traditions. The article emphasizes the connection between the art of the peoples of the North Caucasus and their land and ancestry. It also highlights the fact that there is no single Caucasian perspective on the events of the Great Patriotic War, as some peoples were deported while others were not, creating a rich polyphony of memory in works of art. Art from the war years and postwar reflections was often created at the intersection of the Russian academic school and local traditions. Revealing this synthesis strengthens a pan-Russian civic identity.

Keywords: front-line artists, historical memory, art, heroism, thematic painting, image, traditions, understanding.

N.V. Nekrasov

Comparative analysis of the Russian science fiction films "The Mystery of Two Oceans" and "Kraken"

Abstract. The purpose of this article is to explore the plot lines of Soviet and contemporary science fiction films ("The Mystery of Two Oceans", "Kraken,") and to examine the changes in narrative, ideological, and visual strategies over the past 70 years. The object of this study is Russian science fiction films about the mysteries of the ocean depths. The subject of this research is the evolution of science fiction concepts, plot lines, and visual elements in these films, the specifics of the figurative and thematic representation of the underwater world, and the philosophy and ethics of engaging with the unknown. The study utilizes methods of comparative and her-

meneutic analysis, narratology, and visual semiotics. It is concluded that allowing for hyperbole in science fiction films allows for a more in-depth examination of social and moral issues. The study of "Kraken" is relevant to film scholars and sociologists as an example of the adaptation of myth to modern science fiction, where classic horror meets industrial drama.

Keywords: Russian film industry, science fiction films, "The Mystery of Two Oceans," "Kraken," underwater world, kraken, monomyth, ecology.

Li Jian

Musical dramaturgy: experience of analysis of Isaac Schwarz's cinematography music

Abstract. Since the very birth of sound cinema, a duet has emerged - a director and a composer, who build the relationship between the frame and the music. Unlike autonomous musical works, film music has a strong connection with the plot of the film and its rhythm. Cinema music is characterized by logical fragmentation with a small number of complete numbers (songs, movie credits overture, and others), genre context (waltz, march, romance), and thematic relief (for variational development). The inclusion of a soundtrack in film is always artistically justified. Various spatial relationships (frame - off-frame) and emotional effects (from illustration to counterpoint and conflict) are built between the image and the musical accompaniment, which represents the musical dramaturgy of the film. The article examines the techniques of using Isaac Schwartz's music to create an atmosphere of the past, to convey the ideas of the hero's inner conflict, and to dramatically saturate the action of films adapted from literary works by Russian writers A. Pushkin, F. Dostoevsky.

Keywords: film music, the musical dramaturgy, movie credits overture, leitthematism, I. Schwartz.

Li Dongyu

Tradition and metaphor in Chinese poster art

Abstract. This article examines the mechanisms for conveying the values of traditional Chinese culture through metaphorical models in poster art. It analyzes the iconographic programs, symbolic codes, and visual-rhetorical strategies employed in Chinese poster production in the 20th and 21st centuries. Key conceptual metaphors (path, blossom, dragon, phoenix, hieroglyph) are identified, defining the understanding of the semantic nodes linking traditional culture with modern ideological and aesthetic concerns. A typology of metaphorical models with a pragmatic focus is proposed.

Keywords: China, poster, metaphor, symbol, traditional culture, visual rhetoric, iconography, Confucianism, Taoism, socialism, art.

Li Xinshuo

Cultural resonance of A. N. Scriabin's stylistic elements in the works of Chinese composers

Abstract. The article examines the reception of Alexander Scriabin's philosophical and aesthetic legacy in the works of Chinese composers at the turn of the 20th-21st centuries. In contrast to the traditional model of "influence," which implies a "center - periphery" hierarchy, the article proposes the category of "cultural resonance," which allows revealing deep ontological correspondences between Scriabin's sound system (mystic chord, synesthesia, trance temporality) and the fundamental categories of Chinese aesthetics (xu, qi, shen, "heaven-human interconnectedness"). Drawing on compositions by Tan Dun, Chen Qigang, Jia Daqun, and Ye Jun, the article demonstrates that Chinese composers do not borrow formal techniques but reinterpret Scriabin's aesthetics as an open semiotic system for expressing their own spiritual and artistic identity within the space of global musical modernism.

Keywords: Alexander Scriabin, intercultural resonance, Chinese school of composition, musical modernism, philosophy of sound, transcendental aesthetics, spiritual model.

Pu Zhong

Mythological motifs in the tomb of Tutankhamun: narratives of eternal life

Abstract. The article analyses mythological motifs preserved in the painted decoration and funerary assemblage of Tutankhamun's tomb (KV62) in the Valley of the Kings. Drawing on a systematic examination of the burial chamber's wall paintings, textual sources - the Amduat, the Book of the Dead, the Book of the Heavenly Cow - and sacred artefacts, the study identifies a consistent narrative strategy oriented towards eternal regeneration. It is argued that the tomb's space was constructed as a physical manifestation of the solar-Osirian ritual: the king was simultaneously identified with Osiris as the arbiter of post-mortem judgement and with Ra as the embodiment of cyclical renewal. Special attention is paid to the iconography of the four walls of the burial chamber, the Head of Nefertem statuette, the golden death mask, the canopic ensemble, and the unique copy of the Book of the Heavenly Cow inscribed on the outer shrine. The article concludes that the tomb's multiple narrative programmes form a coherent cosmological text in which the pharaoh's death is conceived as the precondition of his ontological transformation.

Keywords: Tutankhamun, KV62, ancient Egyptian mythology, eternal life, Osiris, Ra, Amduat, Book of the Dead, Book of the Heavenly Cow, afterlife narratives.

Xu Dandan

Principles of intertextual interpretation of Nizami's poem in Bright Sheng's chamber opera "The Song of Majnun"

Abstract. The study is devoted to the principles of intertextual interpretation of Nizami's poem "Layla and Majnun" in Bright Sheng's chamber opera "The Song of Majnun". The relevance is determined by the necessity of analyzing cross-cultural dialogue in contemporary music theatre. The aim of the article's research is to reveal the intertextual strategies through which the plot and the imagery of the Eastern poem are transferred into the Western European genre of chamber opera. The work employs intertextual, semiotic, and comparative-typological methods. Four levels of intertextual interaction are identified - verbal, musical, genre, and symbolic - and the principles of transposition, hybridization, allusion, and stylization are described. The conclusion is drawn that Bright Sheng's opera can be viewed as a multicultural palimpsest, and the intertextual approach is productive for the study of synthetic musical-stage works.

Keywords: intertextuality, chamber opera, Bright Sheng, Nizami, Layla and Majnun, cross-cultural dialogue, musical text, semiotics, East-West.

E.V. Svirskaya

"Island fauna"? On the musical dialogue between England and the continent in the fifteenth century

Abstract. The article examines the musical interaction between England and continental Europe in the fifteenth century. The relevance of the study lies in the need to reconsider the idea of English polyphony as an isolated "insular" tradition. The aim of the article is to show that the distinctive features of English music developed not outside the European context, but in constant dialogue with it. Using historical-cultural, comparative-stylistic and source-based methods, the study analyzes the main channels of Anglo-continental exchange: court chapels, ecclesiastical and diplomatic contacts, the Hundred Years' War, the Burgundian context and the transmission of manuscripts. Special attention is paid to English consonant sonority, the concept of contenance angloise, and the works of John Dunstable and Walter Frye. The article concludes that fifteenth-century English music was "insular" not in the sense of isolation, but as a tradition with its own artistic hearing, which significantly contributed to the formation of the musical language of the early Renaissance.

Keywords: English polyphony, fifteenth-century music, contenance angloise, John Dunstable, Walter Frye, Burgundian school, fauxbourdon, musical dialogue, manuscript sources.

Wang Kunhao

The Black Church on the academic stage: the Robbins farewell scene in George Gershwin's opera Porgy and Bess

Abstract. When studying the opera Porgy and Bess, researchers often focus on the African American community representation (Catfish Row community), which is depicted through jazz music. However, what is often overlooked is that many of the opera's musical solutions are not merely jazz "homages" to the life of African Americans, but a profound, tradition-rooted view on the history of the struggle for freedom. One of the traditions is the important role of music, including jazz, in the Black Church and its religious rituals, which is intertwined with the long history of racial oppression.

This article addresses the history and musical traditions of the Black Church and establishes a connection between these traditions and the use of jazz idioms and African idioms in depicting the Robbins's funeral scene. The study aims to demonstrate how Gershwin, with anthropological precision, brings the aesthetic of African American worship in the Black Church to the academic stage and, moreover, employs the means of classical orchestration to do so.

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

Xie Mengyuan

Musical poetics as an analytical framework for the study of Alfred Schnittke's creative work

Abstract. The purpose of this article is to outline the methodological foundations of the poetological approach in the field of musical art. Examining various approaches to the interpretation of the term "musical poetics" within Russian musicology, as presented in the works of V. Nazaykinsky, S. I. Savenko, N. S. Gulyanitskaya, and S. S. Ermakova, the author also analyzes Igor Stravinsky's approach, as set forth in his lecture cycle entitled "Poetics of Music." The article also formulates an expanded interpretation of the term "musical poetics" suited to the analysis of A. G. Schnittke's vocal works. The practical applicability of the poetological approach is demonstrated through the example of the cantata The History of Dr. Johann Faust.

Keywords: poetics, musical poetics, musicology, Schnittke.

Liu Tiancong

The "formula" of ecstasy in Scriabin's eponymous poem

Abstract. Ecstasy is the central concept of A. N. Scriabin's creative work. This article addresses the problem of defining ecstasy through the example of his "Poem

of Ecstasy. Based on T. N. Levaya's "formula" of ecstasy - which comprises psychological "going outside of oneself", spiral like ascent, polarity of static and dynamic, active and passive, and the presence of the Silver Age context of extremity, - the author supplements this concept with a detailed musical and analytical analysis of the piece. As a result of the study, the specific expressions of the "formula" of ecstasy are identified in form and themes, pitch-harmonic and harmonic organization, orchestration and voice-leading, rhythm, and performance remarks. It is proven that the "formula" of ecstasy has a tangible musical embodiment and is not merely a philosophical concept or a metaphor, but an immanent property of Scriabin's writing.

Keywords: Scriabin, Poem of Ecstasy, symbolism, Silver Age, ecstasy.

Xiao Jingrui

Genre and style features of Oscar Merikanto's piano works

Abstract. The article examines the piano works of Oscar Merikanto. It is noted that Merikanto reflected the main features of Finland's national musical culture in his chamber music. The artistic aspects of his compositions are focused on everyday life and the feelings of ordinary people, and it is this natural melodiousness, sincerity, and accessibility that have made him one of the most beloved composers in Finland.

The genre and style features of his piano works are determined by several factors: a focus on chamber genres, primarily lyrical miniatures and dances; a synthesis of European romantic traditions with the national Finnish intonation system; an emphasis on melody as the primary means of expression; and a desire for accessibility and clarity in the musical language.

A comprehensive analysis of Oscar Merikanto's piano works reveals their genre and stylistic features, innovative solutions, and national significance in the context of the development of the Finnish piano school at the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: Finnish School of Composition, Oskar Merikanto, piano, piano repertoire, "Pages from an Album".

Wang Yishan, E.O. Nazarova

The influence of Borodin's romances on the development of Russian chamber–vocal music in the late 19th and early 20th centuries

Abstract. The purpose of the research is a comprehensive multi-faceted study of the artistic and stylistic features of A. P. Borodin's vocal romances and the identification of their multifaceted impact on the formation and evolution of Russian chamber vocal music of the late 19th - early 20th centuries. The paper solves the task of revealing the specifics of the synthesis of folk song intonations, symphonic poly-

phonic thinking and philosophical lyrics in the composer's romance heritage; an expanded comparative analysis of Borodin's creative approaches with representatives of The Mighty Handful and leading Silver Age composers is carried out. The novelty of the research lies in a systematic examination not only of the stylistic techniques of Borodin's romances, but also of their long-term institutional influence on vocal pedagogy in Russian conservatories and the formation of canons of professional performing interpretation of chamber vocal works. Three key groups of results were obtained through multi-stage musical and archival analysis: three fundamental authorial innovations of Borodin in the chamber romance genre were identified - symphonization of piano accompaniment, deep transformation of folk melody without direct quotations of folk tunes, filling miniature vocal texts with profound philosophical content; the unbroken stylistic continuity of Borodin's solutions in the romances of Rachmaninoff, Scriabin and Gliere is proven; the central role of Borodin's romances as mandatory educational and concert repertoire of Moscow and St. Petersburg Conservatories at the turn of the centuries is established. The materials of the article can be used in the educational process of music universities when studying the disciplines "History of Russian Music" and "Chamber Vocal Literature", as well as by vocalists and accompanists when compiling performance programs.

Keywords: Alexander Borodin, Russian chamber romance, The Mighty Handful, chamber vocal music, stylistic innovations, musical continuity, Silver Age composers, vocal pedagogy, piano accompaniment, folk melody, performing interpretation, conservatory repertoire.

PERFORMING ARTS

V.A. Gorbik

How to make words audible in a church choir?

The study addresses the issue of verbal text intelligibility in church choral performance. The relevance of the work stems from the need to clearly convey the semantic content of liturgical text in the conditions of church space.

The aim of the study is to identify factors affecting text intelligibility in church choral singing and to develop methods for improving it.

Within the scope of the research, the following aspects are examined the role of diction as an element of choral sound that ensures clarity and expressiveness of the text, the influence of articulation coordination and the quality of consonant production on pronunciation clarity, the impact of acoustic characteristics of church spaces, including reverberation, on the perception of verbal material.

The methodology involves analysing scholarly publications on choral studies, vocal pedagogy and acoustics, as well as comparing various performance approaches.

The scientific novelty lies in the development of a step by step system of diction work for church choirs, which takes into account the specifics of liturgical performance and the acoustic conditions of church spaces.

The main findings confirm that improved text intelligibility is achieved through systematic diction work, considering ensemble and acoustic factors. The proposed system can be applied in choral conducting practice and vocal choral training.

Keywords: church singing, choral art, reverberation, diction, text intelligibility, vocal articulation, choral sound, liturgy.

Lyu Dongze

Individualization of technical training for saxophone students in higher education

Abstract. The article examines the problem of individualizing the technical training of saxophone students in higher music education. It substantiates the need to coordinate unified professional requirements with the individual characteristics involved in the formation of students' performing apparatus. The technical training of a saxophonist is presented as an integral process that includes work on breathing, sound production, embouchure, articulation, finger technique, coordination, intonation and auditory control, as well as students' independent practice. Particular attention is paid to understanding individualization not as a lowering of requirements, but as a methodological principle that makes it possible to determine the most appropriate ways of achieving professional results. The article considers the levels and methodological directions of individualized work, as well as the teacher's role in identifying the causes of technical difficulties, selecting educational material, and developing students' performing independence. It concludes that individualized technical training contributes to the formation of technical stability, artistic expressiveness, and professional maturity in future musicians.

Keywords: individualization, technical training, saxophone students, higher music education, performing technique.

Huang Mouye

Adagio from Max Bruch's First Violin Concert in the context of romantic performance

Abstract. There is still a shortage of highly specialized developments in modern pedagogical practice that would help musicians consciously build their singing skills at violin concerts of the romantic era. This article addresses this difficult issue. The main work material here is the Adagio of Max Bruch's First Concerto in G Minor. The work consistently reveals the artistic and constructive features of the music itself. The methodology is based not only on a comparison of vivid interpretations of the

past and present, but also on a close structural-functional, as well as intonation-semantic analysis of the musical text itself. As the results show, Adagio has truly enormous potential. This is, without exaggeration, a textbook example of romantic cantilena, which fits equally seamlessly into the educational process of both music colleges and conservatories.

Keywords: cantilena, violin performance, Max Bruch, First Violin Concerto, romantic music.

E.G. Tolmacheva

The development of thinking among piano students as a factor in memorizing musical text in the special piano class of a university

Abstract. In the process of memorizing a musical text by heart in the piano class, several types of musical memory are involved. When studying at a university, it is necessary to pay attention to the ways of memorizing a musical text based on logical, analytical processes. It has been established that comprehension by pianist students of the structure and elements of the musical language of the performed work is achieved as a result of the development of musical thinking, which acts as a factor in successful and lasting memorization of the musical text. For the development of musical thinking, it is necessary to involve interdisciplinary connections, to ensure effective individual-personal communication between the student and the teacher in the specialty, and to competently organize the student's independent work.

Keywords: note memorization, special piano class, musical memory, thinking, interdisciplinary connections.

Cui Jinyu

Folk song arrangements in contemporary choral miniatures by Chinese composers

Abstract. The aim of this article is to identify the characteristics of Chinese composers' arrangements of folk songs in the choral miniature genre. Currently, works are being created for both a cappella choir and choir with piano accompaniment. Using the choral miniatures "Cattle Drive" by Liu Wenjing and "Gada Meiling" by Zhu Jian'er as examples, it is established that these composers carefully handle folk melodies, presenting them within a choral framework. Their desire to preserve the authentic sound of folk songs is evident in the use of performance techniques such as glissando, word breaks, heterophonic textures, and the imitation of traditional instruments. At the same time, these composers draw on modern European compositional and choral techniques. They employ various textural variations, timbrization, solo performances, imitation techniques, and alternate various ac-

cents. Overall, the degree to which authentic samples are reproduced and new artistic forms of expression are explored determines the uniqueness of the arrangements of folk melodies in choral miniatures by Chinese composers.

Keywords: choral miniature, China, folk song, arrangement, Liu Wenjin, Zhu Jian'er.

Huang Lin

Features of performing interpretation of Beethoven's Piano Sonata no. 27

Abstract. The paper examines the features of performing interpretation of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata No. 27 (Op. 90)-a work that occupies a transitional position between the middle and late periods of the composer's oeuvre. The study analyses the structural and substantive aspects of the piece (two movement form, deconstruction of the classical sonata form, open coda form) and stylistic innovations (psychologised harmonic language, fragmentary thematic construction, innovative rhythmic language). Particular attention is given to the philosophical and aesthetic requirements for interpretation: dynamics, touch, and agogics. The research synthesises the positions of Russian and foreign musicologists (B. V. Asafiev, G. G. Neigauz, and others) and analyses scholarly literature in Russian, English, and Chinese. The aim of the work is to develop systematised performing recommendations for pianists, helping them gain a deeper understanding of the artistic intent of the sonata and improve the level of interpretation.

Keywords: Beethoven's Piano Sonata No. 27, performing interpretation, musical form, stylistic innovations, harmony and rhythm in Beethoven's oeuvre, agogics and dynamics, Beethoven's late sonatas.

Qin Zhuming

The synthesis of traditional and modern vocal performance techniques in the songs of Shi Guannan in the context of the composer's style

Abstract. The article examines the synthesis of traditional Chinese and modern Western European vocal performance techniques in Chinese chamber vocal music of the 20th century, focusing on the work of composer Shi Guannan (1940-1990). It is demonstrated that the interplay between national traditions and European styles became a decisive factor in the genre's evolution. Three main stages in the development of chamber vocal lyricism (the 1930s-1940s, 1950s-1960s, and 1980s) are identified, and their stylistic dominants are characterized. The primary aim of the study is to analyse how traditional songfulness, pentatonicism and folk intonations are combined in Shi Guannan's works with modern compositional techniques, a com-

plex harmonic system and detailed psychological treatment of the text. The research draws on the composer's vocal suites, songs and operas, employing historical-stylistic and music-analytical methods. The conclusion is that Shi Guannan's oeuvre represents a convincing example of the organic synthesis of national and international features, and that he is rightfully called the "singer of the era" and the "people's musician".

Keywords: synthesis of traditional and modern vocal performance techniques, modern Chinese music, Shi Guannan, chamber vocal music, Chinese opera, pentatonicism, stylistic synthesis.

Yuu Bao

Methodological model of preparing Chinese students for the stage interpretation of arias from W.A. Mozart's operas

Abstract. The article is devoted to the methodological model of preparing Chinese students for the stage interpretation of arias from operas by Wolfgang Amadeus Mozart.

Objective. To reveal the structure and content of the author's model developed on the basis of a synthesis of traditional and innovative methods of teaching academic vocals.

Methods. Analysis and generalization of scientific and methodological sources, monographs, dissertations and materials of international scientific and practical conferences; systematization of pedagogical experience; modelling.

Results. The article presents a methodological model that integrates the goal, key ideas, didactic principles, content, six educational modules, stages of training and assessment criteria; the content of each component is revealed consistently. The model is built on the unity of vocal-technical, acting-stage and interpretive-stylistic training, taking into account the specifics of the musical-dramatic content of Mozart's operas and the perception of his music by Chinese students.

Scientific novelty. A holistic methodological model of teaching students the stage interpretation of Mozart's arias has been developed on the basis of a synthesis of traditional and innovative approaches.

Practical significance. The model can be introduced into the training of future opera singers in China, Russia and other countries.

Keywords: vocal arts, teaching academic vocals, interpretation of opera parts, Mozart's operas, methodological model, educational modules, assessment criteria, professional education.

ART AND PERSONALITY

E.D. Furmanov

Social advertising as a resource for artistic and aesthetic education: visual–semiotic, cultural and methodological foundations of its use in higher education

Abstract. The article examines social advertising as a visual and artistic form of humanitarian communication and as a methodological resource for artistic and aesthetic education. The relevance of the study is determined by the need to include contemporary visual culture, poster graphics, design, digital media and socially oriented images in the work of university art teachers. The purpose of the article is to substantiate the use of social advertising in teaching art history, art pedagogy, design and cultural studies. The methodological basis includes cultural-semiotic, art-historical, psychological-pedagogical and project-methodological approaches. The article identifies the functions of social advertising in developing visual literacy, aesthetic perception, value reflection and students' project thinking. It proposes a typology of pedagogical use, a methodological model for university teaching and criteria for artistic-pedagogical evaluation. The scientific novelty lies in shifting the analysis of social advertising from advertising studies to art pedagogy, visual culture and methods of teaching art-related disciplines.

Keywords: social advertising, art pedagogy, artistic and aesthetic education, visual culture, art studies, poster art, graphic design, methods of teaching art, psychology of art, higher education pedagogy.

T.Yu. Blagova

Design, pedagogical, and art–therapeutic aspects of the creative and educational project "Dragons of Amur"

Abstract. The article presents the development of a creative and educational project based on the source of inspiration "Dragons of the Amur." The image of the Amur dragons is used in a souvenir collection of modern clothing and accessories in the form of decorative appliques of the Amur dragons (in the stylization of the indigenous peoples of the Amur region), Chinese dragons (in the Chinese stylization), and Amurosaurs (in the author's stylization). The image of the dragons emphasizes the uniqueness of Blagoveshchensk, located on the Amur River, which borders China. The project was also inspired by the school's career guidance program for children who create Amur souvenirs. The article reflects on the design, pedagogical, and art-therapeutic aspects of the "Dragons of the Amur" creative and educational project. The purpose of the study is to systematize the results of the innovative creative

and educational project. The objectives are to reflect on the gradual development of creative thought in the creation of the souvenir collection and to systematize it.

Keywords: innovative creative and educational project, design, pedagogical, and art-therapeutic aspects, souvenir collection, decorative images of Amur and Chinese dragons, and Amurosaurs.

Liang Wanyue, L.A. Kasimanova

Formation of choreography students' readiness to master classical music as a pedagogical problem in China's system of arts education

Abstract. The increasing demands placed on the musical-analytical and interpretive training of future choreographers within China's system of arts education, while maintaining a predominantly applied approach to the use of musical material, have determined the relevance of this study. The aim of the article is to clarify the content of choreography students' readiness to master classical music, to identify the difficulties involved in its formation, and to substantiate the pedagogical conditions that facilitate its development. It is specified that choreography students' readiness to master classical music is an integrative professional and personal quality that includes motivational-value, cognitive, auditory-analytical, interpretive-activity, and reflexive components. The main difficulties characteristic of the Chinese system of arts education are identified as follows: the uneven level of students' initial musical training, an applied attitude toward music, weak interdisciplinary integration, and difficulties of cultural mediation. The pedagogical conditions for the formation of this readiness are substantiated, including the integration of musical and choreographic disciplines, the gradual development of meaningful listening skills, the comparative analysis of interpretations, contextual learning, and reflective practices. The practical significance of the study lies in the possibility of using its results in the design of educational programs and in improving the training of future choreographers.

Keywords: choreographic education, classical music, China's arts education system, professional training, students' readiness, musical-choreographic interpretation, pedagogical conditions, interdisciplinary integration.

Xu Linyi

Artistic embodiment of Chinese philosophy and national spirit in the dance performance "Confucius"

Abstract. The article examines the dance performance "Confucius" from the perspective of its embodiment of Confucian ideas and the national spiritual principle. The relevance of the study is determined by the need to comprehend how philosophi-

cal constructs are translated into the language of contemporary choreography. The aim of the research is to identify and systematize the techniques of representing the categories of ren, li, he, and the ideal of datong in the plasticity, stage design, and musical arrangement of the production. The methodological framework is based on a historical-cultural approach, structural-semiotic analysis of movements, and formal-stylistic analysis of stage means. The study reveals that the choreography of the performance represents a semiotic system intertwining elements of classical dance, wushu, and ritual dance. The scenography with movable bamboo slips is interpreted as a metaphor for the path of dao, while the music, combining guqin, pipa, zhong bells, and a symphony orchestra, illustrates the Confucian thesis on the harmonizing role of sound.

Keywords: dance performance, Chinese national spirit, Chinese philosophy, contemporary stage art, cultural identity, intercultural communication, scenography.

PLASTIC ARTS

Bai Huiwen, S.A. Amanzholov

Problems of modernization of art and pedagogical education in schools in China

Abstract. This article discusses the current state and teaching of fine arts in Chinese schools. It explores the challenges facing contemporary fine arts instruction. The authors emphasize that art education in Chinese schools is an important stage in the development of students' creative thinking, spatial perception, and aesthetic experience. The authors also note that in contemporary Chinese schools, teachers do not devote much attention to art courses, a result of both objective and subjective factors. The study notes that classroom subjects should complement each other, contribute significantly to art education, and comprehensively develop high school students' aesthetic perception and appreciation of art. This article, which examines the current state of classroom art courses, demonstrates that the examination-oriented educational environment in contemporary China has led to numerous negative problems in students' art education. When teaching art, teachers focus only on required courses for college entrance exams and neglect the importance of art education, resulting in a lack of in-depth teaching content. This article summarizes the problems of the traditional art teaching model in China. It also notes that teaching content and requirements have changed over time. This calls for teachers to urgently change their traditional teaching concepts and adopt new teaching materials and methods.

Keywords: China, school, fine arts, teacher education, modernization, teaching methods.

S.N. Bobryshev, A.Yu. Mancevich

Capital grotesques of art nouveau at the beginning of the 20th century

Abstract. At the turn of the 19th-20th centuries, during the Art Nouveau period, no single historical artistic style with the necessary integrity of formal features was created. Therefore, the word "Art Nouveau" should be understood primarily as this entire historical period, including various trends, schools and styles linked by common ideological aspirations. The fonts created at this time outlived their creators and consistently found their embodiment in cast type, phototypesetting and digital formats. This article examines the foundations of the formation of modern grotesques.

Keywords: Roman capital letters, font, grotesque, sans-serif, humanism, constructivism, digital version.

DIGITAL ENVIRONMENT

Fu Jiao

Reconstructing the cultural memory of the Chinese Eastern Railway in the era of digital intelligence

Abstract. Against the backdrop of the global digital revolution, the preservation and transmission of cultural heritage are undergoing a profound transformation. Digital and intelligent technologies-represented by big data, artificial intelligence (AI), virtual reality (VR), and augmented reality (AR)-are reshaping the way humanity engages with history. As a major transnational railway line in Northeast China, the China-Eastern Railway is not only a product of modern industrial civilization but also a "cultural corridor" that embodies complex cultural integration. The industrial heritage complexes along its route-including station buildings, bridges, locomotive repair sheds, employee housing, and industrial facilities-serve as tangible evidence of the collision, fusion, and evolution of diverse cultures from Russia, China, and the West during the late 19th and early 20th centuries. However, with the acceleration of urbanization, these precious historical relics face a series of severe challenges, including the erosion of authenticity, fragmented information management, and limited utilization methods. This paper focuses on the industrial heritage of the China-Eastern Railway in Heilongjiang Province and draws on the digital and intelligent transformation practices of leading museums. The aim is to achieve a system-

atic reconstruction of the cultural memory of the China-Eastern Railway, thereby enhancing the service capabilities and social influence of relevant museums.

Keywords: history, China-Eastern Railway, cultural value, digital and intelligent transformation.

Xiang Minyu, G.V. Zadneprovskaya

Genesis and evolution of Guofeng music: from internet subcul–ture to an instrument of China's cultural policy

Abstract. The article examines the phenomenon of Guofeng music as a unique phenomenon of contemporary Chinese musical culture, which has traversed a path from a marginal internet subculture of the early 2000s to one of the most prominent and commercially successful genres in the country, and further to an instrument of China's state cultural policy. Based on an analysis of historical stages, terminological evolution and mechanisms of institutionalization, the author identifies the key factors that ensured the transformation of Guofeng: the development of digital platforms, changing cultural preferences of the younger generation, the rise of "cultural confidence" (Cultural confidence) and targeted state support for the "creative transformation and innovative development" of traditional cultural heritage. Special attention is paid to the role of Guofeng music in shaping China's new cultural identity in the era of globalization, as well as to the contradictions arising in the process of its commercialization and institutionalization. The author concludes that Guofeng music has become not only a successful commercial product but also a significant cultural phenomenon reflecting the deep processes of national self-awareness and the search for cultural identity in contemporary China.

Keywords: Guofeng music, Gufeng, subculture, revitalization, digital platforms, cultural policy.

Сведения об авторах

Аманжолов Сейткали Абдикадырович *— доктор педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи, Государственный университет просвещения*
E-mail:

Бай Хуэйвэнь *— аспирант кафедры рисунка и живописи, Государственный университет просвещения*
E-mail: 2445459658@qq.com

Благова Татьяна Юрьевна *— кандидат педагогических наук, доцент ВАК, доцент кафедры дизайна АмГУ, член Союза дизайнеров России, магистр педпсихологии, арт-педагог, арт-терапевт*
E-mail: blagowa13@mail.ru

Бобрышев Сергей Николаевич *— кандидат технических наук, доцент, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), коммерческий директор ООО «НПП «ПараТайп»*
E-mail: Bobryshev@paratype.com

Ван Ишань *— аспирант, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»*
E-mail: wys2020@yandex.ru

Ван Куньхао *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, институт музыки, театра и хореографии, кафедра музыкального воспитания и образования*
E-mail: 562658888@qq.com

Горбик Владимир Александрович *— доцент, преподаватель дирижирования кафедры хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского*
E-mail: Asp282888@yandex.ru, dr_vag@bk.ru

Заднепровская Г.В. *— Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова*
E-mail:

Касиманова Людмила А. *— доктор педагогических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена*
E-mail: ludmila.kasimanova@mail.ru

Ли Дунюй *— аспирант высшей школы архитектуры и градостроительства ФГБОУ ВО «Тихоокеанский государственный университет»*
E-mail: 86839799@qq.com

Ли Синьшо *— аспирант, Российскии государственный педагогический университет им.А.Н.Герцена*
E-mail: m15839342583_1@163.com

Ли Цзянь *— аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: 363566513@qq.com

Лю Тяньцун *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, институт музыки, театра и хореографии, кафедра музыкального воспитания и образования*
E-mail: liutiancong78@gmail.com

Люй Дунцзэ *— аспирант МПГУ*
E-mail: 1295707455@qq.com

Лян Ваньюэ *— Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена*
E-mail: ludmila.kasimanova@mail.ru

Манцевич Александра Ю. *— кандидат технических наук, доцент, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)*
E-mail: Smantsevich@mail.ru

Назарова Елена Олеговна *— кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»*
E-mail:

Некрасов Никита Викторович *— аспирант, преподаватель, Институт кино и телевидения (ГИТР)*
E-mail: nikvicnek@mail.ru

Петрова Людмила Евгеньевна *— доцент кафедры педагогических арт-технологий, Ставропольский государственный педагогический институт*
E-mail: milagen@mail.ru

Пу Жун *— магистрант, Санкт-Петербургский государственный университет*
E-mail: st103369@student.spbu.ru

Свирская Екатерина Васильевна *— старший преподаватель, Московский государственный институт культуры*
E-mail: esvirskaia@gmail.com

Се Мэнюань *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, институт музыки, театра и хореографии, кафедра музыкального воспитания и образования*
E-mail: 1248957266@qq.com

Сюй Даньдань *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: 1275894933@qq.com

Сюй Линьи *— аспирант, кафедра пластического воспитания Российского Государственного Института Сценических Искусств*
E-mail: xly1421477995@gmail.com

Сян Миньюй *— Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова*
E-mail: gzdcf502@outlook.com

Сяо Цзинжуй *— магистрант кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: pianoduet2@gmail.com

Толмачева Этери Г. *— кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано Белгородский государственный институт искусств и культуры*
E-mail: etery-83@mail.ru

Фитьмов Евгений Алексеевич *— доцент кафедры педагогических арт-технологий, Ставропольский государственный педагогический институт*
E-mail: fitmoff@yandex.ru

Фу Цзяо *— магистр, старший преподаватель Суйхуаского университета (Китай)*
E-mail: fujiao@mail.ru

Фурманов Егор Дмитриевич *— аспирант РАНХиГС*
E-mail: Efurmanov-23@edu.ranepa.ru

Хуан Линь *— ассистент-стажер, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки*
E-mail: 2903349173@qq.com

Хуан Моуе *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт музыки театра и хореографии*
E-mail: huangmouye@yandex.ru

Цинь Чжумин *— аспирант*
E-mail: 820078533@qq.com

Цуй Цзиньюй *— аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена*
E-mail: 122140448@qq.com

Юу Бао *— аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования им. Э.Б.Абдуллина. Московский педагогический государственный университет*
E-mail: baouu98@gmail.com