16+

ISSN 20720432

# ИСКУССТВО
*и*
# ОБРАЗОВАНИЕ

*Журнал*
*теории, методики и практики*
*художественного образования и эстетического*
*воспитания*

**34-й год издания**

*10(177) 2026*

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

**Учредитель и главный редактор Н.А. Кушаев**

**Адрес редакции:**

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

**© «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ», 2026**

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

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

Требования к подаче текстовых и иллюстративных материалов:

*Подача текстовых материалов*

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

*Подача иллюстративных материалов*

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

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

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

**Подписка на журналы:**

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

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

Подписано в печать 01.10.2026. Формат 70/100 1/16 330с. 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

**О.В. Митрофанов, О.В. Дё, А.Г. Бреус**
Оперы И. Ф. Стравинского в свете музыкальной драматургии на примере постановок Московского музыкального театра «Амадей» ....9

**Ху Вэй, В.В. Орлов**
Освоение наследия А. Шёнберга в КНР на рубеже XX-XXI вв....18

**Цзян Цзяюэ**
Музыкальная драматургия балетов петербургских композиторов конца XX – начала XXI века....25

**Чжан Цзялу, В.В. Шулин**
Музыкальный кинематограф Китая как феномен искусства Поднебесной ....31

**Го Ситин**
Фортепианный факультет Шанхайской консерватории в годы культурной революции ....42

**А.Ю. Цопанты, И.А. Карпенко, Д.С. Пипия**
Значимость сохранения культурного наследия абхазов и его влияние на подрастающее поколение....51

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

**В.Г. Мозгот, Чжан Мэнцзя**
Жанровые и стилевые особенности современной китайской музыки в программах общеобразовательных школ Китая ....62

**Э.Г. Толмачева**
Цикл «В виртуальном мире» С. Слонимского в аспекте раскрытия сонорных возможностей фортепиано для юных пианистов ....69

**Ян Си**
Национальные традиции китайского хорового искусства в профессиональной подготовке будущих учителей музыки ....78

## ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

**О.Н. Гауч, А.О. Скороходова**
Культурно-образовательная деятельность в контексте художественного образования личности ребёнка: анализ опыта работы ДХШ им. А П. Митинского города Тюмени ....93

**В.Н. Карпенко, А.Ю. Цопанты**
Хореография как педагогический ресурс формирования гармоничной личности ребенка ....104

**А.П. Кондратенко, Г.Б. Назаров**
Формирование гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования средствами художественного краеведения: содержательно-технологический аспект ....112

**Фань Юйтун, С.А. Мозгот**
Дневник в музыке XX века: к проблеме жанровых признаков ....126

**Г.Р. Мамбетова**
Анализ камерно-инструментального произведения для флейты соло «Блики солнечного света» Мерзие Халитовой ....135

**Ван Цзяжуй**
Педагогические стратегии взаимодействия с родителями в музыкальных школах Китая: традиции и современность ....147

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

**Д.И. Варламов, В.А. Арюткин**
Коммуникативно-исполнительские качества оркестрового музыканта в контексте педагогического исследования ..... 157

**В.А. Горбик**
Регентство и дирижирование: грани профессии ..... 163

**П.Ю. Делий**
Оркестровая репетиция или оркестровый класс в контексте профессиональной подготовки музыкантов-духовиков ..... 174

**С.Ю. Гутова**
Аутентичный тембр в духовных песнопениях фольклорной традиции ..... 186

**У Синьи**
Влияние историко-героической оперы на хоровое искусство Китая (на примере оперы «Великий поход») ..... 196

## ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

**Ю.Н. Мерзликина**
Формирование студийной практики в Московской школе художественного стекла на рубеже XX–XXI веков ..... 204

**А.А. Долматова**
Проектирование полифакторной модели дизайна: пересечение пяти методологических оптик ..... 214

**И.В. Портнова, М.А. Чеботарева**
Анималистика в истории китайской живописи: зверь как эстетический и семантический символ ..... 225

**Н.Я. Сайгушев, О.А. Веденеева**
Моделирование профессионального становления будущих учителей изобразительного искусства посредством инновационных педагогических задач ..... 239

## ЦИФРОВАЯ СРЕДА

**Ю.В. Кирюшина, О.А. Шелюгина, В.В. Ярных**
Цифровая репрезентация музейного предмета в искусствоведческом анализе и художественном образовании: на материале культурного наследия Алтая ..... 251

**А.Д. Жарков**
Музыка – эффективный метод формирования продюсеров культурно-досуговой деятельности ..... 260

**Чжэн Сяои**
Исследование моделей применения иммерсивного искусства в нарративе культурного наследия ..... 272

## МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

**Тан Вэньцзюнь**
Репрезентация и реконструкция образов китайской классической поэзии на примере русских переводов лунного образа в стихах Ли Бо ..... 285

**Го Хаоцзян**
Цвет, композиция и построение образа в картине Хоу Иминя «Молодые подпольщики»: анализ визуального языка ..... 298

## ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке ..... 311

Сведения об авторах ..... 327

# Content

## THEORY AND HISTORY OF ART

**O.V. Mitrofanov, A.G. Breus, O.V. De**
I. F. Stravinsky's operas in light of theatrical drama: examples of productions by the Moscow Musical Theatre "Amadeus".....9

**Hu Wei, V.V. Orlov**
Mastering the legacy of A. Schoenberg in China at the turn of the century XX-XXI centuries .....18

**Jiang Jiayue**
Musical dramaturgy of ballets by St. Petersburg composers of the late XX - early XXI century .....25

**Zhang Jialu, V.V. Shulin**
Chinese musical cinema as an art fenomenon in Heavenly Kingdom .....31

**Guo Xiting**
Piano faculty of the Shanghai Conservatory: on the Culture Revolution .....42

**A.Yu. Tsopanty, I.A. Karpenko, D.S. Pipia**
The importance of preserving the cultural heritage of the Abkhaz and its influence on the younger generation .....51

## MUSICAL EDUCATION

**V.G. Mozgot, Zhang Mengjia**
Genre and stylistic features of contemporary Chinese music in Chinese secondary school curriculums .....62

**E.G. Tolmacheva**
S. Slonimsky's "In the Virtual World" series explores the expressive potential of the piano's sonorous potential for young pianists.....69

**Yang Xi**
National traditions of Chinese choral art in the professional training of future music teachers .....78

## ART AND PERSONALITY

**O.N. Gauch, A.O. Skorokhodova**
Cultural and educational activities in the context of artistic education of the child's personality: an analysis of the experience of the A. P. Mitinsky Children's Art School in Tyumen.....93

**A.Yu. Tsopanty, V.N. Karpenko**
Choreography as a pedagogical resource for the formation of a child's harmonious personality.....104

**A.P. Kondratenko, G.B. Nazarov**
Formation of civil and patriotic qualities of future additional education teachers through artistic local history: content and technological aspects .....112

**Fan Yutong, S.A. Mozgot**
A diary in 20th century music: on the problem of genre characteristics.....126

**G.R. Mambetova**
Analysis of the chamber instrumental piece for solo flute "Glare of Sunlight" by Merzie Khalitova.....135

**Wang Jiarui**
Pedagogical strategies for interaction with parents in music schools of China: traditions and modernity.....147

## PERFORMING ARTS

**D.I. Varlamov, V.A. Aryutkin**
Communicative and performance qualities of an orchestral musician in the context of pedagogical research.....157

**V.A. Gorbik**
Regency and conducting: the facets of the profession....163

**P.Yu. Deliy**
Orchestra rehearsal or orchestra class in the context of professional training for wind musicians....174

**S.Yu. Gutova**
Authentic timber in spiritual chants of the folk tradition....186

**Wu Xinyi**
The influence of historical and heroic opera on Chinese choral art (using the example of the oratorio "The Great Campaign")....196

## PLASTIC ARTS

**Yu.N. Merzlikina**
Formation of studio practice at the Moscow School of Art Glass at the turn of the 20th and 21st centuries....204

**A.A. Dolmatova**
Designing a multifactorial design model: the intersection of five methodological optics....214

**I.V. Portnova, M.A. Chebotareva**
Animalism in the history of Chinese painting: animals as aesthetic and semantic symbols....225

**N.Ya. Saygushev, O.A. Vedeneeva**
Modeling the professional development of future teachers of fine arts through innovative pedagogical tasks....239

## DIGITAL ENVIRONMENT

**Yu.V. Kiryushina, O.A. Shelyugina, V.V. Yarnykh**
Digital representation of a museum object in art-historical analysis and art education: the cultural heritage of Altai....251

**A.D. Zharkov**
Music is an effective method of training cultural and leisure activity producers....260

**Zheng XiaoYi**
A study of the application models of immersive art in cultural heritage narratives....272

## INTERCULTURAL COMMUNICATION

**Tang Wenjun**
Representation and reconstruction of classical Chinese poetic imagery in the Russian cultural context. A case study of Russian translations of the moon imagery in Li Bai's poems and prose ...285

**Guo Haojiang**
Color, composition and image construction in Hou Yimin's painting "Young Underground Workers": an analysis of visual language....298

## INFORMATION, MESSAGES

Summary of published articles in english....311

Information about authors....327

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

*О.В. Митрофанов, О.В. Дё, А.Г. Бреус*

# Оперы И. Ф. Стравинского в свете музыкальной драматургии на примере постановок Московского музыкального театра «Амадей»

*Аннотация. Целью статьи является анализ постановок опер И. Ф. Стравинского в свете музыкальной драматургии начала XXI века. Обращается внимание на сложный синтез стилевых и жанровых основ музыкально-сценических произведений И. Ф. Стравинского, который позволяет выстраивать их драматургические решения на современной сцене очень гибко. На примере постановок Московского музыкального театра «Амадей» раскрывается, как, не прибегая к текстовым вольностям, режиссер может раскрыть игровой потенциал опер И. Ф. Стравинского, используя интересные, нестандартные решения в области переплетения вокального, словесного, пластического начал. Установлено, что новации и экспериментальные поиски театра «Амадей» в постановках опер И. Ф. Стравинского происходят от обращения к музыкальным формам прошлого, они связаны с находками в области вокально-исполнительских, хореографических, сценических решений, с сокращением оркестрового состава или его замены на фортепиано.*

*Ключевые слова: И.Ф. Стравинский, опера, синтез жанров, театр «Амадей», драматургия.*

Оперное творчество И. Ф. Стравинского связано с яркими новациями в области этого жанра. Ощущая оперный кризис начала XX столетия, композитор стремился к поиску путей его разрешения. Он обращается к преобразованию ряда музыкально-драматургических средств, учитывая и опыт музыкального театра прошлых столетий, и современной ему оперы. При этом его взгляд ока-

зывается устремлен в будущее, к созданию таких произведений, которые нацелены на открытие новых горизонтов для музыкальной драматургии. Это становится понятно по тому потенциалу, который был заложен в операх И. Ф. Стравинского для последующего развития музыкального театра.

Сам И. Ф. Стравинский осознавал преобразующий уровень его творческих исканий. Так, после создания своей второй оперы он писал: «Лишь немногие музыканты младшего поколения оценили "Мавру" и поняли, что она знаменует собой поворот в развитии моего музыкального мышления. Что же касается меня, то я был счастлив убедиться, что воплощение моих музыкальных мыслей полностью мне удалось, и это воодушевило меня на то, чтобы углублять их и дальше» [1, с. 79]. Опера «Мавра» была написана в 1921-22 годы в условиях общего обновления средств музыкальной драматургии, что было связано с деятельностью А. Я. Таирова, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, Б. Брехта. Основными тенденциями явились новые формы театрализованных представлений, нетрадиционные способы организации музыкального пространства и действия. Знаковой переменой стало требование, «чтобы опера приблизилась к современному драматическому спектаклю» [2, с. 107].

В творчестве И. Ф. Стравинского нашло органичное отражение новых веяний эпохи на мышление самого композитора. Как подчеркивает А. А. Баева, атмосфера времени активизировала развитие И. Ф. Стравинского, который «всегда жил с обостренным чувством настоящего и своих задач, ощущением эпохи и одновременно осознанием своего "я"» [3, с. 7]. Благодаря такой позиции композитор не только претворил в своих операх ряд новаций, но и увлек за собой исполнителей, режиссеров. Поэтому и в начале XXI века постановки произведений И. Ф. Стравинского требуют особого подхода к сценическим воплощениям его произведений, к технологии исполнения, подразумевают от певцов владения определенным набором умений, порой весьма специфических.

Обращение к операм И. Ф. Стравинского представляет для музыкального театра отдельное направление деятельности, часто связанное с музыкальными экспериментами. В истории Московского музыкального театра «Амадей», существующего с 1996 года, под руководством режиссера О. В. Митрофанова были поставлены на сцене «Мавра» (2002), «История Солдата» (2008), «Байка про Лису, Петуха, Козла да Барана» (2009),«Соловей» (2022). Эти музыкально-сценические произведения относительно небольшие по временной продолжительности, одноактные, преимущественно сказочной тематики. Однако именно в силу их небольших временных размеров их постановка требует виртуозного решения музыкальных и драматургических задач, а также особого концептуального подхода к каждому произведению.

Постановка музыкально-сценических И. Ф. Стравинского на современной театральной сцене подразумевает анализ стилевой и жанровой основы произведения, типа драматургии, сюжетного ряда, исполнительских особенностей. Новые решения в области музыкально-музыкальной драматургии были найдены самим И. Ф. Стравинским за счет тесного переплетения вокального, словесного и пластического начал. Для этого композитор обратился к старинным театральным формам, для которых синкретизм являлся основополагающим качеством, – это итальянская комедия масок, мадригальная комедия, театр марионеток. Прямые указания на подобные синтезы, но решенные с позиции нового для первой трети XX века взгляда, отражены в жанровых обозначениях, представленных композитором. Это «веселое представление с пением и музыкой» – «Байка», которое И. Ф. Стравинский также называл «короткой буффонадой для уличных подмостков», «История солдата» – «сказка играемая, читаемая и танцуемая».

Обратимся к «Истории солдата». Эта музыкальная история планировалась композитором и автором либретто Ш. Ф. Рамю как некий способ продвижения их совместного творчества. Предполагалось, что все артисты, музыканты, а также оборудование, инструменты, легкие декорации, реквизит и прочее, погрузятся на повозку, и эта повозка отправится путешествовать со спектаклем по французским деревням Швейцарии. Ничего ли это не напоминает? Конечно, напоминает. Во-первых, шекспировский театр «Глобус» времен английского ренессанса, во-вторых, сказку «Бременские музыканты» братьев Гримм. В этой стилистике «История солдата» была поставлена и Московским музыкальным театром «Амадей», но с одним нюансом. У И.Ф. Стравинского и Ш.Ф. Рамю действовали пластические артисты, а текст озвучивался одним или двумя чтецами, будто античными корифеями. В театре «Амадей» представили прямое действие, текст был преобразован в диалог персонажей, и артисты исполняли все роли.

Многожанровые истоки «Истории солдата» позволили театру «Амадей» довольно свободно и творчески отнестись к произведению, сохранив авторскую партитуру, но отказавшись от первоначальной сценической версии. Благодаря этому постановка получилась основана на едином действе, которое совершенно не сделало музыку вспомогательным фоном, напротив, музыка перестала быть иллюстрацией к тексту. Черт превращается во все обличья – в булгаковского Неизвестного, в карточного Шулера, в Царя, в биржевого Маклера, в Принцессу, в персонажа по имени «Кто-то» и других. Это представило возможность сделать роль с мгновенными перевоплощениями, что являет огромные возможностей для драматического артиста. Другой актер – он и есть просто Солдат. Партитура сохранена в неприкосновенности по составу инструментов, задействована вся

музыка, несколько номеров даже с повтором: «Малый хорал» звучит в начале два раза, дважды исполнена «Музыка на берегу ручья». Руководил ансамблем оркестра театра А. Дегтерев. Это позволило режиссеру сделать спектакль полно-вечерним и двухактным, но без антракта.

Для исполнения ролей были приглашены имеющие музыкальное образование драматические артисты – Андрей Айсин (Солдат) и универсальная Екатерина Лисовая, которая умеет и петь, и танцевать, сыграть и девушку, и царя, и черта – кого угодно, а ежели надо еще и перекрыть голосом звучание тромбона, валторны, трубы и ударных – тоже не проблема.

По мысли режиссера О. В. Митрофанова «История солдата», в которой не спето ни единой ноты, имеет скрытую, но внятную оперную музыкальную драматургию. Суть открытия постановки заключалась в том, что скрипка выводится в ранг героев. Сначала скрипачка находится в оркестре, на правах всех музыкантов. Но вдруг, неожиданно, Черт кидается в оркестр и внезапно поднимает ее – прямо во время игры. Он колдует, уводит ее на сцену, и действие изменяется кардинально. Сольные высказывания скрипки (Ульяна Кислицына), её диалоги с оркестром, залом и персонажами, её звучащий на все лады голос – именно высказывания скрипки становятся аналогом вокальной партии в опере. Инструмент солирует в ряде номеров, в том числе в Трех танцах, хоралах, Пляске Черта.

Когда Принцессу – скрипачку в белом или ординарном платье – Чёрт уводит за кулисы и вдруг сам принимает её облик, звучит нечастая для И. Ф. Стравинского лирика, которая кажется невероятной, даже излишней, но постепенно растет ощущение обмана, мистификации, надвигающейся катастрофы. И катастрофа происходит. На фразе «в это время перед опущенным занавесом проходит черт в великолепном красном одеянии» на сцене появляется уже не девушка-скрипачка, а некий кадавр в огненном, и от белого одеяния не остается и следа. В руках Черта скрипка хрипит и лает, как стая лисиц, и на этой финальной музыке Солдата загоняют в ту ткань, из которой в начале увертюры рождается Неизвестный, и от Солдата остается только качающийся на пюпитре медальон с его Святым – Осипом, Иосифом… Не спас образок Солдата, некстати заговорившего с неизвестным. Кадавр в красном исчезает в одной кулисе, Неизвестный, он же черт – в другой, куда пропал Солдат. Соло ударных, затемнение.

Большая сложность этой незатейливой в технических средствах постановки – найти скрипачку, которая в процессе исполнения виртуозной партии не разойдется с оркестром, играющим совершенно другую и подчас лишенную точки опоры музыку, и при этом непринужденно станцует танго, вальс и рэгтайм с элементами степа. Чтобы обеспечить прочное взаимодействие скрипачки и оркестра приходят на помощь пластические, мизансценические решения неординарных

ритмических задач. Еще сложность – попадание драматических артистов в неординарные акценты музыки И. Ф. Стравинского.

Элементы всех костюмов и оба костюма Скрипачки выполнены Ольгой Максимовой. Сценография принципиально скромная, на что повлияла эстетика передвижного театра. Этим обусловлена аскетическая скромность и самого сочинения, и его «симфонического» наполнения.

Творческий метод И. Ф. Стравинского заключался в построении «музыкальной композиции на основе художественных образцов» [3, с. 17]. Взяв за основу оперы «Соловей» восточную сказку Х. К. Андерсена, композитор видел в ней главным образом импульс для создания музыкально-сценического произведения, так как акцент в опере сделан не на сюжете, а на создании образной атмосферы, которая поможет зрителям перенестись в условный мир Востока. При этом И. Ф. Стравинский следовал эстетике модерна с ее культом красоты и стремления к синтезу искусств. Подтверждения этому мы находим в его высказывании: «Опера есть зрелище (и притом зрелище, долженствующее быть художественным) и, следовательно, как таковое, должно иметь свою собственную самодовлеющую ценность – так же, как ценны пленительные жесты и движения в танце, созданные фантазией таланта балетмейстера, так же, как музыка, оторванная от зрелища… Это не прикладные искусства – это соединение искусств, одно усиливает и дополняет другое» [4, с. 292]. Взаимное соподчинение музыки, хореографии и живописи в этой опере соотносится с задачей музыкально-живописной постановки. Чтобы достигнуть ее композитор обращается также к расширенному оркестровому составу.

Жанровые особенности оперы «Соловей» требуют от режиссера и исполнителей очень сложной, кропотливой, детализированной работы, а также буквально по тактам рассчитанной мизансценической точности. А вокальные и ритмические особенности партитуры оперы создают трудности высшего порядка. Опера была написана специально для Дягилевского сезона, и ее сценическое решение на сцене Театра Елисейских полей в 1914 году подразумевало расположение вокалистов вместе с оркестрантами в оркестровой яме, и исполняли они оперные партии именно оттуда. А сценическое действие осуществлялось балетом и мимансом.

Но современный опыт, все же, вывел артистов-вокалистов на сцену. Так было сделано и театром «Амадей». В виду трудностей привлечения большого оркестрового состава был найден альтернативный вариант: оркестровая партитура была спрятана, как в музыкальную шкатулку, в фортепианный аккомпанемент. Такой эксперимент оказывается созвучен духу времени, так как в настоящее время можно отметить явный интерес к опере «под рояль», и современные композиторы охотно пишут такую музыку. При большой компактности фортепи-

анного аккомпанемента, в смысле бюджета и сценического пространства, подобная альтернатива, если её умело применить, создаёт достойную конкуренцию. Из других инструментов в постановке театра «Амадей» звучали только флейта и дымковские фарфоровые водяные птички-свистульки. Они прекрасно сочетались с мастерским исполнением замечательной пианистки Елены Эндебери из Екатеренбурга и флейтиста Константина Веневцева.

Волны, Деревья, Придворных, Духов, Бред Императора, Траву, животных исполнила младшая, специально подготовленная и соответствующим образом одетая детская студия. Это создало визуальную «многоэтажность» мизансцен. Те же дети и вдохновленные их примером участники взрослой труппы убедительно исполнили хор Призраков, озвучили всевозможных Лягушек, шумы леса и даже Коровушку, раз уж она мычит по действию.

Все происходило на достаточно большой сцене, в акустическом зале на 700 мест, что вполне совпало с возможностями не усиленных микрофонами инструментов и голосов. С гарнитурами работали только чтецы. Костюмы к спектаклю изготовлены Наталией Шудрик. Также была придумана и смонтирована сложная мультимедийная декорация – проекция, которая шла и менялась непрерывно, не в формате меняющихся картинок, а единым и постоянно подвижным видеорядом.

Надо отметить виртуозный вокал Полины Нестеровой в роли Соловья, изысканный пианизм человека-оркестра Елены Эндебери, мастерство флейтиста Константина Веневцева. Убедительные роли контральто Галины Худяковой, сопрано Тамары Завальной, Ларисы Харитоновой, «императорского» баса Талата Гусейнова. А еще упомянем двух маленьких птичек: «живого» Соловья Полину Крупенину, которая летала, где хотела, махала, чем и когда хотела, была совершенно неуправляема, что, наверное, и соответствовало характеру изображаемой ей птицы; а также непередаваемо серьезную, пластически отточенную Зифу Бабаеву, чудесную лезгинскую девочку, которая под сложнейшую и вызывающую любые ассоциации, кроме соловьиного пения, музыку «искусственного» Соловья двигалась так, что, казалось, не она движется под музыку, а музыка иллюстрирует ее движения. Мощнейший спинтовый тенор Абдул Мукманов изображал Рыбака и других персонажей.

Центральное внимание И. Ф. Стравинского при создании оперы «Соловей» было направлено на передачу живописно-картинных впечатлений. В постановке театра «Амадей» эта задача достигается яркими вокально-сценическими образами, созданными певцами, хоровыми составами и другими участниками. Игрушечность, иллюзорность и чрезвычайная хрупкость миниатюрного мира из драгоценной шкатулки, в который попали участники и зрители действа, созданного театром «Амадей», напоминают о родоначальнике символизма Морисе Метерлинке и его сказках.

Опера «Мавра» написана И. Ф. Стравинским по поэме-повести А. С. Пушкина «Домик в Коломне», в которой поэт обратился к жанру пародии. Под пародией в данном случае понимается «творческое обновление избранного прообраза» [3, с. 75]. Для И. Ф. Стравинского обращение к пародии стало толчком к созданию новых стилевых и жанровых драматургических решений. В результате, «Мавра» вбирает в себя черты оперы-buffa, французской комической оперы, русского водевиля. Важно, что обращение к прошлому носило у И. Ф. Стравинского всегда новый результат. На это красноречиво указывает М. Арановский: «Все, что создал Стравинский, отталкиваясь от каких-либо стилевых, жанровых или технических моделей было производным, то есть обладало качеством "самости", автономной, абсолютной ценностью» [5, с. 291]. Выдвижение на первый план особенностей того или иного жанра дает для современных режиссеров широкие возможности для драматургических решений.

В театре «Амадей» опера «Мавра» исполнялась вторым отделением, после одноактной оперы В. А. Моцарта «Бастьен и Бастьенна», в измененных за антракт декорациях художника Нонны Васильевой. Вместо живописных откидывающихся портретов, прорезанных в расписной ширме, остались одни лишь золоченые рамы от них, за которыми были чернота и пустота. И в этой черноте и пустоте постоянно возникали до безобразия не-моцартовские персонажи героев А. С. Пушкина и И. Ф. Стравинского.

Основная концепция постановки «Мавры» следующая: во-первых, для одной волшебной ширмы все века и жанры хороши; во-вторых, если яблочко от яблоньки падает недалеко, то и яблонька от яблочка близко растет. В результате, получилась комедия масок и переодеваний, доведенная сперва до наглядности и логической ясности, а затем до полного абсурда. И комедия случилась:

- во-первых, в сочетании авторов, которые ее «заявили», не исключая и Моцарта;
- во-вторых, в том, что в музыкальном вступлении пластически рассказана история «печальной» кончины несчастной Феклы – лентяйки и сони, и в этой «роли» представал атлетически сложенный бас Григорий Медвидь, только что исполнивший партию Кола в опере «Бастьен и Бастьенна», о чем публика с изумлением узнавала на поклонах;
- в-третьих, в том, что персонажа по имени «Соседка» (которого ввели в пушкинский сюжет И. Ф. Стравинский и автор либретто Б. Е. Кохно) в спектакле театра «Амадей» исполнил баритон Валерий Планкин – так называемый «Сосед», переодетый в «Соседку» для конспирации. К чему нужна была эта конспирация? – Да к тому, что «яблочко» Параша (Ольга Борзова) шифруется, приведя своего желанного, гусара Василия (Владимир Романов), в костюме кухарки Мавруши, а «яблонька» Мамаша (Галина Романова) приводит в костюме «Соседки» своего ненаглядного. И потом, когда две подозреваю-

щие друг друга пары сходятся за одним столом в стремительном, безумном квартете, в течение которого, посредством самовара, происходит «посвящение» Параши-Гусара в «Кухарки» – возникает четкая и ясная логика, не просто не противоречащая опере и поэме, но усиливающая эффект и простоту понимания.

Можно себе представить, какая в том пушкинском «домике» варилась каша. Состояние и динамичное развитие этого «порядка» – то есть полного бардака – а также абсурда переодеваний, разоблачений и прочего – подчеркивает нарастающая сумятица в переплетениях голосов и абсолютно рваный во многих местах ритм. Наиболее ритмически опасные места, например, такты длительностью лишь в 1/8 – выучивались и воплощались на сцене мнемонически и чисто пластически, через специально придуманную мизансцену длительностью ровно в эту 1/8, иначе их было не просчитать, но тогда эти места и мизансцены получились абсолютно оправданными.

Вишенка на торте – стремительный финал, длительностью в 45 секунд, которого ничто не предвещает и который вваливается на сцену и в зал, как слон, в виде вернувшейся «Мамаши». И тут прерывается полусон, полувидение дорвавшегося до спрятанного в самоваре веселящего напитка Гусара, из-под тесной кухаркиной накидки которого агрессивно торчат атрибуты гусарского костюма. Все это придает истории шутовскую сказочность.

Опера «Мавра» принципиально исполнялась театром «Амадей» под избранный набор инструментов – рояль, скрипку и шумовые эффекты. Весь «симфонизм» партитуры был сознательно умещен в данную небольшую группу. Благодаря этому спектакль получился камерный и довольно много исполнялся в России и на зарубежных гастролях, в том числе и в больших залах. Комедия переодеваний в постановке получилась веселой, вполне соответствует взгляду на Комедию Масок итальянского площадного театра с точки зрения русского символизма начала XX века.

В самоваре спрятана, конечно же, «четвертинка» (это, в основном, нравилось нашей и зарубежной публике, так как многое объясняло), трое женщин из пяти – переодетые мужчины, а в финале «все умерли», как и положено в опере (что традиционно нравится всем поклонникам оперного жанра).

Ну, нет, нравится не всем. И умерли не все. Долго жить приказывает Мамаша (по либретто), Гусар-Василий-Мавра головой вниз кидается с балкона (в партер) и навсегда пропадает из виду, но вот Сосед прекрасно сориентировался в ситуации. Сообразив, что дорога перед ним неожиданно свободна, а на его пути – симпатичная молодая девчонка, он подхватывает на руки Парашу и исчезает вместе с ней. Параша, хоть и вопит истошно «Василий! Василий» (так звали одновременно Гусара и разок упомянутого в диалоге кота Ваську), но, судя по всему, не против такого финала.

В опере «Мавра» интрига, игровое начало произведения раскрывается в музыкально-сценическом пространстве. И в постановке театра «Амадей» ловко обыгрываются все комедийные ситуации, найдены оригинальные приемы, связанные с переодеванием, которые усиливают желаемый эффект.

Таким образом, сложный синтез стилевых и жанровых основ музыкально-сценических произведений И. Ф. Стравинского позволяет выстраивать их драматургические решения на современной сцене очень гибко. Не прибегая к текстовым вольностям, режиссер может раскрыть игровой потенциал опер И. Ф. Стравинского, используя интересные, нестандартные решения в области вокального, словесного, пластического начал и их особого переплетения. Обращение режиссера к старинным театральным формам, на которые и опирался композитор, позволяет внести в постановку определенные изменения, главным образом сценического плана. К ним относится и сокращение оркестрового состава или его замена на фортепиано. Такие камерные постановки отнюдь не упрощают спектакли, а позволяют более ярко представить другие его стороны в области вокально-исполнительских, хореографических, сценических решений. Творчество Московского музыкального театра «Амадей» являет собой яркий пример новаций и экспериментальных поисков в области музыкальной драматургии в постановках опер И. Ф. Стравинского, взгляда на творчество композитора в новом XXI столетии.

### *Литература*


1. *Стравинский, И. Ф. Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и заключит. ст. : С. И. Савенко; пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной. – М.: РОССПЭН, 2004. – 365 с.*
2. *Сабинина, М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров. – М.: Композитор, 2003. – 327 с.*
3. *Баева, А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. – М.: КРАСАНД, 2015. – 304 с.*
4. *Стравинский, И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / сост., ред., комм., закл. ст. и указатели В. Варунца. – М.: Композитор, 1997. Т. 1. – 550 с.*
5. *Арановский, М. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 341 с.*


### *REFERENCES*


1. *Stravinskij, I. F. Hronika. Poetika (Chronicle. Poetics), ed. S. I. Savenko, trans. L. V. Yakovlevoj-Shaporinoj, Moscow: ROSSPEN, 2004, 365 p.*
2. *Sabinina, M. D. Vzaimodejstvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov (Interaction between musical and dramatic theatres), Moscow: Kompozitor, 2003, 327 p.*
3. *Baeva, A. A. Opernyj teatr I. F. Stravinskogo (I. F. Stravinsky Opera House), Moscow: KRASAND, 2015, 304 p.*
4. *Stravinskij, I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii (Correspondence with Russian correspondents. Materials for a biography), ed. V. Varunca, Moscow: Kompozitor, 1997, Vol. 1, 550 p.*
5. *Aranovskij, M. Muzykal'nyj tekst: struktura i svojstva (Musical text: structure and properties), Moscow: Kompozitor, 1998, 341 p.*


*Дата поступления рукописи в редакцию: 22.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

***Ху Вэй, В.В. Орлов***

# Освоение наследия А. Шёнберга в КНР на рубеже XX-XXI вв.

*Аннотация. Актуальность данной статьи обусловлена возрастающим интересом китайской науки к наследию А. Шёнберга, а также необходимостью осмысления специфики развития и интеграции его идей в культуре и образовании КНР. Основная цель статьи – проследить эволюцию освоения наследия А. Шёнберга в китайском академическом пространстве, выявить ключевых ученых в этом вопросе, их цели и результаты. В работе рассматривается динамика перехода от первичного знакомства с музыкой и теоретическими трудами А. Шёнберга к институционализации изучения додекафонии в китайских консерваториях, специфика адаптации шёнберговской методологии, соотношение композиторской практики и теоретического осмысления серийной техники, роль ведущих исследователей и педагогов (Ло Чжунжун, Чжэн Инле, и др.) в формировании национальных подходов к освоению нововенской школы. Полученный анализ позволяет наметить перспективы дальнейшего изучения «шёнбергианы» в Китае, в том числе в аспекте необходимости расширения репертуара композитора в учебных планах педвузов.*

*Ключевые слова: А. Шёнберг, китайское музыковедение, адаптация додекафонии, серийная техника, китайские педагогические концепции.*

Прежде всего, необходимо отметить, что изучение творчества Арнольда Шёнберга в Китае долгое время представляло собой сложную задачу, обусловленную исторической закрытостью страны от диалога с западной культурой в прошлом веке. Отсутствие доступных первоисточников, терминологические барьеры и существенные расхождения в музыкально-теоретических парадигмах делали прямое обращение к наследию «отца» новой венской школы практически невозможным. Лишь после завершения культурной революции (1976) откры-

лись перспективы для глубокого и осмысленного освоения его новаторского музыкального языка. Фактически параллельно вместе с апробацией серийной техники на практике складывалась и её первая теоретическая интерпретация, фиксировавшая ключевые трансформации метода в условиях иной культурной и дидактической среды. Проблема исследования обусловлена необходимостью реконструировать эволюцию освоения наследия А. Шёнберга в Китае, зафиксировав три взаимосвязанных вектора этого процесса: заимствование техники, теоретическую переработку и педагогическую адаптацию [7].

Данное исследование носит качественный и описательный характер. Качественный подход реализуется через анализ соответствующего круга источников – научных пособий и статей, учебных программ консерваторий и педвузов, переводов теоретических трудов композитора, рецензий и методических материалов. Описательный характер работы предполагает системное представление этапов освоения наследия композитора.

В основу исследования положены теоретические труды А. Шёнберга (в том числе в переводах на русский и китайский языки), также методические разработки Ло Чжунжуна и Чжэн Инле, а также научные работы китайских исследователей Фань Юй и Чжан Вэй.

Арнольд Шёнберг, одна из наиболее значимых и новаторских фигур музыки XX века, осуществил радикальные преобразования как в композиции, так и в теории музыки. Т. Адорно, автор работы «Философия новой музыки» [1], осмысливая роль А. Шёнберга в становлении музыкальной эстетики XX века, заключил: «Всё более и более очевидно, что на самом деле он [Шёнберг] заставил всех думать вслед за собой. Он сделал так, что стало совершенно невозможно сочинять, не принимая во внимание его открытия» [2, с. 265]. Расширяя границы традиционной тональной музыки, он разработал совершенно новые техники, такие как атональность и додекафония, заложив тем самым основу для модернистской музыки.

Источником трансляции этих идей в китайское академическое пространство стал известный композитор, профессор консерватории в Пекине Ло Чжунжун (1924–2021). Именно его следует называть пионером внедрения шёнберговского наследия в КНР. Ключевым моментом стал перевод им труда венского композитора «Учение о гармонии», выполненный в 1978 году (но опубликованный лишь в 2007 году [8]). Сам факт появления этой работы означал не просто пополнение библиотечного фонда китайских консерваторий, а создание первой устойчивой основы для научной интерпретации принципов А. Шёнберга, в том числе его понимания гармонии, логики диссонанса и новых способов организации музыкального материала в рамках иной теоретической традиции. В рассматриваемый период в исследовательском фокусе Ло Чжунжуна произошёл

существенный сдвиг приоритетов: если ранее центральное место в его художественных поисках занимало наследие немецкого композитора Пауля Хиндемита (1995-1963), то с этого времени вектор внимания китайского педагога последовательно переориентировался на осмысление музыкального языка Арнольда Шёнберга.

Ло Чжунжун всячески способствовал популяризации авангардных техник через собственное композиторское творчество. Ему удалось органично интегрировать додекафонию с выразительными ресурсами китайской ладовой системы, продемонстрировав не механическое заимствование, а продуктивный диалог традиций. Ярким и художественно убедительным свидетельством такой адаптации стала миниатюра «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» для сопрано и фортепиано (1979): в ней принципы двенадцатитоновой техники не подавляют национальную интонационность, а, напротив, раскрывают её новые выразительные возможности, тем самым легитимируя авангардные методы в локальном культурном контексте.

Далее со стороны китайского профессора последовала педагогическая адаптация идей А. Шёнберга. Разработанные им учебные материалы, в частности, работа «Предварительные упражнения в композиции» [3], созданная на базе шёнберговских «Основных принципов композиции» [8] и «Упражнений по композиции для начинающих» [9], демонстрирует не просто механическое заимствование, а «целенаправленную трансформацию метода» [10, с. 142]. Ло Чжунжун был вынужден решать в данном пособии важную педагогическую дилемму: как транслировать предельно абстрактную систему А. Шёнберга в Китае? В стране, где подготовка музыкантов строилась на иных интонационных и ладовых моделях. Его решение заключалось в последовательной адаптации шёнберговских принципов к специфике традиций китайского обучения, в переводе новой теоретической доктрины на язык, пригодный для понимания в родной стране.

Вторым значимым событием в вопросе научно-академического осмысления наследия нововенцев стал вклад Чжэн Инле – друга и единомышленника Ло Чжунжуна. Он сыграл важную роль в институционализации двенадцатитоновой техники в высшем китайском музыкальном образовании. В тесном сопряжении с общими усилиями по освоению авангардного европейского наследия Чжэн Инле с конца 1970-х годов самостоятельно разработал методическую основу курса по двенадцатитоновой музыке и последовательно внедрял её в педагогическую практику Уханьской консерватории, ведя занятия как со студентами, так и с аспирантами [4, с. 53].

Выпущенная позднее его монография «Курс сочинения серийной музыки» (1989) [6] стала не просто учебным пособием, а первой педагогической систе-

мой, выстроенной на диалоге с наследием сразу всех трёх мастеров Новой венской школы – А. Шёнберга, А. Веберна и А. Берга. Включённые в неё аналитические очерки не ограничиваются формальным разбором серийных структур: Чжэн Инле последовательно показывает, как принцип композиции на основе ряда трансформируется в инструмент художественного высказывания. При этом опора на конкретные примеры из сочинений трёх мастеров новой венской школы позволяет студентам проследить эволюцию метода – от ранних додекафонных опытов А. Шёнберга до предельно концентрированной поэтики А. Веберна и экспрессивной драматургии А. Берга.

Особый смысл приобретает и включение им в книгу фрагментов пьес Ло Чжунжуна: так Чжэн Инле демонстрирует, как шёнберговская техника может быть адаптирована к иной культурной интонации, не теряя при этом своей структурной строгости. Тем самым он на практике реализует установку, близкую самому А. Шёнбергу: техника – не самоцель, а средство выражения художественной идеи.

Труд был переиздан в 2007 году, дополнительно в него вошли статьи Чэнь Минчжи и Чжу Цзяньэре, что продемонстрировало на практике, как освоение серийной техники в Китае вписывается в более широкий контекст национального композиторского творчества и становится частью самостоятельной линии развития китайской музыкальной культуры.

В 2015 году Чжэн Инле опубликовал сборник «Избранные переводы современной теории музыки», ставший значимым ресурсом для освоения западных музыкально-теоретических концепций в китайском академическом пространстве XXI века. В содержании сборника систематизированы ключевые аспекты современной музыкальной теории: анализ двенадцатитоновых и атональных произведений, проблематика гармонии в двенадцатитоновой системе, теория набора тонов и теория обертонов, а также эволюция гармонического языка в музыке XX века.

В современном китайском музыковедении «шёнбергиана» всё отчётливее структурируется по предметным линиям, причём особое место занимает педагогическое измерение наследия А. Шёнберга. Исследовательские усилия дифференцируются: наряду с анализом творчества композитора формируется отдельное направление, изучающее сам процесс его освоения в китайских консерваториях и специфику адаптации его идей к местной образовательной среде. Импульс этому задала статья Ван Лицзюнь «Комментарии к процессу исследования музыки Шёнберга в Китае» (2005), где рассматривается изменение восприятия наследия композитора на разных этапах и сопоставляются подходы китайских музыковедов и композиторов. Такой ракурс принципиально отличается от первых работ, где объектом внимания был сам венский композитор, а не ди-

намика его осмысления в китайской научной среде. К числу новых авторов относят, в частности, молодых исследователей Фань Юй и Чжан Вэй.

Работа Фань Юй (2019) [4] раскрывает эволюцию освоения китайскими композиторами додекафонной и серийной техники – от первых опытов приобщения к методу в 1940-х годах до формирования самостоятельных принципов работы с серийностью и её интеграции в национальную музыкальную традицию. Исследование предлагает сквозную историческую перспективу, которая соединяет институционально-педагогическую динамику передачи знания с эволюцией творческой практики и её национальной интерпретацией. При этом логика исследования последовательно проецирует каждый из этапов на педагогическую плоскость: не просто фиксирует факты применения техники китайскими композиторами (особое внимание уделено Ло Чжунжуну, Пэн Чжиминю, Чжао Сяошэну), но реконструирует, как именно происходило её усвоение, какие образовательные каналы и формы трансляции знания были задействованы и как менялось понимание самой природы серийного метода в китайской музыкально-педагогической среде.

Исследование Чжан Вэй (2022) посвящено применению двенадцатитоновой техники в китайском профессиональном музыкальном творчестве и её теоретическому осмыслению в период 1990-2000 годов, который логично продолжает предшествующие этапы освоения этой технологии. В работе анализируются композиторские практики (Ло Чжунжун («Чанъэ», 1987); Гао Вэйцзе («Акино» (1987); «Долгий сон», 1994); Цзя Дацюнь («Струнный квартет», 1988); Цинь Вэньчэнь («Youge II», 1990); Чжу Цзяньэр («Восьмая симфония», 1995) и др.) и научные труды (Ло Чжунжуна, Чжэн Инле, Ван Чжэня, Цянь Ренканг, Чжу Цзянь), чтобы выявить контекст развития двенадцатитоновой техники и показать, как она интегрируется в творческую и исследовательскую деятельность в Китае.

Особое внимание автором уделяется процессу «китаизации» (термин Чжан Вэй) – адаптации западных композиционных методов к особенностям национальной музыкальной традиции, что отличает подход автора от альтернативной концепции «сериализации китайской музыки». Автор разграничивает эти понятия, подчёркивая, что «китаизация музыкальной последовательности предполагает не формальную перестановку терминов, а содержательно иной вектор осмысления с опорой на логику развития техники от додекафонии к более широким сериальным идеям» [5]. Кроме того, в статье раскрывается расширительное понимание термина «последовательная музыка» [5]: он трактуется не как обозначение узкого стилевого явления, а как система взаимосвязанных творческих идей и методов, генетически связанных с додекафонией и последующей теорией анализа атональной музыки.

В результате поступательное движение в области теоретико-методологической интерпретации трудов А. Шёнберга, длившееся почти 50 лет, сформирова-

ло к настоящему времени определенную репертуарную базу в музыкальных вузах КНР. Ряд наиболее репрезентативных сочинений вошёл в учебные курсы по истории музыки и композиции XX века, а методический минимум, необходимый для понимания его стиля, стал устойчивой частью подготовки студентов. В ведущих консерваториях, таких как Центральная и Шанхайская, в курсах анализа и композиции творчество А. Шёнберга изучают системно, разбирая разные периоды его творческого пути и ключевые техники. При этом в концертной и экзаменационной практике студентов-пианистов устойчиво доминирует узкий круг опусов. Прежде всего, фортепианные миниатюры – Три пьесы для фортепиано, ор. 11 (1909 год), Шесть маленьких пьес для фортепиано, ор. 19 (1911) и Сюита для фортепиано, ор. 25 (1921-1923). Такая репертуарная концентрация обусловлена дидактической целесообразностью этих сочинений, их исторической доступностью в изданиях и переводах, а также традиционным акцентом китайских вузов на фортепианном исполнительстве.

В педагогических вузах ситуация выглядит следующим образом: часть учреждений (например, Шанхайский педагогический университет, Нанкинский педагогический университет) включает изучение пьес А. Шёнберга, тогда как в учебных планах подготовки учителей-пианистов Ханчжоуского педагогического университета и педагогического института г. Шэньчжэня курс, изучающий творчество кого-либо из нововенских композиторов, вовсе отсутствует. Приоритет отдаётся практическим навыкам для работы со школьным репертуаром, а радикально авангардные пласты музыки оказываются за пределами обязательной программы. Это ведёт к фрагментарности представлений о музыке XX века у части выпускников и осложняет формирование целостной картины современного композиторского письма в национальной образовательной среде. Преодоление такой неоднородности требует сбалансированной интеграции при внедрении программ, посвященных творчеству нововенской школы в разных типах вузов (с учётом их конкретных образовательных задач).

Вывод. Эволюция освоения наследия А. Шёнберга в Китае прошла путь от первичного знакомства с его идеями до формирования самостоятельных исследовательских и педагогических подходов. Ключевую роль в этом процессе сыграли известные композиторы и педагоги Ло Чжунжун и Чжэн Инле, которые не только адаптировали додекафонию к китайской музыкальной традиции, но и заложили основы её преподавания в консерваториях.

Практическая интеграция серийной техники проявилась в композиторском творчестве и выразилась в поиске продуктивного диалога между западными методами и национальными интонационными моделями. При этом в современном китайском музыкознании отчётливо обозначилась дифференциация исследовательских ракурсов (от анализа самих сочинений до осмысления динамики их освоения в локальном академическом контексте). Таким образом, в Китае уже

на этот момент существует внушительная теоретическая база изучения творчества нововенцев.

Вместе с тем сохраняется существенная неравновесность между теоретическим освоением техники А. Шёнберга и ограниченным репертуарным охватом его наследия, что ставит перед педагогами задачу разработки новых программ, раскрывающих не только алгоритмы, но и логику всего творчества композитора.

## *Литература*


1. *Адорно Т. В. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. – Москва: Логос, 2001. – 352.*
2. *Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга / Власова Н. О. – Москва: ЛКИ, 2007. – 422 с.*
3. *Ло Чжунжун. Предварительные упражнения в композиции / Ло Чжунжун. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2016. – 248 с.*
4. *Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно?инструментальной музыке 1980–1990?х годов: дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Фань Юй. – Нижний Новгород, 2019. – 243 с.*
5. *Чжан Вэй. Разработка теории и технологии сочинения в двенадцатитоновой системе в контексте китайской музыкальной культуры (1990–2000) / Чжан Вэй // Huayin. – 2022. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.huain.com/article/other/2022/0113/392.html (дата обращения: 07.06.2026).*
6. *Чжэн Инле. Курс сочинения серийной музыки / Чжэн Инле. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. – Изд. испр. – 334 с.*
7. *Шёнберг А. Основы музыкальной композиции / Шёнберг А. – Москва: Прест, 2000. – 232 с.*
8. *Шёнберг А. Теория гармонии / пер. Ло Чжунжуна. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. – 251 с.*
9. *Шёнберг А. Упражнения по композиции для начинающих. Программа обучения. Словарь. Музыкальные примеры / пер. с англ. и коммент. Е. Доленко. – Москва: Классика?XXI, 2003. – 68 с.*
10. *Ян Цзиньпэн. Творческий портрет Ло Чжунжуна в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века / Ян Цзиньпэн // Opera musicologica. – 2024. – Т. 16, № 3. – С. 124–145.*


## *REFERENCES*


1. *Adorno T. V., Filosofiya novoj muzyki, Moskva: Logos, 2001, 352 p.*
2. *Vlasova N. O., Tvorchestvo Arnol'da SHyonberga, Moskva: LKI, 2007, 422 p.*
3. *Lo Chzhunzhun, Predvaritel'nye uprazhneniya v kompozicii, Shanhaj: SHanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2016, 248 p.*
4. *Fan' Yuj. Serijnaya tekhnika v kitajskoj kamerno?instrumental'noj muzyke 1980–1990?h godov : dis. … kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 – Muzykal'noe iskusstvo / Fan' YUj. – Nizhnij Novgorod, 2019. – 243 s.*
5. *Chzhan Vej. Razrabotka teorii i tekhnologii sochineniya v dvenadcatitonovoj sisteme v kontekste kitajskoj muzykal'noj kul'tury (1990–2000) available at: https://www.huain.com/article/other/2022/0113/392.html (July 07, 2026).*
6. *Chzhen Inle, Kurs sochineniya serijnoj muzyki, Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2007, 334 p.*
7. *Shyonberg A., Osnovy muzykal'noj kompozicii, Moskva: Prest, 2000, 232 p.*
8. *Shyonberg A., Teoriya garmonii, Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2007, 251 p.*
9. *Shyonberg A., Uprazhneniya po kompozicii dlya nachinayushchih. Programma obucheniya. Slovar'. Muzykal'nye primery, Moskva: Klassika?XXI, 2003, 68 p.*
10. *Yan Czin'pen, Opera musicological, 2024, T. 16, No. 3, pp. 124–145.*


*Дата поступления рукописи в редакцию: 14.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

***Цзян Цзяюэ***

# Музыкальная драматургия балетов петербургских композиторов конца XX – начала XXI века

*Аннотация. В статье рассматривается эволюция музыкальной драматургии в балетах композиторов петербургской школы последней трети XX – первых десятилетий XXI века. Актуальность работы обусловлена недостаточной исследованностью музыкальной стороны хореографических спектаклей этого периода при обилии работ, посвященных хореографии. Цель – выявить ключевые принципы музыкальной драматургии, проявившиеся в произведениях Б. Тищенко, С. Слонимского, В. Гаврилина, А. Петрова, Л. Десятникова, Ю. Красавина. Методология основана на анализе партитур, сравнительно-историческом подходе, изучении эскизных материалов и реконструкции творческих замыслов. Основное внимание уделено симфоническим методам развития, лейтмотивной системе, роли цитирования и стилизации, взаимодействию музыки со сценическим действием. Показано, как в балетах «Ярославна», «Анюта», «Мастер и Маргарита», «Русский Гамлет», «Утраченные иллюзии» и других формируется новый тип драматургии, наследующий традиции Чайковского и Стравинского, но переосмысленный сквозь призму постмодерна. В заключении охарактеризованы общие тенденции и индивидуальные решения.*

*Ключевые слова: музыкальная драматургия, балет, петербургские композиторы, симфонический метод, лейтмотив, постмодерн.*

### *Введение в проблему*

Отечественный балетный театр второй половины XX столетия нередко воспринимается через призму хореографических открытий Юрия Григоровича, Игоря Бельского, Олега Виноградова. Музыкальная же основа спектаклей долгое время оставалась в тени постановочных решений. Между тем именно в партитурах ленинградских-петербургских композиторов конца 1960-х – 2010-х гг. сконцен-

трированы оригинальные принципы музыкальной драматургии, развивающие и переосмысливающие симфонический метод Чайковского – Глазунова – Стравинского. Понятие «музыкальная драматургия» применительно к балету подразумевает не просто иллюстрирование либретто, а выстраивание музыкального действия по законам инструментальной драмы, где тематические процессы, тембровая драматургия и архитектоника формы несут смысловую нагрузку.

Территориальная и эстетическая общность композиторов, творивших в Ленинграде – Петербурге, позволяет говорить о локальной школе, пусть и не оформленной организационно. Ее представители – Борис Тищенко, Сергей Слонимский, Валерий Гаврилин, Андрей Петров, а затем Леонид Десятников и Юрий Красавин – предложили спектр индивидуальных решений, объединенных чуткостью к пластическому началу и одновременно стремлением к симфонической цельности. В их балетах музыка становится равноправным, а порой и ведущим партнером танца.

### *Краткий обзор исследований*

В структуре исследований, посвященных балетам названных композиторов, можно выделить несколько направлений. Во-первых, это монографии и статьи о творчестве отдельных авторов, где балетные партитуры нередко оказываются на периферии. Например, в трудах Е. Н. Куриленко о Тищенко [5] балет «Ярославна» рассмотрен преимущественно в контексте хоровых и симфонических исканий. Аналогичная ситуация с книгами о Слонимском [8] и Гаврилине [9]. Во-вторых, существуют работы, напрямую обращенные к музыкальной драматургии конкретных спектаклей. Среди них выделяются статьи Е. Куриленко о балетах Гаврилина [4], Е. Третьяковой о «Русском Гамлете» Десятникова [3], а также диссертация Т. В. Комаровой, где дается анализ балетов Андрея Петрова [4]. В-третьих, определенный интерес представляют публикации самих композиторов – интервью, автокомментарии, как, например, заметки Гаврилина «О музыке и не только…» [1]. Тем не менее целостного взгляда на музыкальную драматургию как на эволюционирующее явление петербургской школы до сих пор предложено не было.

### *Методы (методики)*

Настоящее исследование базируется на комплексном анализе партитур, доступных в архивах Мариинского театра, Санкт-Петербургской консерватории и личных собраниях. Автором применялся сравнительно-исторический метод: балеты рассматривались на фоне эстетических исканий своего времени. Основным инструментом стал музыковедческий анализ, сфокусированный на тематической организации, тонально-гармонической логике, оркестровом письме и

формообразовании. Особое внимание уделялось функциям музыкального материала в сценическом контексте – тому, как темы характеризуют персонажей, маркируют драматургические узлы или создают смысловые арки. В случаях, когда сохранились авторские ремарки или эскизы, они привлекались для реконструкции замысла.

### *Результаты и их обсуждение*

Уже в первом крупном балете Бориса Тищенко «Ярославна» (1974, либретто Олега Виноградова по «Слову о полку Игореве») проявилось стремление к симфонизации действия. Композитор отказался от дивертисментной мозаичности, выстроив трехчастный цикл с чертами сонатного allegro в первой картине и развернутой кодой-эпилогом. Музыкальная драматургия держится на двух контрастных образных сферах – русской (хоровая интонационность, диатоника) и половецкой (хроматика, ориентальный мелос). Тематические элементы не столько прикрепляются к персонажам, сколько олицетворяют состояния: плач Ярославны, решимость Игоря. Трагическая кульминация (солнечное затмение) решена сугубо оркестровыми средствами – кластерным звучанием медных и ударных при полном исчезновении мелодического начала. Такой прием, по наблюдению Куриленко, «превращает оркестр в комментатора, равного хору античной трагедии» [5, с. 173].

Иным путем шел Сергей Слонимский в балете «Икар» (1971, возобновлен в 1976). Композитор опирался на принцип монотематизма: все темы вырастают из начальной кварто-секундовой попевки, символизирующей мечту о полете. Сама звуковысотная система – хроматическая тональность с чертами додекафонии – создает ощущение зыбкой, «невесомой» материи. Драматургический профиль строится на постепенном «прорастании» диатоники сквозь хроматическую толщу, что соответствует сюжетному движению к катастрофе. В сцене падения Икара музыка внезапно обрывается, уступая место тишине, – прием, идущий от Стравинского, но приобретающий здесь экзистенциальное звучание. По замечанию М. Рейх, «у Слонимского молчание оказывается самым сильным драматургическим жестом» [8, с. 98].

Балетное творчество Валерия Гаврилина представлено прежде всего телебалетом «Анюта» (1982) и сценической версией «Женитьбы Бальзаминова». Гаврилин, мастер вокально-хоровой музыки, привнес в балет песенно-романсовую стихию. Музыкальная драматургия «Анюты» (по рассказу Чехова «Анна на шее») построена на чередовании бытовых жанров – вальса, польки, романса, марша, – но организованных по законам симфонического цикла. Исследователи отмечают, что «через жанровые метаморфозы раскрывается деградация главной героини: вальс превращается в бездушный круговорот, лирический ро-

манс – в пошлый шансон» [5, с. 169]. Композитор использует сквозное развитие двух лейтмотивов – «темы мечты» (светлая, с альтовым соло) и «темы пошлости» (гротескный марш), которые в финале сливаются в трагикомическом диссонансе. Бытовая интонация поднимается до уровня философского обобщения – и в этом Гаврилин наследует традиции Чайковского, но переводит их на язык городской культуры XX века.

Совсем другой тип драматургии демонстрирует балет Андрея Петрова «Мастер и Маргарита» (1987, либретто Б. Эйфмана). Петров тяготеет к кинематографической монтажности: короткие, ярко очерченные эпизоды стремительно сменяют друг друга, а музыкальная цельность достигается системой лейтмотивов, почти в вагнеровском смысле. Тема Мастера (скрипичное соло в духе советской элегии) противостоит гротескной теме Воланда с ее «дьявольскими» трелями и тембральными искажениями (подготовленное фортепиано, электроинструменты). Автор диссертации о балетах Петрова Т.В. Комарова подчеркивает, что партитура представляет собой «полистилистический коллаж, в котором аллюзии на советскую массовую песню, барочную музыку и рок-балладу работают как семантические коды» [4, с. 12]. Особый интерес вызывает сцена бала у Сатаны, где музыкальная форма – вариации на basso ostinato – символизирует бесконечность и безысходность инфернального мира. Такая драматургия требовала от хореографа полного подчинения музыкальной логике, и, по свидетельствам современников, Эйфман монтировал хореографический текст, отталкиваясь от готовой партитуры.

На рубеже веков в музыкальную драматургию балета входят постмодернистские стратегии, наиболее ярко представленные в сочинениях Леонида Десятникова. Его балет «Русский Гамлет» (2000, хореография П. Шмидта) – это пересочинение трагедии Шекспира как истории взаимоотношений Екатерины II и Павла I. Музыкальная ткань соткана из стилизаций: галантные менуэты, марши, пасторали, но пропущенные сквозь «искажающую линзу» – с внезапными гармоническими сдвигами, тембровыми деформациями (аккордеон, балалайка, электроника). Как отмечено в обзоре петербургского балета, Десятников использует метод, называемый драматургией обманутого ожидания [3]: привычный жанровый жест не приводит к ожидаемому продолжению, а обрывается или модулирует в противоположную эмоцию. В результате музыка комментирует действие иронически, вскрывая фальшь придворного ритуала. В балете «Утраченные иллюзии» (2011, по Бальзаку) композитор работает с цитированием, вводя темы Бетховена, Обера, Мейербера, но преломляя их через призму современной гармонии. Здесь драматургия строится как «археология культуры»: музыкальные пласты разных эпох символизируют иллюзорность парижского света.

Еще один вектор дает творчество Юрия Красавина. В его переработке «Пахиты» (2017) оригинальная музыка Дельдевеза и Минкуса становится материа-

лом для деконструкции. Красавин не столько аранжирует, сколько пересочиняет ее, разрывая привычные связи и создавая новое драматургическое целое. В авторском комментарии композитор заметил: «Мне хотелось, чтобы музыка жила двойной жизнью – чтобы в ней узнавался старый балет, но чтобы в то же время это была совсем другая история». Такой подход напоминает технику «воображаемого музея», где цитата становится не украшением, а носителем драматургического конфликта между прошлым и настоящим. В балете «Пахита» это противоречие между условной Испанией романтического балета и жесткой реальностью постмодерна решается через темброво-фактурные столкновения: струнный оркестр имитирует звучание XIX века, а внезапно вторгающаяся электроника разрушает иллюзию.

Обобщая, можно заметить, что при всем различии языков и эстетик петербургские композиторы сохраняют общую установку: музыка не обслуживает танец, а вступает с ним в диалог, порой конфликтует, порой комментирует. Этот принцип идет от Чайковского, утверждавшего, что «балет – та же симфония». Но если Чайковский мыслил симфонизм как сквозное развитие тем, то во второй половине XX века на первый план выходят монтаж, стилевая игра, интертекстуальность. Даже консервативный, на первый взгляд, Гаврилин на деле применяет жанровую драматургию с тонким психологическим подтекстом, недоступным прямолинейной иллюстрации.

### *Выводы и заключение*

Проведенный анализ показывает, что музыкальная драматургия балетов петербургских композиторов конца XX – начала XXI века представляет собой многоликое, но внутренне связанное явление. В ходе исследования были выявлены следующие тенденции:

- усиление симфонической логики и, как следствие, повышение роли оркестра;
- активное использование лейтмотивной системы в ее классическом и модернизированном вариантах;
- включение бытовых жанров в качестве драматургических маркеров;
- применение стилизации и цитирования не как декора, а как способа создания смысловой полифонии;
- взаимодействие с эстетикой кинематографа, влияющей на монтажное мышление.

Индивидуальные решения варьируются от неомифологизма Тищенко до ироничного постмодернизма Десятникова и деконструкции Красавина, но все они укоренены в петербургской традиции – традиции смысловой насыщенности музыкального высказывания.

Дальнейшее изучение темы может быть связано с детальным сравнением музыкальной и хореографической партитур, а также с исследованием балетов А. Танонова, В. Раннева.

### *Литература*


1. *Гаврилин, В. А. О музыке и не только... [Текст] : записи разных лет / В. А. Гаврилин. - Изд. 3-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург : Композитор, 2012. – 395, [3] с.*
2. *Гусейнова, З. М. «Гамлет» П. И. Чайковского: симфоническое и сценическое претворение трагедии У. Шекспира [Текст] / З. М. Гусейнова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – №1. – С. 43-54.*
3. *Деген, А. Б. Петербургский балет / А. Б. Деген, И. В. Ступников. - 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Планета музыки : Лань, 2021. – 390, [2] с.*
4. *Комарова, Т. В. Балеты Андрея Петрова автореф. дис. … канд. искусствоведения, спец. (17.00.02) [Текст] / Т. В. Комарова; [Рос. гос. пед. ун-т]. – СПб. 2004. – 23 с.*
5. *Куриленко, Е. Н. Балет: и драма, и симфония [Текст] / Е. Н. Куриленко // Теория и история искусства. – 2020. – № 3-4. – С. 168-183.*
6. *Розанова, Ю. А. О симфонизме в балете Чайковского «Спящая красавица» [Текст] / Ю. А. Розанова. – Москва : Музыка, 1965. – 64 с.*
7. *Рыцарева, М. Г. Максим Березовский: жизнь и творчество композитора / Марина Рыцарева. – 2-е изд., пересмотр. и доп. – Санкт-Петербург : Композитор, 2013. – 227 с.*
8. *Сергей Слонимский – собеседник [Текст] : [сборник] / [сост.: Е. Б. Долинская, М. Г. Валитова]. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург : Композитор, 2015. – 192 [2] с.*
9. *Тевосян, А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина [Текст] / А. Т. Тевосян. – Санкт-Петербург : Композитор, 2009. – 615 с.*
10. *Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] / В. Н. Холопова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Изд. 4-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2014. – 319 с.*


### *REFERENCES*


1. *Gavrilin, V. A. O muzy`ke i ne tol`ko... [Tekst] : zapisi razny`x let / V. A. Gavrilin. - Izd. 3-e, ispr. i dop. - Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2012. - 395, [3] s.*
2. *Gusejnova, Z. M. "Gamlet" P. I. Chajkovskogo: simfonicheskoe i scenicheskoe pretvorenie tragedii U. Shekspira [Tekst] / Z. M. Gusejnova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj. - 2021. - №1. - S. 43-54.*
3. *Degen, A. B. Peterburgskij balet / A. B. Degen, I. V. Stupnikov. - 2-e izd., ster. - Sankt-Peterburg [i dr.] : Planeta muzy`ki : Lan` , 2021. - 390, [2] s.*
4. *Komarova, T. V. Balety` Andreya Petrova avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya, specz. (17.00.02) [Tekst] / T. V. Komarova; [Ros. gos. ped. un-t]. - SPb. 2004. - 23 c.*
5. *Kurilenko, E. N. Balet: i drama, i simfoniya [Tekst] / E. N. Kurilenko // Teoriya i istoriya iskusstva. - 2020. - № 3-4. - S. 168-183.*
6. *Rozanova, Yu. A. O simfonizme v balete Chajkovskogo "Spyashhaya krasavicza" [Tekst] / Yu. A. Rozanova. - Moskva : Muzy`ka, 1965. - 64 s.*
7. *Ry`czareva, M. G. Maksim Berezovskij: zhizn` i tvorchestvo kompozitora / Marina Ry`czareva. - 2-e izd., peresmotr. i dop. - Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2013. - 227 s.*
8. *Sergej Slonimskij - sobesednik [Tekst] : [sbornik] / [sost.: E. B. Dolinskaya, M. G. Valitova]. - Izd. 2-e, ispr. i dop. - Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2015. - 192 [2] s.*
9. *Tevosyan, A. T. Perezvony`: zhizn`, tvorchestvo, vzglyady` Valeriya Gavrilina [Tekst] / A. T. Tevosyan. - Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2009. - 615 s.*
10. *Xolopova, V. N. Muzy`ka kak vid iskusstva [Tekst] / V. N. Xolopova; Moskovskaya gos. konserva toriya im. P. I. Chajkovskogo. - Izd. 4-e, ispr. - Sankt-Peterburg [i dr.] : Lan` : Planeta muzy`ki, 2014. - 319 s.*


*Дата поступления рукописи в редакцию: 08.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*Чжан Цзялу, В.В. Шулин*

# Музыкальный кинематограф Китая как феномен искусства Поднебесной

*Аннотация. Китайский музыкальный кинематограф за более чем столетнюю историю своего развития сформировался в самостоятельный жанр с ярко выраженными национальными чертами, являясь уникальным феноменом киноискусства, синтезирующий аудиовизуальный ряд и музыкально-сценическое действие, Его углубленное рассмотрение не только способствует расширению исследовательских горизонтов истории китайского кино, но и предоставляет важный образец для понимания процессов современной трансформации китайской культуры в целом.*

*Ключевые слова: китайский музыкальный кинематограф, фильмы китайской традиционной оперы, концепция «пустоты и реальности» (сюй-ши), кино Китая, киномузыка Китая.*

### *1. К вопросу о понятии «музыкальный кинофильм»*

В самом словосочетании «музыкальный фильм» уже заложено взаимодействие музыкального искусства и искусства кино. В обобщенном определении американского теоретика кино Томаса Шаца «музыкальный фильм» – это «кинокартина, сюжет которой основан на музыкальной жизни или в которой музыка занимает значительное место» [10, с. 16]. С. Эйзенштейн под музыкальным понимал фильм, где «отсутствие музыки на экране читается как пауза или цезура: пусть иногда в целый ролик длины, но столь же строгого учета (чтобы не сказать – счета), как ритмически учтенный перерыв звучания, как строго отсчитанные такты молчания в единой общей системе тактов звучания» [9, с. 582]. В данном случае режиссер говорит об обязательном присутствии музыкальной континуальности, определяющей первостепенность музыки как инструмента развития

сюжетного действия. Только в этом случае «музыкальная непрерывность сквозь картину ненарушима; и если с экрана выключена музыка явственная, то в не менее строгом музыкальном ходе ее продолжает и ведет дальше «музыка диалога» [9]. Еще задолго до появления кинематографа в середине XIX века оперная реформа Р. Вагнера провозгласила концепцию «Gesamtkunstwerk» (целостного произведения искусства), подчеркивающую необходимость преодоления границ между отдельными видами искусств в целях создания синтетической художественной формы. В 1965 году немецкий композитор-авангардист Б.А. Циммерман на основе вагнеровской идеи развил идею «тотального музыкального театра», акцентирующую размытость жанровых ограничений и стремление к всеобъемлющему театрально-зрелищному синтезу. Эрика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) выдвинула теорию «переплетения культур в перформансе» (interweaving cultures in performance), под которой понимается взаимопроникновение и слияние различных жанров и культурных кодов [6, с. 18]. В русле вышесказанного становление и развитие жанра «музыкального фильма» представляет собой закономерный результат кино-исторической эволюции. В условиях взаимодействия жанров, множественность форм синтетичности, проявляющаяся в содержании самого музыкального фильма, также является неизбежным следствием. В узком же смысле, музыка в музыкальном фильме не только призвана нести основную нарративную нагрузку и логику повествования, но и, что более важно, должна быть персонифицирована: музыка тесно связывается с персонажем и становится главным средством выявления характера, эмоций и внутреннего мира героя. Российская исследовательница Н. Медведева говорит, что нередко сами исследователи кино в целом ставят в сравнение кинофильм с «музыкально-сценическими жанрами, в частности, с оперой, так как произведения киносферы являются примерами зрелищных, синтетических жанров. Аналогии между кино и оперой касаются формы и драматургии (например, средства создания кульминации, музыкальный тематизм)» [3, 35]. В условиях открытости и взаимодействия мировых культур синтетичность и множественность, проявляющиеся как в содержании, так и форме самого музыкального фильма, также являются неизбежным следствием.

Музыкальные комедии, зародившись в театральном пространстве Бродвея, благодаря их огромному успеху, получили распространение не только в США, но и в Европе. Вполне естественным оказалась практика адаптации их для кино, в результате чего были сформированы предпосылки для становления музыкального фильма как нового направления в кинематографе. Стилистические модели бродвейских комедий лежат в основе первых американских и европейских музыкальных фильмов. «Певец джаза» («The Jazz Singer», 1927) стал самым ранним в истории кинематографа и США, в Европе – «Под крышами Парижа» (Sous

les toits de Paris, 1930), в России – «Весёлые ребята» (1934). В Китае становление жанра музыкального фильма имело более автономную траекторию развития, не связанную со стилистическими штампами бродвейской музыкальной комедии.

### *2. Становление Китайского музыкального кинематографа как феномена искусства Поднебесной*

За более чем столетнюю историю своего развития китайский музыкальный кинематограф подошел к тому уровню самостоятельной идентичности, позволяющей отличать его в пространстве музыкального кино, и, как минимум, по четырем характерным причинам:

1. Эндогенный характер происхождения китайской киноопереы «сицюй».

Китайский музыкальный кинематограф берет свое начало в традиционной опере и на фундаментальном уровне сохраняет тесную связь с оперным искусством. Национальная опера всегда оставалась глубинной культурной основой китайского музыкального кинематографа. Не случайно один из первых немых фильмов Китая «Битва за Динцзюньшань» (реж. Жэнь Цзинфэн, 1905) можно назвать «музыкальным» – он содержит значительное количество эпизодов, связанных с традиционным искусством национальной оперы. Фактически кадры фильма представляют собой запись выступления в жанре «пекинской оперы» на сюжет о битве на горе Динцзюнь, воплощенной с помощью известного актера традиционного театра того времени Тань Синьпэя. Примером продолжения этой линии сегодня может считаться «Легенда о Белой змее: История одной любви» (реж. Чжан Сяньфэн, 2021), снятая по мотивам народной сказки в жанре кантонской оперы.

2. Социальная ангажированность и историческое мессианство.

Китайский музыкальный кинематограф всегда позиционировался выше, чем развлекательный контент. Кинематограф Китая XX столетия финансировался государством, что нередко предполагает и выполнение дополнительных задач культурно-воспитательной направленности: «Пять золотых цветов» (реж. Ван Цзяи), «Третья сестра Лю» (реж. Су Ли, 1960), «Прославиться за одну ночь» (реж. Ши Лэй, 2012) и другие.

3. Культурный код самоидентификации.

В условиях глобализации, сталкиваясь с западным влиянием, китайский музыкальный кинематограф, как и многие другие роды и жанры культуры и искусства Поднебесной, демонстрирует установку на освоение западного опыта при сохранении собственной идентичности. Первоначальный этап прямого копирования голливудским мюзиклам в дальнейшем перестроился к адаптации и син-

тезированию западных и восточных приемов производства фильмов, как технических, так и творческих. В целом можно констатировать, что китайский кинематограф сегодня превентивно демонстрирует выстраивание собственной культурной доминанты.

4. Принадлежность к философско-эстетическим принципам Сюй-ши.

Эстетическая концепция «пустоты и реальности» (сюй-ши), характерная для многих направлений китайского искусства, в Китае с древних времен стала одной из основополагающих категорий эстетики, сформированной даосизмом, конфуцианством и чань-буддизмом. Китайский музыкальный кинематограф, следуя принципам Сюй-ши, объединил категории условности музыки и реалистичности кино, сформировал уникальную художественную парадигму, конкретные проявления которой можно проследить во многих киноработах – сюжетную символизацию в «Лян Шаньбо и Чжу Интай», психологическую экстериоризацию в «Если любишь – станцуй для меня», слияние условного и реального «Легенда о Белой змее: История одной любви» [2].

Рассмотрим вышеназванные характеристики более подробно.

1. Китайская традиционная киноопера (сицюй) формировалась под влиянием канонов традиционного искусства. «Фильмы китайской традиционной оперы относятся к уникальному для Китая типу кинематографа, в котором с помощью форм киноискусства осуществляется креативное воссоздание китайского оперного искусства на экране. При этом, с одной стороны, фиксируется специфическое исполнительское измерение оперного искусства, а с другой — достигается определенный уровень значимого синтеза двух эстетических систем: кино и оперы» [1]. Для мирового зрителя трансляции телеэфира или записанные в живом исполнении музыкальные концерты не являются чем-то необычным. Однако фильмы китайской традиционной оперы, как и сами оперы, демонстрируют уникальный музыкально-пластический язык, форму, сценографические решения. Каждый кадр направлен на подробное раскрытие амплуа героя (шэн, дань, цзин, мо, чоу), служащий в традиционной опере первичным маркером личности и статуса персонажа через его костюм, маски, грим, манеры, стилистику вокала, способы и технику звукоизвлечения.

После «Битвы за Динцзюньшань» (1905) последовал целый ряд фильмов-опер, созданных на основе сюжетов классических китайских сказаний. Например, «Шэнсы хэнь» (реж. Фэй Му, 1948), с участием Мэй Ланьфана в качестве исполнителя главной роли и автора вокальных партий в сопровождении аккомпаниаторов-цинистов Ван Шаоцина и Сюй Ланьюаня; «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (реж Ли Ханьсян, комп Чжоу Ланьп, 1963) – трагедия любви, в которой влюбленные Чжу и Лян из-за противодействия со стороны семьи умирают, а после смерти превращаются в свободных влюбленных бабочек. В новейшее время

появился фильм «Легенда о Белой змее: История одной любви» (2021), где, наряду с наличием современных графических решений и спецэффектов (особенно для создания фантастических сцен сражений), важнейшим драматургическим средством остается традиционная опера. За столетие своего развития оперное кино, вбирая в себя современные технологии и испытывая влияние эстетических вкусов каждой эпохи, тем не менее сохраняет в своей выразительной системе главное: строгое соответствие вокальных партий, ладо-ритмических форм, исполнительских амплуа, типажность гримас (эмоций), что и позволяет создавать для каждого персонажа неповторимый, уникальный образ.

Помимо оперных фильмов, созданных путем перенесения традиционного оперного искусства на экран, существуют и музыкальные фильмы, которые включают в себя черты и стилистику оперного искусства, что также свидетельствует о фундаментальности традиционного китайского искусства и его влияния на создание музыкальных фильмов. Например, музыкальный фильм «Три улыбки» (реж. Ли Пинцян 1964) о талантливом юном певце, исполняющем народные песни южного региона Цзяннань и оперные арии европейских композиторов. Другой пример – музыкальный фильм «Семья» (реж. Лю Хунмэй, комп. Дай Цзиньсун, 2018) о судьбе трех братьев в феодальной семье. В фильме используется популярная рок-музыка, символизирующая молодежных героев, а музыка традиционных опер (пекинской оперы и оперы «банцзы») используется в качестве лейтмотива старшего поколения феодалов.

2. Социальная ангажированность и историческое мессианство.

Нет сомнений и в том, что зарождение и развитие китайского музыкального кинематографа были обусловлены в контексте социополитических и культурных векторов. В 1950–1960-е годы, после образования КНР, творческая концепция музыкальных фильмов в силу политических обстоятельств определялась узким кругом сценарно-сюжетных линий. Доминирующими являлись сюжеты, связанные с революционным содержанием и/или сценами из жизни национальных меньшинств. Это было прямым следствием политики укрепления единства всех народов и национальностей страны, проводившейся новой государственной властью.

Примерами могут служить музыкальный фильм «Беловолосая девушка» (реж. Чуй Хуа и Ван Бинь, композиторы Ке Ма, Вэй Ку, Лу Чжан, 1951 г), вобравший в себя элементы народных песен провинций Хэбэй и Шаньси и оперы «банцзы»; музыкальный фильм «Пять золотых цветов» (реж. Ван Цзяи, комп Лэй, 1959), заглавная песня которого «У ручья Худецюань» была создана Чжэньбанем на основе мелоса народности бай и традиционных сказаний «дабэньцюй; музыкальный фильм «Лю Саньцзе» (реж. Су Ли, 1960), основанный на музыке народности чжуан; музыкальный фильм «Красная гвардия на озере

Хунху» (реж. Се Дунь, композиторы Чжан Цзиньань и Оуян Цяньшу, 1961) с песнями-былинами равнины Ханьцзян и фрагментарными включениями отрывков из местных опер «хуагуси» и «юйгу», характеризующееся музыкальным сопровождением сказаний ударными инструментами; музыкальный фильм «Ашима» (реж. Лю Цюн, комп. Ло Цзунсянь и Гэ Янь, 1964), также использующий музыкальный фольклор народности «и».

Создание музыкальных фильмов в период после Культурной революции вплоть до конца 1990-х годов было немногочисленным. Политика открытости и ценности человеческой жизни, пришедшая на смену, естественным образом оказала влияние и на творчество в области музыкального кинематографа [7].

3. Культурный код самоидентификации может быть отражен в демонстрации китайским кинематографом позиции всеми силами сохранить свою самостоятельность в контексте существующей глобальной многополярнсти, Синтез различных культур, характерный для мирового кинематографа, в китайском варианте не приводит к утрате самобытности, а формирует свой уникальный стиль музыкального кино. Как и в подавляющем количестве стран, творчество в области музыкального кинематографа конца XX столетия во многом ориентируется на европейские и американские музыкально-танцевальные образцы фильмов. Китайские фильмы на рубеже веков по характеру режиссуры, принципам построения сценария, уровню зрелищности, композиции становятся сравнимы с западными. Однако китайский музыкальный кинематограф, укорененный в традиционной китайской эстетике, вбирает в себя западные техники и использует их для собственных нужд. Не отказываясь от эстетики национальной оперы, звучания традиционных музыкальные инструментов, мелоса этнических меньшинств, он одновременно впитывает и синтезирует так называемые «западные» жанры – симфоническую и электронную музыку, рок, поп-, джаз, сохраняя характерные черты традиционного китайского искусства.

«Тенденции взаимодействия мирового и китайского музыкального кинематографа XXI столетия связаны, прежде всего, с расширением жанровой палитры. Традиционная опера и западный мюзикл становятся и остаются сегодня его основными магистральными векторами» [8]. «Главным критерием в мюзикле является драматургия музыки, через которую происходит развертывание сюжета. К тому же, в мюзикле, как и в каждом жанре, существует некоторое количество устоявшиеся, характеризующих его модусов-клише, проявляющихся в музыкальной форме, фактуре и т. д. Один из основных – наличие песенных номеров (арий, куплетов, ансамблей) во главе с центральным шлягером, фокусирующим основную драматургическую мысль – главную тему, которую композитор неоднократно должен повторить в течение спектакля». В таком ключе решены киноработы «Если любишь – станцуй для меня» (режиссер и композитор Вэнь

Шо, 2009), «Прославиться за одну ночь» (режиссёром Ши Лэй, комп. Лю Ханьцун, 2012), «Семья» (реж. Лю Хунмэй, комп. Дай Цзиньсу, 2018), «Классный мюзикл» (китайская версия голливудского фильма, 2010). Особенности китайского варианта киномюзикла выражены в небольшом изменении общей сценарно-сюжетной основы и музыкальной стилистики, ритмически и мелодически адаптированной для исполнения на китайском языке.

В «Прославиться за одну ночь» присутствуют одновременно негритянский рэп, традиционное китайское оперное пение и народные песни. По сюжету главный герой (Течжу), будучи артистом «из народа», поет традиционную музыку, но, выходя на театральную сцену, становится известным благодаря своему таланту оперного исполнителя. Основная идея фильма связана с музыкальной дилеммой о возможности синтеза национального китайского и европейского начал, синтеза традиционной китайской народной манеры исполнения и западной вокальной техники бельканто. В фильме «Семья» мы также можем услышать разножанровый музыкальный материал в диаметрально противоположных стилях – опере и рок-музыке.

«Легенда о Белой змее: История одной любви» в музыкальном отношении сохраняет стилистику традиционного китайского оперного искусства, в какой-то мере становясь современным отражением национального культурного кода. Он отвечает эстетическим запросам современного Китая, при этом укрепляет статус как современного, так и традиционного китайского искусства.

4. Эстетическая концепция «пустоты и реальности» (сюй-ши) в Китае – одна из основополагающих категорий традиционной эстетики, отражающей взаимодополнение противоположных категорий. «Пустота» здесь символизирует мировоззрение естественности и ненамеренности, распространенное в даосизме. Конфуцианское понимание пустоты и реальности заключается в движении от реальности к пустоте, в стремлении к их объединению. Чань-буддизм полагает, что пустота и реальность неразрывны, а «то, что видят глаза, и есть сущность вещей и и все сущее и есть истина» [2, с. 203]. Концепция пустоты и реальности в Китае в разные периоды и у разных мыслителей обладала многозначностью и диалектичностью, порождая сложные и многообразные взаимосвязи и становясь зрелой и уникальной китайской эстетической характеристикой. Так, от «пустоты и реальности» произошли такие категории, как «смысл» и «образ» (внешнее проявление), «реальность» (внешний реальный мир) и «душа/духовный мир» (невидимый внутренний мир и дух), в литературе – «внутреннее содержание» и «пустота», «форма» (внешняя форма) и «дух/сущность» (внутренняя сущность и дух).

В музыке «пустота и реальность» могут проявляться на онтологическом уровне как «звукообраз» (реально слышимое звучание) и «эмоция/чувство»

(эмоции, заключенные в звуке), а также могут символизировать связь между самой формой музыкального звучания и трактовкой его содержания. Первый аспект тяготеет к концепции единства пустоты и реальности, то есть к онтологической концепции автономии, подобной эстетической идее, выдвинутой Эдуардом Гансликом: «Содержание музыки – это движущиеся звуковые формы» [4, с. 54].

В создании китайских музыкальных фильмов, помимо заимствования форм или особенностей оперного искусства, важную роль играют и эстетические принципы самой оперы, такие как «сочетание пустоты и реальности», «передача духа через форму». Речь идет о способности через сценическую условность (пустоту, не-реальность) выражать жизненные реалии, а «внешняя» исполнительская форма помогает раскрытию сюжетной линии. Как отмечал Ван Говэй, анализируя драмы эпохи Юань, «достоинство хорошего произведения - в его внутреннем смысле, а не во внешних приемах». Использованием приема абстрактно-образного выражения (выражение реального через условное) может служить музыкальный фильм «Прославиться за одну ночь» (реж. Ши Лэй, комп. Лю Ханьцун, 2012). Например, в одной из массовых сцен герои – служащие компании поют и танцуют в костюмах овец, символизируя себя как стадо, которыми «манипулируют» пастухи (богатые собственники этой компании).

Эстетическая концепция «пустоты и реальности» (сюй-ши) с древних времен и до наших дней демонстрирует многозначность и смысловую неопределенность, и именно эта смысловая насыщенность делает ее одним из фундаментальных направляющих принципов эстетики в художественном творчестве и критике, воплощая глубокое и уникальное эстетическое содержание китайского художественного духа. Художественная образность (ицзин), к которой стремится китайский музыкальный кинематограф, представляет собой высшее единство, где чувство и пейзаж слиты воедино, а пустота и реальность взаимно порождают друг друга. Однако наиболее важным является передача скрытого смысла, стоящего за формой музыкального фильма, причем это значение может раскрываться по-разному у разных зрителей, что представляет собой феномен «одна форма – множество смыслов».

В какой-то мере Сюй-ши можно представить через призму теории К. Станиславского, утверждавшего, что «сверхзадача и сквозное действие – главный компас в творчестве режиссёра и актёра» [5, с. 211]. Сверхзадача в данном случае – это жизненная цель, мировоззрение, духовное содержание, а линия сквозного действия соединяет воедино все элементы и аккумулирует их к реализации сверхзадачи.

Наличие установок Сюй-ши отличает китайское музыкально-кинематографическое искусство от множества западных музыкально-танцевальных филь-

мов, ориентированных на развлекательность, – стремясь в большей степени выразить метафору, скрытую за реальными событиями.

Заключение: будучи синтетическим жанром искусства, музыкальный фильм (китайские – не исключение) не является простым соположением различных видов искусств, а представляет собой их взаимообусловленное единство, порождающее новый тип искусства, обладающий новыми характеристиками и существующий независимо от других искусств. Китайский музыкальный кинематограф, прошедший столетний путь развития, представляет собой уникальную культурную практику и эстетическую систему, сформировавшуюся в процессе модернизации Китая в результате столкновения и взаимодействия традиционной культуры с современными формами выражения.

Во-первых, китайский музыкальный кинематограф развивался по пути эндогенного, а не имманентно заимствованного происхождения, что проявляется в отчетливом влиянии корней традиционного китайского оперного искусства. Этот путь возникновения предопределил наличие «оперного гена» в китайском музыкальном кино. Так, синтез оперы и кинематографа породил жанр «фильмов китайской традиционной оперы» (сицюй дяньин), а оперные мелодии и логика оперного мышления продолжают влиять на создание музыкальных фильмов и в новейшее время.

Во-вторых, китайский музыкальный кинематограф наследует дух традиционной китайской эстетики – «взаимопорождения пустоты и реальности» (сюй-шэн сяншэн) и «передачи духа через форму» (се и чуань шэнь). В отличие от западных мюзиклов, стремящихся к иллюзорности и эмоциональной разрядке, китайский музыкальный фильм нацелен на демонстрацию эстетической парадигмы соединения художественной образности (ицзин), внутренней формы и духа.

В-третьих, если рассматривать столетний путь китайского музыкального кинематографа, он неизменно чутко реагировал на запросы времени, принимая на себя культурную миссию, выходящую за рамки чистого развлечения. Например, такие произведения 1950–1960-х годов, как «Пять золотых цветов», «Лю Саньцзе», «Ашима», служили политическим задачам, способствуя знакомству с обычаями разных народов и укреплению единства между ними. После Культурной революции вместо политической тематики в центре внимания оказалась тема человека, его индивидуальность и уникальность. В современный период стали еще разнообразнее жанры создаваемых произведений.

Фильмы по сюжетам китайской традиционной оперы актуальны и в наши дни, однако, в силу естественных предпочтений, имеют более узкую зрительскую аудиторию. Для поддержания баланса «западного» и «традиционного» на-

правлений большинство кинокартин создаются во многом благодаря поддержке государственных или региональных финансовых программ.

Под воздействием глобализации и массовой поп-культуры, использования современных аудиовизуальных технологий, сохранение традиционной китайской эстетики позволяет достичь динамического равновесия между мировыми трендами и локальными чертами, создавая музыкальные фильмы с явной национально-китайской спецификой. Такие успешные примеры, как «Легенда о Белой змее: История одной любви», являются одновременно современными носителями культурного кода и формой массового культурного потребления, сочетая национальную самобытность и современные траектории художественного развития.

### *Выводы*

Китайский музыкальный кинематограф, пройдя путь развития протяженностью почти в столетие, постепенно сформировал собственную траекторию развития. Современная парадигма развития музыкального кинематографа в Китае строится во многом на тех положениях, что:

- музыкальный фильм не является «приложением» к кинематографу, не может служить «расширенной версией» музыкального театра, а представляет собой самостоятельную, сложившуюся художественную форму;
- копирование и открытое подражание популярным западным фильмам-мюзиклам в определённой степени ведёт к утрате собственных локализованных характерных черт и, более того, может противоположно способствовать угасанию интереса к традиционному китайскому музыкальному кино.
- многообразие мультикультурных и мультижанровых типов музыкального материала постепенно выстраивает собственную систему координат, находясь в процессе становления и развития, вбирая в себя внешние влияния и одновременно конструируя собственную идентичность, данную прежде всего концептуальными постулатами эстетической концепции сюй-ши, сохраняя характерные черты традиционного китайского искусства и соответствуя при этом современной эстетике.

Таким образом, современный китайский музыкальный кинематограф представляет собой самостоятельный феномен, имеющий автономную траекторию эволюции, глубоко укорененную в традиции знаковую систему кинематографического языка. Изучение китайского музыкального кино не только способствует пониманию его многообразия, но и предоставляет нам возможность наблюдать, как современная китайская культура осуществляет креативное развитие, следуя собственной внутренней логике.

## *Литература*


1. *Гао Сяоцзянь. Искусство оперного кинематографа: теория и практика / Гао Сяоцзянь. – Пекин: Издательство Китайской киноассоциации, 2015. – 288 с.*
2. *Ли Тао. Исследование категорий древнекитайской теории искусства» : дис. … доктора иск… / Ли Тао. – Ухань: Уханьский университет (School of History & Archaeological Institute for Yangtze Civilization), 2010. – 280 с*
3. *Медведева Н. В., Ли Цзянь. Композитор и режиссер: о творческом методе создания киномузыки / Медведева Н. В., Ли Цзянь // Вестник музыкальной науки. – 2024. – Т. 12. – № 1. – С. 34–44.*
4. *Маркус С. Воинствующий формалист Э. Ганслик / Маркус С. // Советская музыка. – 1949. – № 8. – С. 51–56.*
5. *Станиславский К. С. Учебник актерского мастерства: работа актера над собой в творческом процессе воплощения / Станиславский К. С., вст. ст. А. Смелянский. – Москва: АСТ; Владимир: ВКТ, 2011. – 374 с.*
6. *Хэ Чэнчжоу. Теоретические проблемы «интеркультурного театра» – интервью с Эрикой Фишер-Лихте / Хэ Чэнчжоу. // Вестник Шанхайской театральной академии. – 2010. – № 6. – С. 15–22.*
7. *Чу Цзянь. Музыкальное кино в контексте культурной идеологии после основания КНР / Чу Цзянь // Современное искусство кино. – 2011. – № 2. – С. 102–110.*
8. *Шулин В. В. Российский мюзикл в контексте развития жанра / Шулин В. В. // Вестник СПбГУКИ. – 2016. – № 2.– С. 140–145.*
9. *Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах / Эйзенштейн С. М. – Москва: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 582–583.*
10. *Schatz Th. Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system / Schatz Th. – New-York: Random House, 1981. – 297 p.*


## *REFERENCES*


1. *Gao Syaoczyan', Iskusstvo opernogo kinematografa: teoriya i praktika, Pekin: Izdatel'stvo Kitajskoj kinoassociacii, 2015, 288 p.*
2. *Li Tao. Issledovanie kategorij drevnekitajskoj teorii iskusstva», Uhan': Uhan'skij universitet (School of History & Archaeological Institute for Yangtze Civilization), 2010, 280 p.*
3. *Medvedeva N. V., Li Jian, Vestnik muzykal'noj nauki, 2024, T. 12, No. 1, pp. 34–44.*
4. *Markus S., Sovetskaya muzyka, 1949, № 8, pp. 51-56.*
5. *Stanislavskij K.S. Uchebnik akterskogo masterstva: rabota aktera nad soboj v tvorcheskom processe voploshcheniya, Moskva: AST; Vladimir: VKT, 2011, 374 p.*
6. *He Chenchzhou, Vestnik Shanhajskoj teatral'noj akademii, 2010, No. 6, pp.15-22.*
7. *Chu Czyan', Sovremennoe iskusstvo kino, 2011, No. 2, pp. 102–110.*
8. *Shulin V. V., Vestnik SPbGUKI, 2016, No. 2, pp. 140-145.*
9. *Ejzenshtejn S. M. Izbrannye proizvedeniya v 6 tomah, Moskva: Iskusstvo, 1964, T. 3, pp. 582–583.*
10. *Schatz Th., Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system, New-York: Random House, 1981, 297 p.*


*Дата поступления рукописи в редакцию: 14.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*Го Ситин*

# Фортепианный факультет Шанхайской консерватории в годы культурной революции

*Аннотация. Актуальность темы исследования обусловлена ведущей ролью Шанхайской консерватории в истории китайского фортепианного искусства. Цель – специфика функционирования фортепианного факультета Шанхайской консерватории в музыкальной образовательной системе КНР периода Культурной революции (1966–1976). Это время остается одной из сложных и противоречивых глав в истории консерватории, а посвященные ему исследования носят разрозненный характер. Методы историко-генетического, контекстного анализа позволили комплексно осветить деятельность факультета. В статье выявлена социокультурная обусловленность его работы, что связано с процессами, протекавшими на раннем и позднем этапах развития Культурной революции. Показано, что деятельность педагогов вуза заложила прочный фундамент для дальнейшего развития китайской фортепианной школы.*

*Ключевые слова: китайский пианизм, Шанхайская консерватория, фортепианный факультет, Культурная революция, Инь Чэнцзун, Дин Шаньдэ, Ван Цзяньчжун.*

### *Введение*

В истории развития китайского пианистического искусства колоссальную роль сыграла Шанхайская консерватория и ее фортепианный факультет. Культурная революция (1966–1976) стала периодом серьезных потрясений для китайского общества, затормозив развитие во многих сферах. Китайское государство в этот период встало на социалистический путь развития и подавляло капиталистическую идеологию, которая, как считалось, распространялась в области ис-

кусства [1]. Это всячески пресекалось при помощи навязывания ему строгих идеологических рамок. Как следствие, в течение десятилетия развитие искусства находилось в состоянии застоя. Образовательные учреждения были разрушены, множество музыкантов подверглось преследованиям, лишилось жизни [2]. Шанхайская консерватория, будучи художественным вузом, не избежала этой катастрофы. Фортепиано как западный музыкальный инструмент дискриминировалось, а фортепианный факультет консерватории стал объектом нападок.

Задачи исследования многоаспектны. Во-первых, это освещение влияния на развитие фортепианного факультета Шанхайской консерватории социокультурных процессов, во-вторых, наблюдение развития факультета в рамках двух этапов Культурной революции, в-третьих, анализ факторов, способствовавших продолжению работы факультета в условиях ограничений, в-четвертых, определение его роли в диахронии развития китайского пианизма.

### *Обсуждение и результаты*

Судьбу фортепианного факультета Шанхайской консерватории в годы Культурной революции можно разделить на два этапа, соответственно идентичной дифференциации всего социокультурного процесса в Китае тех лет. Развитие факультета включает ранний и поздний этапы.

На раннем этапе Культурной революции (1966–1970) судьба фортепианного факультета Шанхайской консерватории была связана с жесткими идеологическими и политическими ограничениями. Исходным отрицательным фактором было западное происхождение фортепиано как феномена «буржуазной» культуры. Сам инструмент стал объектом репрессий: «фортепиано из репетиционных классов были собраны в одном большом классе. Представители антикапиталистических фракций госаппарата открывали крышки фортепиано и заливали внутрь кипяток. Это было распространенным явлением» [3, с. 5]. Значительная часть фортепиано Шанхайской консерватории была отправлена на свалку, сохранилось лишь несколько инструментов. Потери в материальной базе обучения были критическими.

Преподавание в Шанхайской консерватории, как и других китайских музыкальных вузах, было практически полностью прекращено. Конкретными действиями властей была отправка образованной молодежи в деревни для «перевоспитания», что имело прямое отношение к большинству преподавателей и студентов фортепианного факультета. Как и в других университетах, обычная система набора и обучения в Шанхайской консерватории была полностью нарушена. Эта политика привела вузовский студенческий и преподавательский контингент к полному краху. Учебные курсы фортепианного факультета, особенно свя-

занные с западной музыкой (как и сам инструмент), считались капиталистическими и строго запрещались к преподаванию [4, с. 2]. Неминуемыми стали деградация музыкальных навыков преподавателей, студентов и ухудшение физического и психического здоровья.

Западноевропейская классика, в частности произведения крупной формы (сонаты, концерты), старинная музыка стали объектами критики и репертуарных запретов. Так, вся зарубежная музыка, за исключением «Интернационала», была плохой и подлежала ревизии и отрицанию. Утверждалось, что «фортепианный концерт – это старая западная форма. По своему идеологическому содержанию он совершенно бесполезен для пролетариата, а его художественная сторона во многом несовместима с содержанием революционной борьбы. Старый концерт обветшал и пришел в упадок вместе со всем капиталистическим миром, от него осталась лишь мертвая оболочка» [5, с. 70]. Сами фортепианные произведения, как «бесполезные» и даже «контрреволюционные», строго запрещались. Студенты факультета больше не могли работать над произведениями Ф. Шопена, Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского и др. Ноты и записи в библиотеке были конфискованы или уничтожены.

Все это привело к приостановке развития фортепианного искусства в стране, и фортепианный факультет Шанхайской консерватории не стал исключением. Шанхай известен как «родина», «колыбель» китайского пианизма, поэтому именно этот город и Шанхайская консерватория подверглись самым жестоким гонениям.

Преследование преподавателей и студентов факультета имело огромный размах и привело к резкому сокращению их состава, невосполнимым потерям. Нападкам подвергались западные профессионалы и китайские преподаватели, изучавшие западную музыку. С 1966 года было репрессировано около 80 преподавателей консерватории [6, с. 5]. Многие известные профессора фортепианного факультета были ложно заклеймены как «реакционные академические авторитеты», «шпионы», подвергались публичной критике, личным оскорблениям и жестоким пыткам [7].

Трагична судьба директора (президента) Шанхайской консерватории Хэ Лутина, во время Культурной революции проведшего пять лет в заключении [7, с. 42]. Вице-президент Шанхайской консерватории Тань Шучжэнь провел 14 месяцев в заключении в подвале консерватории, часто подвергаясь физическому насилию. По словам Тань Шучжэня, в то время 17 преподавателей консерватории решили покончить жизнь самоубийством [1, с. 1]. Заведующая фортепианным факультетом Ли Цуйчжэнь подверглась жестоким унижениям. Солдаты вымазали ей лицо чернилами и принуждали к самоуничижению. Не выдержав издевательств, она покончила с собой [1, с. 1]. Фань Цзисэнь, преподаватель

фортепианного факультета, считался «контрреволюционером» и неоднократно подвергался избиениям. Во время очередного допроса ему проломили голову, началось сильное кровотечение. В 1968 году он скончался [8, с. 41]. Преподавателя фортепианного факультета У Лэйи отправили в коровник, где он подвергался принудительному физическому труду и «идеологической трансформации», физическим и моральным пыткам [9, с. 10].

Известные шанхайские пианисты Гу Шэнъин, Лю Шикунь, Фу Лэй подвергались преследованиям. Даже те пианисты и преподаватели, которые им не подвергались, не могли заниматься педагогической деятельностью и выступать. Например, преподаватель фортепианного факультета Ли Цзялу избежал преследований: его социальный статус и происхождение соответствовали официальным требованиям. Но, как и другие, он не проводил занятий, не мог играть на фортепиано, выступать на протяжении довольно долгого времени. Лишь в 1973 году, после открытия в Шанхае Учебной группы «7 мая», факультет фортепиано начал набор учеников из числа рабочих, крестьян и военнослужащих, и Ли Цзялу, временно исполнявший обязанности руководителя факультета, возобновил преподавание [10, с. 7].

Огромен ущерб, нанесенный зданиям Шанхайской консерватории. Территория кампуса, здания стали принадлежать другим учреждениям (самым известным был Шанхайский велосипедный завод № 3), а учебные помещения были серьезно повреждены и утрачены. Знаменитый Шанхайский оперный театр консерватории также был переоборудован для завода. Множество ценных музыкальных партитур, книг, исторических архивов и записей было уничтожено хунвейбинами во время кампании «Разрушение четырех пережитков» или утеряно. Здание консерватории стало символом политической борьбы и культурной катастрофы, свидетелем попрания знаний, оскорбления достоинства деятелей искусства. Вуз и его фортепианный факультет были поставлены на грань выживания, достижения, накопленные после образования Нового Китая (с 1949 года), были нивелированы, сопровождались регрессом.

Поздний этап Культурной революции (1970–1976) характеризуется поворотным моментом в развитии фортепианного факультета Шанхайской консерватории. Значимой была личная инициатива многих деятелей.

Композитор и пианист Инь Чэнцзун, несмотря на тяжелые обстоятельства, предпринял попытку восстановить развитие китайского фортепианного искусства. Он и некоторые оставшиеся в живых преподаватели факультета фортепиано начали возобновлять учебную деятельность в соответствии с требованиями периода Культурной революции. Огромное напряжение создавали репрессии, высылка преподавателей и студентов в сельскую местность, преследования, уничтожение западных образцов фортепианной музыки. Однако Инь Чэнцзун искал

способ сохранения китайского фортепианного искусства и фортепианного факультета [2, с. 9]. Некоторые выжившие пианисты и композиторы последовали по его стопам, сохраняя проблеск надежды на успешное развитие китайского пианизма.

Музыкально-исполнительская, преподавательская деятельность Инь Чэнцзуна была неотделима от значимой в этот период формы искусства, заместившей собой другие литературные и художественные произведения [11, с. 241], – образцовых спектаклей (традиционной пекинской музыкальной драмы или разновидности современной пекинской оперы), популярной у лидеров КНР и народа. Соответствие их содержания требованиям Культурной революции в основном выражалось в пролетарской революционной тематике, показе образа Мао Цзэдуна, руководящей роли Коммунистической партии Китая, в разработке персонажей – героических личностей [12, с. 85].

Инь Чэнцзун ввел в фортепианный репертуар мелодии образцовых спектаклей, сочинив массу обработок и тем самым прокладывая путь к выживанию фортепиано в годы Культурной революции. Обучавшийся в средней школе при Шанхайской консерватории, Ленинградской и, после ухудшения отношений КНР и СССР, Центральной (Пекинской) консерваториях, он был страстным любителем фортепиано. Демонстрируя потенциал инструмента, Инь и несколько его друзей привезли фортепиано на площадь Тяньаньмэнь в Пекине и выступали три дня подряд, исполняя обработки известных массовых и революционных песен, мелодий пекинской оперы (в частности, «Красный фонарь»), чем завоевали большую аудиторию [13, с. 10].

Эти произведения заложили основу для последующего творчества Инь Чэнцзуна. Он обработал для голоса и фортепиано арии из знаменитой образцовой пекинской оперы «Красный фонарь», создав на ее темы вокально-инструментальный цикл, сюиту. Произведение стало основополагающим для процесса национализации китайского фортепианного творчества. В оригинале оперы аккомпанирующий инструментарий состоял из китайских струнных и ударных инструментов. Инь Чэнцзун в условиях многоголосной гармонии и фактуры имитировал на фортепиано ритм, темп, тембровые характеристики инструментов и голосов, оставив партии ударных и певцов-вокалистов. Эмоциональность и образность Сюиты, на основе возросшего контраста между сильным и слабым (громким и тихим, фактурно насыщенным и прозрачным) звучанием, получили новые оттенки, более страстные и динамичные [14, с. 81]. Сюита и обработки других отрывков образцовых спектаклей получили поддержку Цзян Цин, жены Мао Цзэдуна, и были приведены в пример того, как западные музыкальные инструменты, в частности, фортепиано, могут служить китайской революции и социалистическому строительству [15, с. 27]. Пекинская опера имеет огромную мас-

совую базу в Китае, пользуется всеобщей любовью публики. Благодаря этому Сюита «Красный фонарь» способствовала распространению фортепиано среди широкой аудитории, наметила дальнейший путь создания китайских фортепианных произведений в национальном стиле.

После успеха Сюиты Инь Чэнцзун в соавторстве с Чу Ванхуа, Шэн Лихуном и Лю Чжуаном создал Фортепианный концерт «Хуанхэ» на основе одноименной кантаты Сянь Синхая. Концерт, сочетающий дух революционной борьбы и романтической устремленности, имел ярко выраженную политическую и национальную окраску [16, с. 37]. Инь Чэнцзун выступил и как автор обработок: «Засада с десяти сторон», «Дует северный ветер», «Лунный свет на весенней реке», «Осенняя луна над спокойным озером» и др. [17, с. 19].

Его произведения, во-первых, позволили выжить фортепиано, пусть и поставленному на службу политики Культурной революции, во-вторых, на несколько десятилетий вперед обозначили стилевые горизонты развития китайской фортепианной музыки, в-третьих, вдохновили коллег-композиторов, в том числе преподавателей и выпускников фортепианного факультета Шанхайской консерватории, на создание музыки. Назовем «Лунный свет на весенней реке» Ли Инхая, студента Шанхайской консерватории 1943 года[1], «Три вариации на тему "Цветка сливы"» Ван Цзяньчжуна, студента фортепиано факультета 1950 года, «Алая река» Фань Цзисэня, преподавателя фортепианного факультета с 1958 года, «Река Цинцзян» Ли Цзялу, преподавателя фортепиано факультета в годы Культурной революции и др.

В 1973 году некоторые бывшие преподаватели Шанхайской консерватории были привлечены для создания Шанхайской музыкальной учебной группы «7 мая»[2]. Стать ее участником можно было не столько в ориентации на талант, сколько на политическую и социальную принадлежность рабочей, крестьянской, солдатской среде или революционным кадрам. Обучение основывалось исключительно на музыке образцовых спектаклей, фортепианных аранжировках (обработках) китайских народных и революционных песен. В этом виде фортепианный факультет Шанхайской консерватории сохранился и продолжил деятельность. Преподаватели Учебной группы после Культурной революции вернулись в консерваторию.

---

1 *Шанхайская консерватория тогда именовалась как Чунцинская консерватория Цинмугуань.*

2 *Название происходит от «Директивы 7 мая» председателя Мао, в которой подчеркивалась необходимость революционного образования и продвижения образцовых спектаклей.*

### *Заключение*

Подводя итоги исследования, выявим роль развития фортепианного факультета Шанхайской консерватории периода Культурной революции в контексте китайского фортепианного искусства в целом. С начала XX века до времени Культурной революции в Китае сложилась стабильная система образования, особенно на данном факультете. Показательно создание непрерывных учебных цепочек – от подготовительных классов консерватории до самого вуза, формирование сильного педагогического состава из китайских и советских специалистов, развитие композиторского творчества как части педрепертуара. К середине 1960-х годов система достигла зрелости.

В период Культурной революции произошло разрушение этого процесса, на что указывает ряд приведенных в настоящем исследовании факторов, инспирированных политико-идеологическими ограничениями, репрессиями. Это вызвало разрыв преемственности обучения и застой.

Влияние событий Культурной революции на процесс становления китайского пианизма имеет сложный неоднозначный характер. В условиях ограничений тематика творчества сместилась в сторону революционной программности, что объективно стимулировало интеграцию фортепианной музыки с фольклором разрешенных образцовых спектаклей пекинской оперы.

Фольклорные фортепианные обработки и переложения позволили европейскому инструменту выйти за пределы профессиональных учебных заведений и приобрести невиданную ранее популярность среди широких народных масс. На волне этой популярности возникло множество выдающихся произведений, по сей день остающихся в концертном репертуаре китайских пианистов. Ко времени периода реформ и открытости практика аранжировок в национально ориентированном фортепианном творчестве Китая представила широкую типологию композиторских методов претворения фольклора.

В долгосрочной исторической перспективе, с конца XX века до наших дней, просматривается следствие извлечения уроков, детального осмысления уродливого и одностороннего развития закрытой и однородной художественной среды периода Культурной революции. Косвенное ее влияние в рамках периода реформ и открытости (с конца 1970-х годов по настоящее время) проявилось, во-первых, в быстром восстановлении китайского фортепианного образования, углубленном постижении опыта западных исполнительских школ, в поиске национальной выразительности китайского пианизма, в множественном выборе стилевого развития композиторского творчества. Во-вторых, опыт аранжировки народной музыки, упроченный в этот период, на протяжении более чем полувека продолжает определять логику создания оригинальных китайских фортепианных сочинений, служа ориентиром музыкально-стилевой интеграции китайско-

го и западного начал. Данные принципы значительны для нынешней деятельности фортепианного факультета Шанхайской консерватории и всей фортепианной отрасли страны.

Итак, десятилетие Культурной революции является особым переходным периодом в развитии китайского фортепианного искусства, сочетающим исторические извивы, тупики и ценный опыт. Противоречивые, трагические феномены, показанные на примере фортепианного факультета Шанхайской консерватории, определили направленность современного фортепианного искусства КНР, послужили историческим ориентиром для образования и творчества, находящихся в поиске баланса между китайской и западной культурами, сохраняющими вектор многогранного, открытого пути развития.

### *Литература*


1. *Liang X. Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance[D]. University of Shef field, 2023. 20 p.*
2. *Kraus R C. The Cultural Revolution: a very short introduction[M]. Oxford University Press, 2012. 120 p.*
3. *Бен Кан. Семьдесят лет славы, трудный путь к фортепиано: запись лекций профессора Лян Маочуна// Фортепианное искусство. – 2020. – № 1. – С. 4-13 (на кит. яз.).*
4. *Чжэ Сяоянь. История и развитие фортепианного образования в Китае // Северная музыка. – 2017. – Т. 37. – № 3. – С. 2 (на кит. яз.).*
5. *Цай Лянъюй, Лян Маочунь. Критика западной музыки в период Культурной революции: использование метода «классового анализа» для интерпретации крайне левых в западной музыке // Хуан Чжун (Журнал Уханьской консерватории). – 2007. – № 3. – С. 69-79 (на кит. яз.).*
6. *Ян Фэй. Развитие китайского фортепианного искусства в период Культурной революции // Цзянсийский педагогический университет, 2007. – 45 с. (на кит. яз.).*
7. *Цзэн Чанцю. Народный музыкант Хэ Лутин//Полная коллекция истории партии. – 2023. – № 23. – С. 41-44 (на кит. яз.).*
8. *Ли Лин. Памяти товарищей Фань Цзисэня, Шэнь Чжибая и Ян Цзяреня//Народная музыка. – 1979. – № 1. – С. 41-44 (на кит. яз.).*
9. *Ян Янди. Наследие и стиль г-на У: к столетию со дня рождения знаменитого пианиста г-на У Лэйи // Фортепианное искусство. – 2019. – № 5. – С. 8-12 (на кит. яз.).*
10. *Ван Пэйюань. Путеводитель к вершине искусства: Биография преподавателя игры на фортепиано Ли Цзялу (Часть 2) // Фортепианное искусство. – 2001. – № 3. – С. 7-9 (на кит. яз.).*
11. *Ван Сюзрун, Чэнь Лимин. Об историческом становлении, эстетической парадигме и оценке «образцовых опер» // Исследование красной культуры. – 2024. – № 2. – С. 239-252 (на кит. яз.).*
12. *Фэн Чунлин, Фэн Чанчунь. «Модель» музыки в эпоху культурной революции: причины, последствия и основные характеристики «революционных образцовых опер» // Китайское музыковедение. – 2012. – № 3. – С. 84-93 (на кит. яз.).*
13. *У Тонг. Инь Чэнцзун: Пусть фортепиано говорит по-китайски // Цзефан Дейли. – 2023.– С. 8-11 (на кит. яз.).*
14. *Чжань Ли. «Очарование оперы и циня»: исследование композиции и исполнительской техники пекинской оперы «Красный фонарь» в сопровождении фортепиано // Китайский театр. – 2021. – № 4. – С. 81-82 (на кит. яз.).*
15. *Ли Хуан, Цай Цаньхуан. Музыкальная культура периода Культурной революции глазами других // Китайское музыковедение. – 2012. – № 1. – С. 24-31 (на кит. яз.).*
16. *Лу Цзыхан. Национальная модель в Концерте для фортепиано с оркестром «Желтая река» // Ляонинский педагогический университет. – 2013. 38 с. (на кит. яз.).*

17. *Цзя Чэнфэй. О национальных особенностях фортепианной композиции Инь Чэнцзуна // Голос Желтой реки. – 2023. – № 8. – С. 18-21 (на кит. яз.)*

## *REFERENCES*

1. *Liang X. Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance [D]. University of Sheffield, 2023. 20 p.*
2. *Kraus R C. The Cultural Revolution: a very short introduction [M]. Oxford University Press, 2012. 120 p.*
3. *Ben Kan. Seventy Glorious Years, an Arduous Journey for the Piano: A Report on Professor Liang Maochun's Lecture // Piano Artistry, 2020, no. 1, pp. 4-13 (in Chinese).*
4. *Zhe Xiaoyan. The History and Development of Piano Education in China // Northern Music, 2017, vol. 37, no. 3, p. 2 (in Chinese).*
5. *Cai Liangyu, Liang Maochun. Criticism of Western Music During the Cultural Revolution: A Paradigm of "Ultra-Leftist' Interpretation of Western Musical Works via 'Class Analysis" // Huangzhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music), 2007, no. 3, pp. 69-79 (in Chinese).*
6. *Yan Fei. A Study on the Development of Chinese Piano Art During the Cultural Revolution. Jiangxi Normal University, 2007. 45 p. (in Chinese).*
7. *Zeng Changqiu. He Luting: A People's Musician // Selections from Party History, 2023, no. 23, pp. 41-44 (in Chinese).*
8. *Li Ling. Reminiscences of Comrades Fan Jisen, Chen Zhibai, and Yang Jiaren // People's Music, 1979, no. 1, pp. 41-44 (in Chinese).*
9. *Yang Yandi. The Legacy and Demeanor of Mr. Wu: On the Occasion of the Centenary of the Renowned Pianist Wu Leyi // Piano Art, 2019, no. 5, pp. 8-12 (in Chinese).*
10. *Wang Peiyuan. A Guide to Scaling the Heights of Art: A Biography of Piano Educator Li Jialu (Part II) // Piano Art, 2001, no. 3, pp. 7-9 (in Chinese).*
11. *Wang Xuerong, Chen Liming. On the Historical Genesis, Aesthetic Paradigm, and Evaluation of "Model Operas" // Research on Red Culture, 2024, no. 2, pp. 239-252 (in Chinese).*
12. *Feng Chunling, Feng Changchun. "Models" of Cultural Revolution Music: The Origins, Evolution, and Essential Characteristics of the "Revolutionary Model Operas"// Musicology in China, 2012, no. 3, pp. 84-93 (in Chinese).*
13. *Wu Tong. Yin Chengzong: Letting the Piano Speak the Language of China // Jiefang Daily, 2023, pp. 8-11 (in Chinese).*
14. *Zhan Li. The Charms of Opera and the Zither: A Study on the Composition and Performance Techniques of Piano-Accompanied Peking Opera "The Red Lantern // Chinese Theatre, 2021, no. 4, pp. 81-82 (in Chinese).*
15. *Li Huan, Cai Canhuang. "Cultural Revolution" Music Culture Through the Eyes of the "Other" // Musicology in China, 2012, no. 1, pp. 24-31 (in Chinese).*
16. *Lu Zihang. A National Exemplar: The "Yellow River" Piano Concerto. Liaoning Normal University, 2013. 38 p. (in Chinese).*
17. *Jia Chenfei. A Study on the National Character of Yin Chengzong's Piano Compositions // Voice of the Yellow River, 2023, no. 8, pp. 18-21 (in Chinese).*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 29.06.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*А.Ю. Цопанты, И.А. Карпенко, Д.С. Пипия*

# Значимость сохранения культурного наследия абхазов и его влияние на подрастающее поколение

*Аннотация. В статье рассматривается значимость сохранения культурного наследия абхазского народа и его роль в жизни людей. Самый важный аспект, который рассматривается в данной статье, это влияние культурного наследия на подрастающее поколение, важность сохранения и продвижения многовековых традиционно-культурных ценностей.*

*Целью данной статьи является анализ развития культурного наследия, проблемы его сохранения и способы развития, особенно для подрастающего поколения. За основу материала, который мы используем и рассматриваем в данной статье, черпаем сведения из исторических источников, изучаем влияние культуры на развитие народа в современных реалиях, значимость данной сферы жизни, степень сохранности и способы влияния на подрастающее поколение.*

*Ключевые слова: культурное наследие, абхазский народ, сохранение традиционных ценностей, развитие подрастающего поколения.*

### *Введение*

Что такое культурное наследие для абхазов и какую роль оно играет в жизни народа. Невозможно не отметить значимость сохранения культурного наследия, так как встает вопрос о выживании уникальной национальной идентичности, имеющей богатейшую историю.

«Готовность к пониманию и принятию цивилизационных различий, эффективное коммуницирование с представителями различных культур, а также адаптация к постоянно трансформирующимся условиям становятся ключевыми факторами успеха в профессиональной деятельности хореографа.

Это особенно важно в контексте расширения международного сотрудничества в сфере культуры и искусства, повышения мобильности специалистов и необходимости сохранения культурного наследия в условиях глобализации» [12].

«Кавказ – территория, где соблюдение обычаев, традиций, обрядов и правил играет важнейшую роль в социальной жизни, прежде всего, в этикетно-поведенческой, публичной сфере» [9]. В эпоху глобализации, стремительного прогресса, внешнего влияния массовых культур, потери семейных и традиционных ценностей встает остро и вопрос о сохранении национальной идентичности, становится вопросом выживания этноса и никак иначе. «Абхазы – один из древнейших народов Кавказа. За прошедшие века он прошел сложный и насыщенный событиями путь исторического развития, сумев сохранить и приумножить богатое наследие материальной и духовной культуры, в которой органично соединяются общекавказские цивилизационные черты и собственная культурная специфика» [1]. Народ пережил немало трудностей, трагедия махаджирства, которая повлияла на всю дальнейшую судьбу, искоренив до 70% населения, грузино-абхазская война, которая значительно повлияла на развитие страны, блокада, которая отразилась на народе и его выживании, все эти события могли уничтожить самобытность и сам этнос, но народ выжил, сохранив самое ценное – свою идентичность, многовековые традиции и ценности, которые отражают сам «код выживания».

Цель данной работы состоит в том, чтобы провести анализ влияния культурного наследия на подрастающее поколение и способы его сохранения, с дальнейшей интеграцией в повседневный ритм жизни. Особую остроту данная тема приобретает в контексте воспитания подрастающего поколения, которое растет на стыке прогрессирующих технологий, современных взглядов и безграничной свободы.

Задачи:

1. Проанализировать традиционные и культурные ценности абхазского народа.
2. Систематизировать их актуальность и определить основные проблемы сохранения многовековой самобытности народа.
3. Выявить актуальную значимость культурно-традиционного наследия и оценить его влияние на молодое поколение.
4. Сформировать перечень перспективных направлений для приобщения молодежи к культурному наследию.

Методы исследования требуют комплексного подхода, объединяющего общетеоретические, полевые и специальные научные методы исследования. Такой подход поможет выявить глубинную мысль традиционных ценностей, про-

следить за их развитием и оценить их подлинную ценность для современного поколения.

### *Культурное наследие, как фундамент самоидентификации этноса*

Культура – есть отражение народа, его история, олицетворение его сущности, характера и образа жизни. «Сохранение этноса во многом зависит от обращения к традициям воспитания предков, что делает актуальным изучение культуры этнопедагогики абхазов» [2].

С малых лет ребенок слышит колыбельную матери, наблюдает и участвует в танцевальных игрищах, подпевая песенный фольклор, заложенный в его жилах с рождения. Сидя за семейным столом, ребенок вкушает абхазскую национальную еду, слушая рассказы от деда, почему нельзя рубить деревья, а рядом с родником разговаривать шепотом, почему на охоту нужно идти молча и незаметно, а при старших нужно всегда вставать и как важно чтить этический кодекс «Апсуара», в котором изложено все вышеперечисленное и многое другое.

Основные и самые значимые аспекты культуры абхазского народа:

- Самое главное с чего начинается воспитание истинного абхаза, это «Апсуара» (от слова «апсуа» – абхаз) – дословно переводится как «абхазство». «Апсуара» – это негласный и неписаный свод правил поведения каждого абхаза, морально-этический свод законов, соблюдавшихся испокон веков, это кодекс чести, определяющий настоящего абхаза. Кодекс чести «Апсуара» – это духовный стержень абхазского народа, который отражал философию жизни, связывал человека с Богом, с природой, с семьей и окружающими.В нем есть такие понятия, как «адамыр» (человечность), «ахацара» (мужество»), «апатуакэцара» (уважение), «аламыс» (совесть) и многое из того, что заложено в генетическом коде и памяти народа [3].
- Язык и устное творчество являются основой самобытной культуры, системой мировоззрения народа, истории и той самой этики кодекса «Апсуара», они хранят древнее звучание и духовность народа. Абхазский язык является одним из древнейших языков мира, а также является одним из самых сложных. Что касается устного народного творчества, оно всегда было главным хранителем истории и этических ценностей. Нартский эпос – это вершина фольклора абхазского народа, где основной герой мужественный и воительный Сасрыква, настоящий пример для подражания, формирующий у мальчиков образ мужества и настоящего защитника, а образ Сатаней-Гуаша учит девочек пониманию чести и достоинства. Эпос существует в прозе, в сказках-песнях и в танцевальном творчестве.

- Музыкальная культура играет немаловажную роль в жизни абхазского народа, она соединила в себе архаичные напевы, героический эпос и живое современное звучание.

Абхазское музыкальное творчество богато инструментальным наследием, которое хранит в себе многовековую историю. Апхьарца (душа народа), аюма (голос древности), ачарпын (пастушья флейта), ахымаа (необычный квадратный инструмент), ачамгур (чем-то похож на балалайку); духовые – абыкь (для различных сигналов); ударные – акьапкьап (трещотка), агэылаба (деревянная палка с коробкой), адаул (барабан).

Абхазские песни – это многоголосное переплетение эмоций и событий, перечислим самые основные:

Героические песни – «Озбакь» (героическая), «Песнь скалы» (историко-бытовая), «Песнь ранения».

Обрядовые и бытовые песни – «Ууредада» (свадебная), «Ауоу» (траурная), охотничьи песни благодарения божеству Ажвеипшаа и различные рабочие, бытовые песни, задававшие ритм.

Лирические и сатирические песни вплетены в фольклор, где особую роль играют поэтические состязания певцов.

«Июабжьыминапырчаиахастуы, уахьыминапы – ашуарчы». Абхазская пословица, в переводе звучит как: «След от арбы на земле исчезает, след от песни – в вечности остается» [5].

Танцевальное творчество является одним из самых ярких и зрелещных воплощений кодекса «Апсуара», где разговор завязывается без слов и рассказать можно многое, например свою историю, взаимоотношения между мужчиной и женщиной, о почитании старших, а также о красоте горного края. Национальная хореография абхазского народа многообразна и радует своим изобилием и богатством.

Мужские танцы – это олицетворение мужества, воинской славы, выносливости, чести и достоинства. Самые запоминающиеся – это «Ашьацхартра» (исполняемый на носках) и «Азьчазацвикуашара» (танец одинокого пастуха).

Женские танцы – это воплощение грации, скромности и рукодельного мастерства. Самые нежные и грациозные – «Лалзын» (для нее) и «Ауапа Кацацуары куашара» (исполняли рукодельницы, вышивающие одежду).

И, конечно же, массовые и обрядовые танцы. Самый древний из них – круговой танец «Аурашьа», связанный с культом солнца, а также танцы «Шьаратын» и «Аибаркрырра» [4].

Танцуя, человек растворяется в танце, а душа обретает полет, полет сознания, уносящий в небытие, где соприкасаются души с предками. Танец играет одну из самых ключевых ролей в жизни абхазского народа.

Помимо вышеперечисленных культурных наследий, абхазский народ богат и материальным наследием, одни только официальные памятники истории насчитывают около 2000 объектов, к самым известным относят: храмы (VI в.), монастыри (XIX в.), крепости (VI в.) и археологические находки (возрастом древнее 30 тыс. лет) [5].

Изучив историко-культурный фонд народа, соприкоснувшись с фольклором, поэзией, музыкой, танцем, философией становится предельно ясно, что для народа культурное наследие является не просто фундаментом, на котором строится любовь к родине, истории и своей идентичности, это есть то, без чего народ потеряет себя в потоке различных культур и наций.

Почему именно сейчас так остро встает вопрос о сохранении культурного наследия? Прогресс мира, в котором мы живем, заставляет нас подстраиваться под скорость и ритм жизни, забывая о значимости традиционных ценностей. Народ следует за мировыми державами, иногда откладывая свою идентичность на дальнюю полку самопознания, многие перестали познавать и изучать себя как часть древнего народа, живущего не одно тысячелетие. Все это ведет к потере своей идентичности и слиянию с массой, потере культуры, традиций, обычаев, народного творчества, языка, ценностей воспитания народа, духовной культуры и философии жизни, складывающейся веками. Для подтверждения важности сохранения культурного наследия обратимся к прямым высказываниям компетентных авторов.

«Если не будет абхазов, не будет и Абхазии. Если нет культуры, то нет и народа, и наоборот. Вопрос сохранения нашей культуры – это наша проблема. Сохранив культуру, апсуара – мы сохраним и народ, и страну», – слова Олега Дамени [10].

«Культурные ценности принадлежат всему человечеству. Мы лишь временные хранители», – слова Дмитрия Лихачева [8].

«Нация – это прежде всего ее культура, ее святыни, ее памятники, ее язык и ее традиции», – слова Федора Достоевского [7].

Расул Гамзатов писал: «Если выстрелишь в прошлое из пистолета, будущее выстрелит в тебя из пушки» [6].

«Дерево, лишенное корней, падает от первого ветра; народ, лишенный памяти, исчезает от первого испытания», – писал абхазский писатель Фазиль Искандер.

Разве имеет право народ прервать эту многовековую цепочку хранителей, лишать будущее поколение гордости зваться абхазами, стрелять в прошлое, чтобы получить выстрел из пушки в будущем, или обрывать корни для того, чтобы упасть при малейшем дуновении ветра. Приведенные в пример цитаты не

имели бы такой значимости, если бы не отражали действительность и великую мудрость.

Для многих народов, как и для самих абхазов, наследие прошлого дороже золота, сохранить прошлое – значит сохранить свое будущее, ведь во всем абхазском наследии скрывается душа народа. «Культовая практика выступает формой идентичности абхазов, культурным ядром и позволяет этносу самосохраниться в условиях глобализации и многочисленных разрушительных для этноса тенденциях современности» [11].

Выявим основные проблемы и причины возникновения разрыва между поколениями, которые способствуют потере культуры, традиций и языка. Угроза разрыва времен и роль семьи в жизни ребенка, а в дальнейшем представителем будущего поколения. На сегодняшний день подрастающее поколение сталкивается с тремя основными причинами.

1. Цифровая экспансия. Процесс, который был запущен и повлиял на мировой уклад жизни во многих странах, естественно не обошел и абхазский народ. Проникновение гаджетов, социальных сетей, интернета и различных цифровых технологий пагубно влияет на самую важную и основную часть жизни любого человека – общение. Нынешнее поколение предпочитает проводить больше времени в виртуальном мире, нежели в реальном. Общение с семьей и со старшим поколением сводится к минимуму, жизнь с гаджетами вытесняет реальное общение между поколениями и традиционное общение, с помощью которого происходило обучение и передача культурной среды общества. Эта причина также напрямую влияет на проблему сохранения языка, ведь в мире интернета и социальных сетей русский и английский языки используются в большинстве случаев, а абхазский язык уходит на полку неактуальных на сегодняшний день языков.

2. Миграционные процессы. Данный пункт сказывается на вышеперечисленной проблеме не меньше. Молодежь, уезжающая учиться в Турцию, Россию и Европу, сталкивается с неизбежной культурной ассимиляцией, но все же, если сравнивать, первый пункт представляет наибольшую угрозу, нежели второй.

3. Посттравматический синдром. Последствия войны 1992-1993 годов оставили сильный психологический разрыв, поколение отцов и матерей долгое время было занято выживанием, в связи с чем время на передачу культурных ценностей отодвигалось на второй план. Военное время имело и имеет долгосрочный эффект, который затронул всех, даже тех, кто не был ее свидетелем. Глубокие раны, которые кровоточат по сей день, продолжают отражаться на душевном состоянии ветеранов, их детей и сегодня уже внуков. В связи с экономическим кризисом, с которым столкнулись отцы и матери, люди стали за-

ложниками своих воспоминаний, не имея возможности получить социальную поддержку. Самыми уязвимыми жертвами войны стали дети, которые получили сильные психологические травмы, которые преследовали их на протяжении всего взросления.

Из вышеизложенного следует предположить, что роль культурного наследия имеет благие намерения, несущие заживление ран и заполняющие пустоты упущенного времени. Когда подросток захочет играть на апхьарце или примет участие в традиционном обычае «Ацунухэа», он обретает чувство защищенности, где прошлое начинает работать на будущее, ведь стабильность традиций компенсирует хаос современного мира. Сохранение традиций не просто способно залечить и заполнить душевную боль подрастающего поколения, но и вырастить их психологически стабильными, здоровыми и чуткими людьми.

Например, уважение к старшим способно развить умение прислушиваться к многолетнему опыту и мудрости старцев, что снижает уровень агрессии среди молодежи, или, например, семейная сплоченность, которая прививает ребенку любовь к семейным ценностям и дает ему возможность вырасти в безопасной среде, где он чувствует свою принадлежность к сильной группе. Ну и, конечно же, экологическое мышление, которое воспитывают с самого детства, ведь в философии абхазского народа присутствует бережное отношение к природе, сакральные рощи, запрет на осквернение воды и земли, все это формирует у юных абхазов биоцентричное мировоззрение, которое воспринимает природу не как ресурс для жизни, а как центр вселенной, вокруг которой крутится человек.

Какие инструменты можно направить на привлечение внимания молодежи к культурной среде и какие инструменты уже существуют и показывают свой успех.

Приведем в пример фольклорные ансамбли и школы танца, которые имеют большой успех у детей и начинают приобретать спрос у взрослого поколения. Детские танцевальные кружки встречаются практически в каждом детском саду и в каждой школе, а сама необходимость и желание овладеть данным видом искусства часто приходит из различных мероприятий, таких как празднования дней рождений, свадеб, «торжественных компаний» (так в Абхазии называют торжество в честь женитьбы, но без пышной свадьбы) и многое другое. Все это влечет за собой культ танца, что не может не радовать и является ярчайшим примером того, как через искусство можно привить ребенку воспитание, ведь, изучая танцевальную этику, ребенок, а иной раз и взрослый, удивляется тому, какой огромный смысл и мораль стоит на истоке данного вида деятельности, с помощью чего знакомство с предками, со своей историей и культурой происхо-

дит посредством изучения любимого хобби, посредством танцевального искусства.

Таким же успехом пользуется песенно-вокальная сфера деятельности, где дети изучают родные инструменты, учат традиционные песни, углубляются в свою культуру и быт наших предков. Не может не радовать и открытие частных школ, в которых изучение родного языка выходит на новый уровень, на уровень современного мира, где посредством психологических навыков и новейших технологий преподаватели находят интересные и новые способы изучения родного языка, которые будут интересны как детям, так и взрослым.

И еще одно значимое событие, которое значительно изменило наше будущее и будущее наших детей – добавление абхазского языка в самые популярные приложения на различных устройствах. Это невероятный прорыв, ведь таким образом изучение и поддержание уровня языка становится в разы доступнее.

Приобщение молодежи посредством танцевального искусства, в котором за основу можно взять возрождение танцевального круга, ведь данное мероприятие испокон веков встречалось у абхазов, оно сплачивало народ, знакомило молодых людей друг с другом, способствовало проявлению мужественности у мужчин и женственности у девушек. Подобное мероприятие называлось танцевальным игрищем. Оно несколько раз проводилось небезразличными инициативными молодыми людьми и дало отличный результат, молодежи привили интерес к занятиям национальными танцами, к игре на народных инструментах, появился интерес к национальной одежде, даже появились первые модели стилизации современной одежды с национальной.

Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод, что вовлечение молодежи в мир культурного наследия своего народа – это не просто просветительская мера, а глубокая воспитательная стратегия. Приобщаясь к истокам, молодые люди не только проникаются любовью к своей родной истории, но и обретают внутреннюю опору, учатся понимать свое место в обществе и раскрывать собственный потенциал. Для абхазского народа его культурное наследие – это живая память и основа национальной идентичности. Сегодняшний живой интерес юного поколения к традициям, языку, ремеслам и обычаям дает надежду на преемственность: он формирует уважительное отношение к миру, к окружающим, к природе, к самому себе. Такая вовлеченность открывает перед молодыми людьми множество граней традиционной культуры, от фольклора до народных промыслов, тем самым укрепляя духовную крепость народа, помогая ему не раствориться в потоке глобализации. В условиях стремительно меняющегося современного мира эта связь поколений становится не просто важной, а жизненно необходимой для сохранения самобытности.

Подводя итог, можно сказать, что культурное наследие – это не застывший памятник старине, а живой организм, который дышит до тех пор, пока его чувствуют и передают дальше. Молодежь сегодня не просто потребитель информации – она становится соавтором истории, если ей дать ключи к ее коду. Вовлекая юное поколение в диалог с прошлым, мы не сохраняем артефакты в пыльных витринах, мы выращиваем новую поросль на корнях, которые держат землю. И если эта связь не прервется, то у абхазского народа есть все шансы не просто выжить в глобализирующемся мире, но и зазвучать в нём по-новому, ярко и самобытно.

## *Литература*


1. *Абхазы / Л.Х. Акаба, Г.А. Амичба, Ю.Г. Аргун и др. ; отв. ред. Ю.Д. Анчабадзе, Ю.Г. Аргун. – М. : Наука, 2007. – 547 с. — с. 3-10 – (Народы и культуры).*
2. *Анквав М.Ф. Культура воспитания в этнопедагогике абхазов // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2016. – Т. 8. – № 4-1. – С. 123-127.*
3. *Апсуара : Материалы и исследования : Второй тематический сборник / гл. ред. Т. А. Ачугба ; редкол.: Ю. Г. Аргун, В. Л. Бигуаа, П. К. Квициния, С. А. Дбар (отв. за вып.). – Сухум :АбИГИ, 2014. – 247 с. — с. 48 – Тираж 500 экз.*
4. *Аргун А.Х. Народные танцы абхазов / А.Х. Аргун. – Москва, 1999. – 280 с.*
5. *Бгажба О.Х., Лакоба С.З. История Абхазии с древнейших времен до наших дней / О.Х. Бгажба, С.З. Лакоба. – Сухум :Алашарбага, 2007. – 392 с.*
6. *Гамзатов Р. Г. Мой Дагестан / Расул Гамзатов. — Махачкала : Дагестанское книжное издательство, 1971.*
7. *Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1881. — Январь. — Гл. 2. [Электронный ресурс]. — URL: https://predanie.ru/dostoevskiy-fedor-mihaylovich/dnevnik-pisatelya-1881/*
8. *Лихачев Д. С. Правила жизни академика Дмитрия Сергеевича Лихачева [Электронный ресурс] // Тамбовская областная универсальная научная библиотека им. А. С. Пушкина. — URL: https://www.tambovlib.ru/?view=books.lihachev_pravila.*
9. *Народы Кавказа: этнокультурные традиции и модернизация : науч. сб., посвящ. памяти Г. А. Сергеевой. — М. : Три квадрата, 2019. — 256 с.*
10. *Проблемы и тенденции развития абхазской культуры : [Электронный ресурс] // Апсныпресс. — Сухум, 2023. — 17 нояб. — URL: https://apsnypress.info/ru/home/novosti/item/8467-v-tssei-obsudili-problemy-i-tendentsii-razvitiya-abkhazskoj-kultv-t*
11. *Ходжаа А.Л. Традиционно-культовая практика абхазов (на примере культа Верховного Бога) // Вестник Академии наук Абхазии. – 2016. – № 5 (13). – С. 70–77.*
12. *Яцковская И. Ф., Карпенко В. Н. Синергетический подход в преподавании хореографии: формирование межкультурной компетентности и жизнестойкости // Перспективы науки и образования. 2026. №3. С. 303–317. https://doi.org/10.32744/pse.2026.3.19*


## *REFERENCES*


1. *Abkhazians / L.Kh. Akaba, G.A. Amichba, Yu.G. Argun, et al.; ed. Yu.D. Anchabadze, Yu.G. Argun. – Moscow: Nauka, 2007. – 547 p. – pp. 3-10 – (Peoples and Cultures).*
2. *Ankvab M.F. Culture of Education in the Ethnopedagogy of the Abkhazians // Historical and Social-Educational Thought. – 2016. – Vol. 8. – No. 4-1. – Pp. 123-127.*
3. *Apsuara: Materials and Research: Second Thematic Collection / ed.-in-chief T.A. Achugba; Editing Board: Yu. G. Argun, V. L. Biguaa, P. K. Kvitsinia, S. A. Dbar (responsible for the issue). – Sukhum: AbIGI, 2014. – 247 p. – p. 48 – Edition of 500 copies.*
4. *Argun A.Kh. Folk Dances of the Abkhazians / A.Kh. Argun. – Moscow, 1999. – 280 p.*
5. *Bgazhba O.Kh., Lakoba S.Z. History of Abkhazia from Ancient Times to the Present Day / O.Kh. Bgazhba, S.Z. Lakoba. – Sukhum: Alasharbaga, 2007. – 392 p.*

6. *Gamzatov R.G. My Dagestan / Rasul Gamzatov. — Makhachkala: Dagestan Book Publishing House, 1971.*
7. *Dostoevsky F. M. A Writer's Diary. 1881. — January. — Ch. 2. [Electronic resource]. — URL: https://predanie.ru/dostoevskiy-fedor-mihaylovich/dnevnik-pisatelya-1881/*
8. *Likhachev D. S. Life Rules of Academician Dmitry Sergeevich Likhachev [Electronic resource] // Tambov Regional Universal Scientific Library named after A. S. Pushkin. — URL: https:// www.tambovlib.ru/?view=books.lihachev_pravila. 9. Peoples of the Caucasus: Ethnocultural Traditions and Modernization: scientific collection, dedicated to the memory of G. A. Sergeeva. — M.: Tri kvadrata, 2019. — 256 p.*
10. *Problems and tendencies of development of Abkhazian culture: [Electronic resource] // Apsny press. — Sukhum, 2023. — November 17. — URL: https:// apsnypress.info/ ru/home/ novosti/item/8467-v- tssei-obsudili-problemy-i-tendentsii-razvitiya-abkhazskoj-kultury*
11. *Khodjaa A.L. Traditional and cult practices of the Abkhazians (on the example of the cult of the Supreme God) // Bulletin of the Academy of Sciences of Abkhazia. - 2016. - No. 5 (13). - P. 70-77.*
12. *Yatskovskaya, I. F., & Karpenko, V. N. (2026). A Synergistic Approach to Teaching Choreography: Formation of Intercultural Competence and Hardiness. Perspektivy nauki i obrazovania = Perspectives of Science and Education, (3), 303–317. https://doi.org/10.32744/pse.2026.3.19*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 22.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

*В.Г. Мозгот, Чжан Мэнцзя*

# Жанровые и стилевые особенности современной китайской музыки в программах общеобразовательных школ Китая

*Аннотация. Статья посвящена проблеме интеграции музыкальных произведений современных китайских композиторов в образовательный процесс общеобразовательных школ Китая. Актуальность исследования обусловлена необходимостью формирования национальной идентичности подрастающего поколения в условиях цифровизации и глобализации, а также разрывом между традиционным академическим репертуаром и музыкальными предпочтениями учащихся. В ходе анализа учебных планов и хрестоматий авторами рассматриваются три основные группы произведений: обработки народной музыки с элементами поп-аранжировки, «красная песня» в современной оркестровке, а также произведения композиторов в стиле «гофэн» (китайский нью-эйдж и фьюжн). Особое внимание уделяется принципам дидактической адаптации музыкального языка, а именно – упрощению метроритмической структуры, тональной доступности для детских голосов, преобладанию пентатоники с элементами европейской гармонии. Современная школьная музыка Китая представляет собой уникальный синтез ладо-интонационного строя циньской музыки с технологиями поп-продакшн (MIDI, электронные тембры), традиционной философской символики с молодежной эстрадной эстетикой. Отбор жанров и стилей обусловлен воспитательными задачами и принципом доступности.*

*Ключевые слова: музыкальное образование в Китае, школьная программа, современная китайская музыка, жанровые особенности, стиль, музыкальные ценности, педагогический репертуар, национальная идентичность.*

На современном этапе своего развития китайская музыкальная культура переживает этап обновления, сохраняя при этом свои традиционные ценности. Произведения современных китайских композиторов служат важным средством укрепления национальной идентичности у молодежи. Музыка становится мостом между традиционными ценностями и современностью, помогая учащимся разных возрастных групп осознать свою культурную принадлежность. Включение такого материала в учебный процесс различных образовательных учреждений способствует формированию у учащихся уважения к национальному наследию. В более широком смысле, государство рассматривает музыкальную программу в качестве проводника политической идеологии и морального воспитания, используя одобренные песни для продвижения конфуцианских ценностей, национальных и социалистических идеалов.

Изучение творчества китайских композиторов позволяет отразить этот процесс и в условиях школы. Современное китайское музыкальное творчество представляет собой уникальный синтез западных влияний и китайских традиций, что делает его исключительно ценным для изучения в рамках образовательной системы. Это позволяет расширить учебный репертуар и обновить образовательные технологии.

В условиях современных социально-экономических трансформаций воспитание эрудированной, творчески мыслящей личности становится приоритетной задачей образования. Однако на этом фоне остро проявляется тревожная тенденция: у молодёжи заметно снижается интерес к академической музыке, которая во многом определяет уровень интеллекта и эстетического развития. Жизненное пространство сегодня переполнено низкопробной развлекательной музыкой, звучащей повсеместно — от телеэкранов до общественного транспорта, тогда как классическое наследие зачастую незаслуженно отодвигается на второй план. Между тем именно высокое искусство несёт в себе мощный нравственный заряд, играет ключевую роль в становлении личности школьника, развивает вкус, эмоциональный интеллект и творческие способности. Поэтому первостепенная задача учителя — привить детям любовь к серьёзной музыке, научить их ценить подлинные художественные ценности [3].

Сегодня музыкальные вкусы школьников всё чаще сводятся к низкопробным массовым жанрам. Такая ситуация обусловлена рядом причин. Основной объём музыкального опыта дети получают за пределами школы – бессистемно и стихийно. Увлечение примитивной, развлекательной музыкой не воспитывает в них уважения к искусству как к инструменту развития мышления. Постоянное пребывание в среде поп-культуры закрывает для молодёжи доступ к более сложным, содержательным и эстетически ценным произведениям. В то же время

школьная программа явно отстаёт от стремительных изменений в обществе, где высокий темп жизни, технологий и культуры требует обновления подходов к образованию. Поверхностное содержание уроков музыки и недостаток внимания к классическому наследию не только не пробуждают интерес у подростков, но и мешают формированию их музыкальной культуры и развитию навыков глубокого восприятия звукового искусства [5].

Таким образом, в эпоху стремительно нарастающего культурного обмена перед системой музыкального образования Китая стоит важнейшая задача сохранить национальную идентичность, одновременно синтезируя современные художественные тенденции. Общеобразовательная школа является краеугольным камнем в системе формирования музыкального вкуса подрастающего поколения. В последние десятилетия учебные программы по музыке в Китае претерпели значительные изменения, сместив акцент с исключительно народного и революционного репертуара в сторону включения образцов современной китайской музыки. Современные жанры и стили (от китайской поп-оркестровки до новой трактовки традиционного звучания) не только актуальны по содержанию, но и объединяют культурное наследие и запросы современной молодежи.

Современный урок музыки в школах – это синтез государственной идеологии, культурного наследия и глобальных трендов. Сегодня на уроках детей учат пониманию музыки, как части национальной идентичности, где традиционные элементы переплетаются с современными технологиями.

Школьная программа опирается на несколько ключевых пластов музыкального наследия, которые можно условно разделить на три большие группы.

1. Патриотическая и традиционная музыка – основа, заложенная новыми стандартами 2022 года:

- «красная» классика: например, песни «Защитим Желтую реку» или «Споем песню партии» используются для воспитания патриотизма и связи с историей;
- этническое разнообразие: включаются песни национальных меньшинств, например, «Песня рыбаков Усули», что помогает понимать культуру разных регионов Китая.

2. Популярная музыка, главная особенность которой в образовании — гибридность:

- фьюжн: хиты часто строятся на традиционной пентатонике, но в сопровождении западной гармонии, используются электронные аранжировки и современные ритмы;
- очень популярно смешение стилей: например, Пекинской оперы с поп-музыкой и R&B. Такие песни отлично подходят для уроков, так как сохраняют традицию, но звучат современно.

3. Академический авангард (современная классика). Для старших классов и кружков предусмотрено знакомство с серьезной музыкой XX-XXI века. Композиторы смешивают фольклор с техниками додекафонии или сонористики (например, использование китайских народных ладов в симфоническом оркестре). Использование нетрадиционных звуков, тишины или электроники расширяет понятие музыкальный опыт.

Обработки народной музыки с элементами поп-аранжировки – самый массовый и «легкий» для восприятия жанр. Задача – сделать традиционную крестьянскую или городскую песню (например, «Цветы яблони», «Молодая девушка», «Цветы жасмина») доступной для широкой аудитории. Для этого жанра характерны изменение оригинального лада (пентатоника часто приобретает черты мажоро-минорной западной гармонии), использование синтезаторов, электрогитар, стандартной поп-ударной установки (бочка, малый барабан, хэт), а также массовых хоровых подпевок. Примеры исполнителей в данном жанре – Группа Black Duck (Хэй Яцзы), Phantom (Луньдун), многие проекты проекта CCTV (например, новогодние гала-концерты) [4].

«Красная песня» в современной оркестровке (хунгэ – «красные песни») – специфический китайский жанр, где первоисточником являются патриотические и революционные песни середины XX века («Восток красный», «Ода Родине», «Песня о партизанах»). Современная аранжировка выполняет роль своеобразного оживления и «укрупнения» звучания. Преобладает симфонический оркестр, часто смешанный с элементами рок-баллады (мощные гитарные перегрузы на крещендо) или электронной оркестровкой (стейджи оркестровые сэмплы). В качестве примера можно привести современные версии песен из фильмов (например, финал фильма «Битва у озера Чанцзинь»), выступления оркестра Народно-освободительной армии Китая, юбилейные концерты КПК.

Включены в школьную программу и произведения композиторов в стиле «гофэн» (китайский нью-эйдж и фьюжн). Гофэн – современное направление (расцвет произошел в 2000–2010-е гг.), которое принципиально отличается от двух предыдущих. Это авторская музыка, часто инструментальная или с минимальным вокалом. К особенностям можно отнести использование подлинных китайских инструментов (пипа, эрху, гуцинь, сяо) в сочетании с даунтемпо, эмбиентом, иногда – элементами джаза или чиллаута. Гармония применяется не обязательно западная: часто это пентатоника, но в пространственном, кинематографическом виде. В данном стиле выступают Ли Чжихуэй, Линь Хай (отец этого жанра), Хоу Децзянь, Тань Дунь (его «Симфония 1997» – яркий фьюжн), Ма Цзюлун (современный гофэн-поп) [1].

Можно отметить несколько характерных черт, которые отличают современную китайскую музыку от простого копирования западных образцов: мелодиче-

ская основа, роль текста, инструментовка, лады и строй. Даже в поп-музыке часто сохраняется пентатоника, что создает узнаваемое "китайское звучание" [2]. Китайский язык – тональный. В вокале огромное внимание уделяется дикции, слоговой артикуляции и тому, как слово «кладется» на ноту, что делает пение близким к выразительной речи. Активно смешиваются этнические инструменты (эху, пипа) с электронными синтезаторами и оркестровыми партиями. Теоретическая база опирается как на западную гармонию, так и на древние китайские лады (например, система "12 люй"), что позволяет исполнять древнюю музыку в современной аранжировке.

С 2022 года в Китае действуют новые стандарты образования, которые сильно изменили подход к музыке. Особенностью последних лет стало внедрение "Больших тем", которые проходят красной нитью через весь учебный год. Например, изучая тему "Человек и природа", школьники знакомятся с песнями о реках и лесах, попутно проникаясь идеями программы по сохранению экологии. Современная школьная программа по музыке стремится сохранить культурный код нации через патриотические песни и фольклор, но при этом не потерять внимание молодежи, уделяя внимание поп-музыке и авангарду [6].

Современная образовательная программа рассматривает музыку как инструмент формирования «цзюньцзы» (благородного человека) и гражданско-патриотического воспитания молодежи. Так государственные документы последних лет закрепляют значимость воспитательного компонента. Музыка является средством патриотического, духовно-нравственного и эстетического воспитания. В условиях глобализации школьное образование в Китае выступает главным институтом сохранения национальной идентичности.

Анализ школьных программ наглядно демонстрирует синтез трех основных жанровых пластов:

1. Традиционная и народная музыка (фольклор). В программах широко представлены народные песни (миньгэ), включая исторические, трудовые, обрядовые и лирические жанры, опера, инструментальная музыка - акцент делается на освоении тембрального звучания эрху, пипа, гуцинь, дицзы и ударных (гонги, бяньчжун). В образовательный контекст интегрируются элементы древней системы «яюэ» (ритуальная музыка эпохи Тан/Сун) в адаптированном для школьников виде.

2. «Новая музыка» и национальный академизм представлены произведениями китайских композиторов XX – начала XXI века, которые технически используют западные формы (соната, симфония, фортепианный концерт), но сохраняют «стилистическое единство» с национальной традицией.

3. Популярная музыка в общеобразовательной школе занимает непрочное положение. Хотя она популярна в медиасреде подростков, образовательные

стандарты фокусируются на «высоком» наследии, оставляя эстраду на периферии или во внеклассной работе.

В программе по музыке для общеобразовательной школы ключевой стилевой чертой является пентатоника (пятиступенный звукоряд) – основной теоретический и исполнительский маркер, который «распознают» школьники в процессе установления различий китайской музыки от западной. При этом, китайская музыка в школе преподносится как искусство, связанное с природой и поэзией (визуально-символический характер). Даже современные произведения часто имеют программные заголовки, описывающие пейзажи или древние легенды. В отличие от западной школы, где тембр унифицирован, в китайской школе акцент делается на индивидуальный тембр каждого народного инструмента и специфическую манеру звукоизвлечения (например, скольжения на струнных) [7].

Фортепиано и скрипка широко распространены благодаря влиянию русской и европейской школ, но адаптированы для исполнения китайской музыки. Государственная политика стимулирует их изучение как основы «культурной уверенности». В школах создаются оркестры народных инструментов, в программу вводятся уроки игры на эрху или дицзы.

В результате исследования можно сделать следующие выводы.

Современная школьная программа по музыке не статична, она, так или иначе, более или менее успешно, отражает процессы «трансформации», происходящие в китайском социуме конца XX века – 10-20-х гг. XXI века. Если раньше, 30-40 лет назад, «новая музыка» часто несла преобладающе идеологическую нагрузку, то сегодня акцент смещается в сторону чистой эстетики и гармонии.

В современную программу активно внедряются мультимедийные средства для изучения древних инструментов (3D-модели бяньчжуна) и записи фольклора. Наша практика работы в школе показывает, что эффективность применения аудио- и видеозаписей, программ для анализа ритмики и динамики, онлайн-платформ для проведения виртуальных и коллективных занятий значительно расширяет дидактическое поле урока, создавая дополнительные возможности для педагога на школьном уроке музыки.

### *Литература*

1. *Кашина, Н.И. К актуальности проблемы формирования музыкально-слушательской культуры обучающихся на уроках музыки в общеобразовательных школах Китая / Н.И. Кашина, Ли Шимэй // Педагогическое образование в России. – 2023. – № 2. – С. 38–43.*
2. *Сюй, Ююань. Роль традиционной музыки в современном музыкальном образовании Китая / Ююань Сюй // Управление образованием: теория и практика. – 2022. – Том 12. – № 6. – С. 90 – 94.*
3. *Сюй, Ююань. Использование произведений современных китайских композиторов в процессе подготовки будущих учителей музыки /Ююань Сюй // Педагогический журнал. – 2025. –Т. 15. – № 4А. – С. 195–205.*

4. *Тань, Сюйян. Традиции и перспективы музыкального образования в Китае на современном этапе общественного развития / Сюйян Тань // Педагогический журнал. – 2024. –- Т. 14. – 3А. – С. 184–190.*
5. *Фан, Ю. Научно-педагогические воззрения китайских композиторов XX века на становление музыкального искусства в Китае /Ю. Фан // International Journal of Professional Science. – 2024. – № 7–1. С. 6–11.*
6. *Цихэн, Ван. Особенности современной системы музыкального образования в Китае / Ван Цихэн // Научные стремления. –2020. – Выпуск 18. – С. 37–46.*
7. *Ян, Бохуа. Музыкальное воспитание в общеобразовательных школах современного Китая /Бохуа Ян: автореф. дис. … канд. пед. наук. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. – 161 с.*

## *REFERENCES*

1. *Kashina, N.I. "On the Relevance of the Problem of Forming Musical Listening Culture of Students in Music Lessons in Comprehensive Schools in China." / N.I. Kashina, Li Shimei // Pedagogical Education in Russia. 2023. No. 2. pp. 38–43.*
2. *Xu, Y. The Role of Traditional Music in Modern Music Education in China. / Y. Xu // Education Management: Theory and Practice. 2022. Vol. 12. No. 6. pp. 90–94.*
3. *Xu, Y. Ispolzovanie proizvedeniy sovremennykh kitayskikh kompozitorov v protsesse podgotovki budushchikh uchiteley muzyki / Y. Xu // Pedagogicheskiy zhurnal. 2025. T. 15. № 4 A. s. 195-205.*
4. *Tan, Xuyang. Traditions and Prospects of Music Education in China at the Current Stage of Social Development / Tan Xuyang // Pedagogical Journal. – 2024. – Vol. 14. No. 3A. – pp. 184–190.*
5. *Fan, Yu. Nauchno-pedagogicheskie vozzreniya kitayskikh kompozitorov KhKh veka na stanovlenie muzykalnogo iskusstva v Kitae // International Journal of Professional Science. 2024. № 7-1. s. 6-11*
6. *Qiheng, Wang. Features of the modern system of music education in China / Qiheng Wang // Scientific aspirations. 2020. Issue 18. pp. 37-46.*
7. *Yan, Bohua. Music education in comprehensive schools of modern China: author's abstract. diss. ... Cand. ped. sciences. St. Petersburg: Publishing house of the Herzen State Pedagogical University, 2009. 161 p.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 18.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*Э.Г. Толмачева*

# Цикл «В виртуальном мире» С. Слонимского в аспекте раскрытия сонорных возможностей фортепиано для юных пианистов

*Аннотация. Целью статьи является выявление выразительных возможностей сонорной техники сочинения фортепианной музыки, написанной для детей, и ее воспитательного потенциала для обучения юных пианистов. На примере цикла "В виртуальном мире" С. Слонимского показано, как за счет кластеров и других созвучий, нетрадиционных приемов звукоизвлечения создается уникальное темброкрасочное звучание фортепиано, связанное с выбором определенных музыкальных и исполнительских средств. Пьесы цикла С. Слонимского позволяют расширить представления детей о тембровых возможностях фортепиано, ввести их в мир темброво-красочной палитры современной музыки на примере понятных и интересных для них кукольных образов. Это позволяет сформировать у юных пианистов наиболее полные представления о выразительных возможностях фортепиано, а также для развить у них умения пользоваться нетрадиционными приемами звукоизвлечения.*

*Ключевые слова: фортепиано, сонорика, нетрадиционные приемы звукоизвлечения, С. Слонимский, «В виртуальном мире».*

Открытие сонорного звучания фортепиано, привлечение нетрадиционных приемов звукоизвлечения составляют новый облик инструмента в современной музыке. Данная тенденция возникла на волне усиления темброво-красочной стороны звучания музыки. Как указывает А. Л. Маклыгин, специфика сонорики представляется «в преобладании фонической, красочной стороны, обусловленной специфическими звуковысотными отношениями, а также значительно возросшей ролью темброартикуляционных и динамических средств» [1, с. 514]. Использование композиторами препарированного фортепиано и нетрадицион-

ных приемов звукоизвлечения также оказывается направлено на создание впечатления от особой окраски звука.

Сонорика и нетрадиционные приемы звукоизвлечения охватывают в основном фортепианную музыку, рассчитанную на исполнение профессиональными пианистами и слушание взрослой аудиторией. Как подчеркивает Т. П. Самсонова, «музыкальные произведения, написанные в сонорной композиционной технике, требуют для своего восприятия обостренного состояния слухового аппарата и особого состояния души, располагая к поиску особого звука и размышлению за роялем» [2, с. 172]. При этом широкие возможности данных явлений находятся и в области музыки для детей, так как необычные звуковые краски фортепиано позволяют расширить возможности композиторов и вызвать неподдельный интерес у юных пианистов.

Одним из первых к нетрадиционным возможностям фортепиано в области музыки для детей обратился С. Слонимский. Наиболее ярко это проявляется в фортепианном цикле "В виртуальном мире", состоящем из пяти миниатюр, следующих друг за другом по принципу контрастного чередования. В этом произведении С. Слонимский обращается к образу куклы, который во множестве музыкальных сочинений его предшественников (П. Чайковского, А. Лядова, А. Гречанинова, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского и др.) получил разнообразные воплощения. При этом отнести цикл С. Слонимского к подобного рода произведениям весьма затруднительно, поскольку его персонажи возникли в цифровых реалиях XX столетия. Однако герои композитора, несмотря на новые условия своего существования, выполняют те же функции, что и обычная кукла. С этими персонажами выстраиваются те же эмоциональные и ролевые отношения ребенка, они являются отображением его интересов и настроений.

Сложность и специфика изображения виртуального героя заключается в способе его воплощения. Для этого С. Слонимскому потребовалось расширить выразительные возможности посредством введения новых приемов исполнения и звукоизвлечения. Так, механистичность робота или фантастичность инопланетянина воспроизводятся благодаря игре на открытых струнах, на педалях, щипком и т.д. Отказ от классической тональной системы приводит к применению атональности, кластерной технике, активно применяется полиритмия. Для воспроизведения однообразного движения игрушечного механизма С. Слонимский применяет повтор мелодических и ритмических оборотов, прием остинато. Имитация моторности, техничности, многократный повтор мелодических мотивов, ритмических формул, а также акцент на определенном регистре фортепиано — все эти средства способствуют созданию эффекта кукольности.

Каждое произведение демонстрирует слушателю какой-либо портрет излюбленного персонажа компьютерной игры или обыгрывает жанровую сценку.

Необычность сочинения С. Слонимского заключается не только в выбранных для изображения героев произведения, но и в способах их воплощения музыкальными средствами. Поскольку программа цикла отправляет исполнителя и слушателя в компьютерно-космические дали, то и музыкальное пространство значительно преображается. Добивается этого эффекта композитор, в первую очередь, за счет расширения тембровых и технических возможностей рояля.

Открывает цикл пьеса «Гигантский динозавр», которую сам С. Слонимский определил как «сонорную и сравнительно изысканную» [3]. Это яркое и эффектное начало, задающее тон последующим произведениям. Под сонором понимается сочетание звуков, воспринимаемое «как единая звуковая краска, в которой отдельные звуки или интервалы не выявляются и не воспринимаются отчетливо на слух» [2, с. 514]. Композитор применяет кластерные созвучия, как на черных, так и на белых клавишах в обеих руках пианиста. Кластеры звучат только в среднем и низком регистрах фортепиано, и С. Слонимский указывает на одновременное взятие кластеров по белым и по черным клавишам, что создает яркий звуковой эффект. При этом изложение созвучий имеет четкую ритмическую организацию, основанную на повторах нескольких блоков.

Помимо кластеров тематическим материалом произведения становится целое множество элементов, воспроизведение которых составляет одну из технических трудностей. Поэтому композитор, определив сложность произведения, отводил его исполнение школьникам средних и старших классов [3].

Сонорное звучание пьесы определяются не только кластеры. Словно глухой рокот страшного чудовища воспринимается тематический элемент, представленный секундовым мотивом шестнадцатых. На протяжении пьесы он излагается в большой октаве и контроктаве, а также звучит на фоне секундовых созвучий. Даже в условиях беспедального звучания исполнение этого элемента вызывает колористический эффект.

Хотя значительная часть материала пьесы проходит в низком регистре, пьесу отличает широкий диапазон. При этом охват нескольких октав может происходить за очень короткий промежуток времени. Так, например, уже в первых четырех тактах осуществляется охват звуков от контроктавы до четвертой октавы. Не только широкий разбег, но и частое сопоставление низкого и высокого регистров совершается на протяжении всего произведения. Этот принцип контраста, реализующийся на нескольких уровнях, становится отличительной чертой пьесы. Так, помимо высотной стороны происходит сопоставление динамики forte – piano, аккордовых структур и монодии, крупных и мелких длительностей, и даже штрихов legato – staccato. Контрастность, неожиданность сопоставления элементов, в принципе, является характерной чертой детской музыкальной литературы, поскольку объясняются проявлением детской игровой логики. И в пьесе

С. Слонимского контрасты во многом создаются и за счет исполнительских нюансов, приучая юных пианистов к точному соприкосновению с клавиатурой.

Несмотря на многоэлементный материал, можно отметить в пьесе «Гигантский динозавр» определенную логику следования элементов, и даже принцип репризности. Повторяющиеся мотивы формируют целые блоки единого тематического материала. Так, в произведении можно выделить семь разделов различной протяженности. В первый объединяются первые четыре такта. Принципом объединения здесь становится способ изложения материала в виде монодической линии. Границы второго раздела ярко обозначены, поскольку эту часть составляет последовательность кластеров протяженностью в восемь тактов. При этом внутри этих восьми тактов также присутствует повторность. Третий блок, отличающийся продолжительностью (14 тактов), образуется в результате чередования двух элементов: секундового мотива шестнадцатых и тритонового мотива. Почти ровно посередине появляется новая мелодическая линия протяженностью в пять тактов. Ее появление составляет небольшой средний раздел пьесы, границы которого мы также выделим в отдельную группу. Следующий, пятый раздел подобно третьему строится по принципу чередования элементов: секундовый мотив шестнадцатых и двутактовый мотив, изложенный четвертями.

Шестой раздел – это новый тематизм со сменой метра (4/4), с квинтолями в верхнем пласте фактуры и мелодической линией в нижнем. При этом квинтоли звучат на staccato в регистре третьей октавы, что также приводит к новому колористическому эффекту. Он обостряет заключительные созвучия – два кластера, которые предписывается исполнить локтями «по комплексу самых нижних черных клавиш» правой руки и «по комплексу самых нижних белых клавиш» левой руки. Эти кластеры необходимо исполнять на педали в динамическом нюансе fortissimo. В результате, создается звуковое «пятно», представляя емкую характеристику зловещего персонажа.

Последние две пьесы цикла («Инопланетянин и НЛО», «Компьютерный робот») – самые необычные по способу изложения и исполнения. Используя нетрадиционные средства звукоизвлечения, С. Слонимский сопровождает нотное изложение пьесы внушительным размером комментариев по поводу способа исполнения музыкального сочинения. Большое впечатление производит непосредственно сама нотная запись пьесы – это отсутствие привычного понимания нотного стана, необычный вид нот, а также ненотированная запись. Среди немалого количества приемов в обоих произведениях общим становится игра на открытых струнах. Стоит отметить, что в применении этого приема в области детской музыки С. Слонимский был родоначальником, впервые обратившись к

нему в пьесе «Колокола» [4, с. 66]. Перед исполнением всех пьес из рояля извлекается пюпитр, что позволяет освободить струны.

По тематическому материалу пьеса "Инопланетянин и НЛО" представляет собой последовательность варьированных проведений мотивов. Изображение же неземного существа осуществляется за счет различных способов извлечения звуков. Форму образуют три раздела, каждый из которых длится по четыре такта. Логика движения развития пьесы выстраивается таким образом: от более традиционного способа звукоизвлечения – к менее традиционному. Так, первые четыре такта представляют собой игру на струнах с нажатой педалью путем привлечения pizzicato, то есть путем защипывания струны. Второй мотив исполняется обычным образом – на клавиатуре, с педалью. Третий и четвертый такты следуют по тому же принципу чередования способов звукоизвлечения.

Второй раздел предлагает еще один вариант исполнения – игру по клавишам правой рукой с одновременным глушением струны соответствующих нот ребром ладони или сжатыми между собой пальцами левой руки. В результате этого приема образуется необычный сонорный эффект с абсолютным изменением высотной стороны мелодии и тембровой окраски инструмента. Поэтому в нотной записи применяется иная система графического обозначения звуков. Третий раздел сохраняет лишь некие ритмические элементы от темы, от звуковысотности здесь остается лишь примерное обозначение октавы. В том числе используется звукоизвлечение на произвольно взятых сжатыми между собой пальцами струнах рояля в разных регистрах, совершается удар нажатой и отпущенной пружины замка клавиатуры, а при отсутствии замка – удар средней фалангой второго пальца по крышке рояля. А завершает пьесу кластер, представляющий комплекс самых нижних струн, взятый ребром ладони правой руки с нажатой педалью.

Таким образом, мы наблюдаем общую тенденцию направленности материала на разрушение определенной звуковысотной стороны мелодии, и увеличение значения акустических «растушеванных» красок.

Сам Слонимский определял пьесу как «канон мотива на струнах и мотива на клавишах». Дальнейшее развитие композитор объяснял следующим образом: «Затем созвучия на струнах, удар нажатой и отпущенной пружины замка клавиатуры – и кластер на нижних струнах. Не совсем обычные звучания, поскольку этот инопланетятин не совсем похож — своими «руками», «ногами» и «головой» – на нормального человека. У него, может, и головы-то нет… Поэтому тут нет мелодии на клавишах» [3].

Прием исполнения с глушением струн композитор применяет и в заключительной пьесе цикла «Компьютерный робот». Подробные комментарии композитор оставил и об этом произведении: «Перед ее исполнением нужно, как и пе-

ред исполнением предыдущей пьесы, вынуть пульт. Педаль вообще не берется. Можно играть сидя или стоя. Но самое главное – нужно зажать струны среднего регистра. И короткий пятизвучный мотив играется на клавишах, но при зажатых струнах. И эти клавиши звучат "компьютерно". Отвечает им четвертая октава, самый крайний высокий регистр. Получается перекличка двух довольно странных тембров…» [3].

Действительно, эта пьеса крайне необычна по звучанию и близка электронным тембрам компьютера. В основе ее лежит один мотив, который многократно варьируется на протяжении всей пьесы (а именно 24 раза). Изменяется регистр, мотив транспонируется на другую высоту и проходит уже не от звука d, а от звука fis. Комбинируется временное изложение мотива, он либо сокращается, либо увеличивается в протяженности за счет повтора его элементов. Главным же образом пьеса строится на контрасте регистров, на чередовании проведений темы в первой и четвертой октавах и способах исполнения.

Вторая и третья пьесы цикла «В виртуальном мире» связаны с традиционными музыкальными средствами. Вторая пьеса обозначена С. Слонимскиим как «Могучий дракон», поэтому, ориентируясь на программу, мы ожидаем услышать еще один портрет по типу первой пьесы. Однако произведение строится таким образом, что возникает впечатление, будто на наших глазах разыгрывается целая жанровая сцена, полная действия и событий. Конечно, можно представить, что первые четыре такта изображают энергию и напористость самого волшебного существа, однако впоследствии мы убеждаемся, что развитие выстраивает некий сюжет. Характеристикой самого дракона становится материал, зображающий его полет. Это потоки пассажей квинтолей, движение которых направлено то вверх, то вниз. Разделов, посвященных изображению дракона, всего два. Они разграничены от остального материала не только тематическим контрастом, но и сменой метра.

В развитии пьесы можно проследить целый ряд событий. Первые четыре такта напоминают фанфару или охотничий клич. Это два восходящих мотива, движущихся по интервалам чистой и увеличенной кварты. Согласно европейской традиции дракон представляет собой гигантское мифологическое чудовище, который внушает страх и ужас человеческому роду. Против дракона выступают славные рыцари, бравые воины, обреченные на подвиг или ужасную гибель. В этой пьесе разыгрывается, скорее, иная ситуация. В 5-ом такте появляется дракон и в чудесном полете устремляется ввысь. За ним вдогонку отправляются герой или герои: повторяется мотив фанфары, который активно развивается в последующих шести тактах. Ощущение увеличения скорости и погони образуется в результате сокращения метра с 9/8 на 6/8, а также уменьшения длительностей с четвертей на восьмые. По принципу монтажа следуют друг за

другом эпизоды: вновь появляется перед глазами дракон в неспешном полете, лавируя вверх-вниз (такты 20-28). Заключительный раздел, самый протяженный и напряженный, представляет кульминацию произведения, изображая бег и стрельбу. Теперь мы словно наблюдаем за действием глазами дракона. Вдалеке появляются охотники и постепенно приближаются, нагоняют дракона. В основе лежит квартовый восходящий мотив, который проходит одноголосно на pianissimo во второй октаве. Постепенно мотив опускается, охватывая и низкие регистры, уплотняется его изложение, усиливается динамика до fortissimo. Впервые здесь появляются аккорды. Это аккорды нетерцового строения с побочными секундовыми тонами. Образуется терпкое звучание, которое вызывает ассоциации со звуками выстрелов. Фанфарный мотив достигает своего апогея в низком регистре и плотной фактуре на fortissimo. Производится настоящий шквал выстрелов, и цель оказывается достигнутой – следующий раздел изображает не полет, а падение. Это glissando через всю клавиатуру фортепиано (от а четвертой октавы до а контроктавы). Таким образом, и в этой пьесе сонорные эффекты играют ключевую роль в отображении программного замысла.

Третья пьеса цикла «Раненый дракон и маленький мальчик» соединяет в себе черты портретного изображения героев и жанровой сцены. По типу изложения пьеса напоминает произведение М. Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный», которое строится по принципу диалога. Так и здесь чередуются два разнохарактерных портрета. О содержании этой пьесы С. Слонимский рассказал более подробно в интервью с А. Харьковским: «Жалующийся, истекающий кровью дракон… А мальчик, видимо, из какого-то американского штата, он напевает беззаботно некую американскую песенку, сравнительно архаичную, и лечит этого дракона, помогает ему» [3].

Первый раздел изображает раненного дракона. В основе его характеристики – секундовые ламентозные интонации, общий нисходящий контур движения мелодии. При этом в партии левой руки выдерживается квартаккорд. Хотя композитор и воспроизводит жалобные интонации раненного дракона, он не забывает о могуществе и силе этого волшебного создания, характеризуя его за счет жесткого звучания кварт.

Непосредственно добродушный образ мальчика создает следующий раздел формы (12-19 такты). Тема, изложенная в мажорной тональности в размере 4/4, связана с жанром гимна. С помощью типа мелодического движения и динамики С. Слонимский вновь воспроизводит эффект движения в пространстве. Такты и фразы словно укладываются в кинематографическую смену кадров мультфильма на экране, а заключительная восходящая квартовая интонация в

19 такте и последующая за ней пауза будто рисуют останавливающегося мальчика и изображают его встречу с драконом.

Третья часть посвящена характеристике дракона. Подобно словесной форме высказывания организуется материал раздела. Интонации становятся более жалобными, но при этом звучат настойчиво – увеличивается количество секундовых интонаций, которые чередуются с восходящим квартовым мотивом, изменяется динамика (звучит на forte), но смягчается звучание квартаккорда, так как исполняется он на арпеджио.

В совершенно ином виде проходит материал, характеризующий мальчика. Вид мелодии остается прежним, но звучит в иной динамике и способе извлечения (piano, dolce), что передает сочувствие и участие героя. Последние восемь тактов синтезируют элементы обоих портретов. В нижнем пласте фактуры выдерживается терция и представлена доминантовая функция. Этот интервал и автентический оборот напрямую связаны с портретом мальчика, тогда как верхний пласт воспроизводит жалобные интонации дракона.

Таким образом, привлечение композиторами сонорной техники сочинения за счет кластеров и других созвучий, нетрадиционных приемов звукоизвлечения оказывается направлено на создание уникального темброкрасочного звучания фортепиано, связанного с выбором определенных музыкальных и исполнительских средств. Поэтому исполнение сонорной музыки предполагает индивидуальное проникновение в концепцию сочинения, анализ тех приемов, которые использовал композитор. Цикл «В виртуальном мире» С. Слонимского позволяет расширить представления детей о тембровых возможностях фортепиано, ввести их в мир темброво-красочной палитры современной музыки на примере понятных и интересных для них кукольных образов. Этот момент является очень важным для формирования у юных пианистов наиболее полных представлений о выразительных возможностях фортепиано, а также для развития умений пользоваться нетрадиционными приемами звукоизвлечения.

### *Литература*

1. *Маклыгин А. Л. Сонор. Сонорика // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия,1990. – С. 514-515.*
2. *Самсонова Т. П. Сонорные эффекты фортепианного звука: поиски трансцендентного // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2012. – № 4. – С. 172-180.*
3. *Харьковский А. Сергей Слонимский. Фортепианные циклы для детей и юношества. Интервью с продолжением. – URL: https://compozitor.spb.ru/our-autors/interview/ sergey-slonimsky.php (дата обращения: 05.06.2026)*
4. *Тарновская Т. К. О новых пьесах С. М. Слонимского // Вестник СПбГИК. – 2013. – №3 (16). – С. 64-67.*

## *REFERENCES*

1. *Maklygin A. L. Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar', ed. G. V. Keldysh, Moscow: Sovetskaya enciklopediya,1990, P. 514-515.*
2. *Samsonova T. P. Vestnik LGU im. A. S. Pushkina, 2012, No. 4, P. 172-180.*
3. *Har'kovskij A. Sergej Slonimskij. Fortepiannye cikly dlya detej i yunoshestva. Interv'yu s prodolzhe niem (Sergei Slonimsky. Piano Cycles for Children and Young People). – URL: https:// compozitor. spb.ru/our-autors/interview/sergey-slonimsky.php (05.06.2026)*
4. *Tarnovskaya T. K. Vestnik SPbGIK, 2013, No. 3 (16), P. 64-67.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 06.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

***Ян Си***

# Национальные традиции китайского хорового искусства в профессиональной подготовке будущих учителей музыки

*Аннотация. В статье рассматриваются национальные традиции китайского хорового искусства как содержательная основа профессиональной подготовки будущих учителей музыки. Особое внимание уделяется интонационно-ладовым, жанровым, фактурным, тембровым и языковым признакам, определяющим своеобразие национального хорового репертуара. На материале хоровых обработок «Молихуа» Инь Минъу и «Пастушьей песни» Цюй Сисянь выявляются различные способы преобразования народно-песенной традиции средствами профессионального многоголосия. Показано, что в первом произведении ведущую роль играют пентатоническая мелодика, вариантность кратких попевок и прозрачность фактуры, тогда как во втором — протяжённость дыхания, длительное звуковедение и многослойная организация хора a cappella. Обосновывается педагогическая модель, включающая культурно-аналитический, вокально-хоровой, дирижёрско-интерпретационный и педагогико-практический этапы. Делается вывод о том, что национальный хоровой репертуар способствует формированию музыковедческих, исполнительских, дирижёрских и педагогических компетенций будущего учителя музыки.*

*Ключевые слова: китайское хоровое искусство, национальные традиции, будущий учитель музыки, хоровое дирижирование, профессиональная подготовка.*

### *Введение*

Современная профессиональная подготовка будущего учителя музыки предполагает не только овладение вокально-хоровыми и дирижёрскими навыками, но и способность осмысленно работать с национальным музыкальным наследием, раскрывая его художественное и культурно-воспитательное содержание. В системе высшего музыкально-педагогического образования Китая особую роль

в решении этой задачи играет хоровой репертуар, основанный на народно-песенных традициях различных регионов и этнических групп страны. Его освоение способствует развитию ладового слуха, ансамблевого мышления, исполнительской выразительности и дирижёрской техники, а также формирует готовность будущего педагога передавать учащимся представление о внутреннем многообразии китайской музыкальной культуры.

Вместе с тем включение национального репертуара в учебный процесс не всегда сопровождается последовательным анализом его музыкально-стилевой природы. Практическая работа нередко ограничивается разучиванием нотного текста и подготовкой концертного исполнения, тогда как происхождение напева, особенности ладовой организации, взаимодействие музыки и слова, фактурное преобразование народной мелодии и обусловленные ими исполнительские задачи остаются недостаточно раскрытыми. В результате национальная специфика произведения может сводиться к отдельным внешним признакам, прежде всего к использованию пентатоники, без учёта жанрового источника, характера дыхания, тембровой организации и этнокультурного контекста.

Актуальность исследования определяется необходимостью разработки такого подхода к китайскому национальному хоровому репертуару, который объединял бы музыковедческий анализ, вокально-хоровое исполнение, дирижёрскую интерпретацию и педагогическую практику. Национальная традиция при этом понимается не как неизменная совокупность фольклорных элементов, а как развивающаяся система интонационно-ладовых, жанровых, языковых, фактурных и тембровых признаков, получающих новое воплощение в профессиональном многоголосном письме.

Цель статьи состоит в выявлении музыкально-стилевых форм воплощения национальных традиций в китайском хоровом искусстве и обосновании педагогической модели их освоения в профессиональной подготовке будущих учителей музыки. Объектом исследования является профессиональная музыкально-педагогическая подготовка студентов, предметом — содержание и последовательность аналитического, вокально-хорового, дирижёрского и педагогического освоения произведений национального хорового репертуара.

### *Национальные традиции как музыкально-стилевая основа китайского хорового искусства*

Национальные традиции китайского хорового искусства не следует понимать как неизменный комплекс архаических элементов или как совокупность внешних признаков национальной принадлежности произведения. В профессиональной хоровой культуре они представляют собой исторически развивающуюся систему музыкального опыта, включающую интонационно-ладовые мо-

дели народной музыки, особенности региональных и этнических песенных жанров, принципы мелодического развёртывания, специфику поэтического текста, фактурные и тембровые решения. В условиях профессионального многоголосия эти компоненты не воспроизводятся буквально, а получают новое композиционное и исполнительское воплощение.

В настоящем исследовании внимание сосредоточено прежде всего на тех проявлениях национальной традиции, которые могут быть выявлены в хоровой партитуре и освоены в профессиональной подготовке будущего учителя музыки. К ним относятся ладовая организация мелодии, характер интонационного развития, взаимодействие музыки и слова, соотношение хоровых партий, способы преобразования народного напева и обусловленные ими особенности интерпретации. Такой подход позволяет избежать чрезмерно широкого культурологического толкования и связать музыковедческий анализ с исполнительской, дирижёрской и педагогической деятельностью студентов.

Профессиональная хоровая культура Китая формировалась в XX столетии во взаимодействии национальной песенной традиции с европейскими принципами гармонии, полифонии и партитурного письма. Освоение новых композиционных средств не привело к отказу от местных источников: народные мелодии, региональные жанры, классическая и современная поэзия стали основой значительной части национального репертуара. Китайское хоровое искусство развивалось не как прямое воспроизведение европейской модели, а как область творческого синтеза, в которой многоголосие использовалось для нового раскрытия национального интонационного материала [1; 2]. Аналогичная тенденция проявлялась и в хоровом воспитании, где профессиональная исполнительская подготовка сочеталась с обращением к национальному песенному наследию [3].

Одним из наиболее заметных признаков китайской народно-песенной традиции является пентатоническая организация. Однако наличие пятиступенного звукоряда само по себе ещё не определяет национально-стилевую специфику произведения. Пентатоника приобретает конкретное художественное значение во взаимодействии с функциями отдельных ступеней, строением фразы, ритмикой, жанровым источником, текстом и исполнительской манерой. Поэтому национальная характерность определяется не только составом лада, но и способом организации музыкального движения.

Для многих образцов китайской народной песенности характерно развёртывание мелодии вокруг устойчивых ладовых опор. Краткие попевки повторяются с изменением ритма, регистра, направления движения или заключительного звука, благодаря чему напев сохраняет узнаваемость и одновременно приобретает внутреннюю динамику. Преобладание поступенного движения формирует

плавную линию, тогда как более широкие интервалы выделяют кульминационные точки или расширяют звуковое пространство. Существенную роль играют также опевания, вспомогательные звуки и орнаментальные фигуры, восходящие к традиционному вокальному интонированию.

В хоровой партитуре эти особенности неизбежно преобразуются. Свободная мелизматика народного исполнения согласуется с требованиями ансамблевой точности: орнамент ритмически фиксируется, распределяется между партиями либо превращается в самостоятельный мотив. Ладовая переменность может подчёркиваться сменой гармонического фона, регистра или тембра. При этом песенная природа материала сохраняется, если композиционное развитие поддерживает характер его интонационного движения, логику дыхания и соотношение ладовых опор.

Особое значение имеет взаимодействие мелодии и текста. Китайский язык характеризуется слоговой структурой и лексическими тонами, которые учитываются при организации ритма, фразировки и смысловых акцентов. Однако речевой тон и музыкальная высота не соотносятся буквально: определяющими остаются ясность смысла, естественность произнесения и целостность поэтической фразы. В хоровом исполнении к этому добавляются синхронность согласных, единство гласных и согласование словесных акцентов с музыкальным развитием. Тем самым языковой фактор становится одновременно стилевым и исполнительским компонентом.

Национальное своеобразие китайского хорового искусства нельзя сводить к единой модели. Ханьские лирические песни, монгольские протяжные напевы, трудовые, горные, обрядовые и танцевальные жанры различаются типом мелодики, ритмикой, дыханием, артикуляцией и образным строем. Поэтому национальное в китайской хоровой культуре предполагает не стилистическую однородность, а единство культурного пространства при сохранении его внутреннего многообразия.

В статье это многообразие рассматривается на примере двух произведений — «Молихуа» Инь Минъу и «Пастушьей песни» Цюй Сисянь. Их выбор не претендует на исчерпывающую типологию китайского хорового репертуара; они используются как два показательных случая преобразования различных народно-песенных источников средствами профессионального многоголосия.

«Молихуа» представляет широко распространённую ханьскую лирическую песенность, существующую в нескольких региональных вариантах. Для неё характерны компактность мотивов, плавное поступенное движение, вариантность коротких интонаций и мягкая орнаментальность. В обработке Инь Минъу народный напев развивается посредством распределения голосов, тембровых смен и

постепенного усложнения фактуры, сохраняя при этом интонационную узнаваемость [4].

«Пастушья песня» Цюй Сисянь основана на мелодико-образных принципах монгольской протяжной песни, преобразованных средствами смешанного хора a cappella. Её специфика проявляется в широком мелодическом дыхании, длительности звуков, плавности ритмического движения и особом характере хорового пространства. Протяжённые линии голосов, выдержанные тоны и мягко сменяющиеся гармонические сочетания расширяют исходный одноголосный образ, не лишая его жанровой основы [5].

Сопоставление этих произведений показывает, что национальная традиция проявляется в них по-разному. В «Молихуа» определяющими становятся компактная мелодическая структура, вариантное повторение попевок, гибкое соединение текста и музыки и постепенное включение дополнительных голосов. В «Пастушьей песне» на первый план выходят протяжённость дыхания, устойчивость длинных звуков, плавность тембровых переходов и пространственный характер звучания. Следовательно, анализ национального репертуара должен учитывать не абстрактный набор общекитайских признаков, а конкретный жанровый и этнокультурный источник произведения.

Преобразование народной мелодии в профессиональном хоровом письме осуществляется посредством гармонизации, имитационного проведения, передачи тематического материала между партиями, использования выдержанных тонов, сочетания гомофонного и полифонического изложения, а также тембрового расслоения фактуры. Дополнительные голоса при этом не всегда образуют функционально-гармоническую вертикаль: нередко они развиваются вариантно-линейно, продолжая интонации основного напева, заполняя его паузы или формируя самостоятельный контрапункт.

Гармонические средства также подчиняются свойствам исходного материала. Открытые интервалы, неполные аккорды, выдержанные тоны и линейное взаимодействие партий позволяют обогатить многоголосие, не подавляя ладовую самостоятельность народной мелодии. В «Молихуа» дополнительные линии поддерживают ясность ведущего напева, тогда как в «Пастушьей песне» длительные звуки и расслоение партий выполняют одновременно гармоническую и темброво-пространственную функцию.

### *Музыкально-стилевое воплощение национальных традиций в произведениях «Молихуа» и «Пастушья песня»*

Обращение к народной песне в китайском профессиональном хоровом творчестве предполагает не механическое перенесение одноголосного напева в многоголосную партитуру, а его композиционное и исполнительское переос-

мысление. Исходная мелодия включается в новую систему ладовых, фактурных и тембровых отношений, сохраняя при этом связь с жанровым и этнокультурным первоисточником. Исследования китайских народно-песенных обработок показывают, что их национальное своеобразие определяется не только сохранностью исходного напева, но и принципами гармонизации, распределением голосов, соотношением музыки и текста, а также характером исполнительской интерпретации [6]. В этом отношении «Молихуа» и «Пастушья песня» представляют два различных варианта преобразования традиционного материала средствами профессионального многоголосия.

«Молихуа» относится к широко распространённой китайской народно-песенной традиции и существует в нескольких региональных вариантах. В рассматриваемой хоровой обработке художественный образ связан с любованием жасмином, его ароматом, белизной и красотой. Отсутствие развёрнутого сюжетного действия определяет лирико-созерцательный характер произведения: музыкальное развитие строится на постепенном раскрытии исходной песенной интонации.

Мелодика произведения организована преимущественно на пентатонической основе. Национально-стилевая специфика проявляется, однако, не только в составе звукоряда, но и в способе его функционирования. Напев складывается из кратких интонационных оборотов, повторяющихся с небольшими ритмическими и мелодическими изменениями. Преобладание поступенного движения обеспечивает плавность и вокальную естественность линии, тогда как отдельные более широкие интервалы подчёркивают смысловые вершины фраз. Вариантное развитие позволяет сохранить узнаваемость народной мелодии и одновременно избежать механической повторности.

Ведущая мелодия сохраняет функцию основного интонационного центра. Сопровождающие партии поддерживают ладовые опоры и образуют гармоническую среду, не заслоняя народного напева. Их роль не ограничивается аккордовым дублированием: дополнительные голоса могут продолжать движение во время остановки ведущей партии, развивать отдельные мотивы или формировать относительно самостоятельную линию. В результате возникает вариантно-линейное взаимодействие, при котором горизонтальная направленность голосов сохраняется и в условиях многоголосия.

Постепенное включение новых партий расширяет тембровый объём исходной мелодии. Хоровая вертикаль формируется как результат согласованного движения нескольких мелодически осмысленных линий, благодаря чему фактура становится более насыщенной, но сохраняет прозрачность и ясность ведущего напева.




Нотный пример 1. Пентатоническая мелодика и способы её многоголосного развития в хоровой обработке песни «Молихуа»

Существенную роль играет взаимодействие музыки и текста. Строки «прекрасные ароматные цветы покрывают ветви», «все восхищаются их ароматом и белизной», «позволь мне сорвать тебя» объединены общим лирическим состоянием. Границы музыкальных и словесных фраз в основном совпадают, а краткие длительности и орнаментальные обороты придают произнесению гибкость. Соответствие текста и мелодии формируется не через буквальное воспроизведение лексических тонов каждого слога, а на уровне целой фразы, её акцентного строения и смысловой направленности.

В профессиональной подготовке будущих учителей музыки данный фрагмент может использоваться для развития ладового слуха, интонационной точности и понимания функций хоровых партий. Студент должен уметь определить опорные ступени, проследить вариантное развитие мотивов и выявить соотношение ведущей мелодии с сопровождающими голосами. Результаты анализа связаны с сохранением лёгкого звука, ясностью текста, динамическим балансом партий и пластичным дирижёрским показом фразы.

Иной способ преобразования национальной традиции представлен в «Пастушьей песне» Цюй Сисянь для смешанного хора a cappella. Произведение основано на интонационно-образных свойствах монгольской протяжной песни, преобразованных в профессиональной четырёхголосной фактуре. Связь с народным жанром проявляется в широком мелодическом дыхании, продолжительности отдельных звуков, плавности ритмического движения и созерцательном характере образа. Современные исследования китайского хорового творчества национальных меньшинств подчёркивают разнообразие композиционных и исполнительских способов освоения этнического материала [7].




Нотный пример 2. Черты монгольской протяжной песни и организация хоровой фактуры в произведении Цюй Сисянь «Пастушья песня»

Протяжённость в данном случае определяется не только медленным темпом, но и крупным масштабом фразы, постепенным раскрытием диапазона и продолжительным удержанием звуков. Длительный тон не является неподвижной остановкой: он сохраняет динамическую и тембровую направленность и включается в непрерывное развитие музыкальной линии.

Поэтический текст связан с образом степного пространства. Строка «стада, подобно жемчугу, рассыпаны по зелёному ковру» — создаёт панорамную зрительную перспективу. Музыка передаёт не отдельное действие, а состояние спокойного созерцания, чему способствуют сдержанная динамика, длительное звуковедение и постепенное изменение хоровой вертикали.

В представленном фрагменте четыре хоровые партии объединены общим кантиленным движением, однако их ритмические и мелодические контуры полностью не совпадают. В то время как одни голоса удерживают длительные звуки, другие продолжают движение или вступают с новым оборотом. Благодаря этому фактура сохраняет внутреннюю подвижность и не сводится к последовательности статичных аккордовых вертикалей. Её развитие связано с постепенным изменением гармонических сочетаний, регистра и тембрового баланса.

Продолжительные ноты и лиги объединяют небольшие мотивы в крупные фразовые построения. Каждый голос воспринимается как мелодически направленная линия, даже если выполняет преимущественно гармоническую функцию. Такое голосоведение превращает одноголосный народный напев в многослойную хоровую ткань, сохраняя его протяжённый характер.

Обозначенная в партитуре динамика mp предполагает мягкое, но внутренне устойчивое звучание. Продолжительные звуки требуют активного дыхания и точного сохранения высоты. Излишне тяжёлый звук нарушил бы прозрачность

фактуры, тогда как недостаточная опора могла бы привести к потере строя. Поэтому художественный результат определяется равновесием верхних и нижних партий, единством тембров и устойчивостью всей вертикали.

Исполнение a cappella усиливает значение интонационной точности. На длительных звуках особенно заметны изменения высоты, возникающие вследствие ослабления дыхания или изменения формы гласного. Эти исполнительские трудности непосредственно обусловлены структурой произведения: продолжительностью звуков, медленным обновлением вертикали и относительной самостоятельностью голосов. Сочетание гармонического и полифонического начал в «Пастушьей песне» отмечается также в специальном анализе произведения [8].

Национальная специфика «Пастушьей песни» выражается, таким образом, не только в происхождении мелодического материала, но и в типе хорового дыхания, организации музыкального времени и характере фактурного развития. Протяжённый напев превращается в коллективный образ благодаря длительным линиям, мягкому тембровому расслоению и постепенному изменению гармонического фона.

В подготовке будущих учителей музыки данный фрагмент позволяет связать анализ партитуры с пониманием исполнительских задач смешанного хора a cappella. Студент должен проследить движение каждой партии, определить ладовые опоры и объяснить роль продолжительных звуков в формировании целостной фактуры. Практическое освоение связано с устойчивостью строя, продолжительным дыханием, единством вокальных гласных и способностью дирижёра объединять отдельные длительности в крупную фразу.

Сопоставление двух произведений показывает, что национальные традиции китайского хорового искусства не сводятся к единому набору формальных признаков. В «Молихуа» определяющими становятся компактная пентатоническая мелодика, вариантное развитие кратких попевок, согласованность словесного и музыкального членения и постепенное расширение фактуры вокруг ведущего напева. В «Пастушьей песне» на первый план выходят протяжённость дыхания, продолжительные звуки, медленное изменение вертикали и многослойное голосоведение.

Различается и характер художественной образности. «Молихуа» выражает непосредственное лирическое любование красотой цветка, что предполагает лёгкость звучания, гибкость фразировки и ясность текста. В «Пастушьей песне» формируется панорамный образ степи, связанный с созерцательностью, продолжительностью музыкального времени и тембровой однородностью хора. Поэтому первое произведение требует особого внимания к точности пентатониче-

ского интонирования и прозрачности фактуры, второе — к устойчивости строя a cappella, длительному звуковедению и балансу партий.

Для будущего учителя музыки данное сопоставление имеет методологическое значение, поскольку показывает необходимость дифференцированного подхода к национальному репертуару. Произведения, восходящие к различным этнокультурным источникам, требуют неодинаковых вокальных, хоровых и дирижёрских решений. Музыковедческий анализ создаёт основу для последующего выбора соответствующих способов интерпретации и педагогической работы.

### *Педагогическая модель освоения национального хорового репертуара будущими учителями музыки*

Освоение национального хорового репертуара в подготовке будущего учителя музыки целесообразно рассматривать как целостный процесс, объединяющий музыковедческий анализ, вокально-хоровую практику, дирижёрскую интерпретацию и педагогическую деятельность. В предлагаемой модели понимание этнокультурного и жанрового источника произведения становится основанием исполнительской концепции, а приобретённый исполнительский опыт — основой последующей работы со школьным хоровым коллективом.

Модель включает целевой, содержательный, процессуальный и оценочно-результативный компоненты. Её цель состоит в формировании способности анализировать, исполнять, дирижировать и педагогически интерпретировать произведения китайского национального хорового репертуара. Содержание объединяет культурно-исторические сведения, особенности музыкального языка, поэтического текста, хоровой фактуры и исполнительского стиля. Процессуальный компонент представлен четырьмя взаимосвязанными этапами, а результативный — системой профессиональных компетенций и критериев их оценки.

Национальный репертуар должен осваиваться междисциплинарно: в хоровом классе — как исполнительский материал, в классе дирижирования — как объект интерпретации, в курсах чтения партитур и анализа — как музыкально-стилевой текст, в методической подготовке и педагогической практике — как основа школьного урока или репетиции. Специфика каждого произведения определяет различное содержание вокально-хоровой и дирижёрской работы.

Процессуальный компонент включает культурно-аналитический, вокально-хоровой, дирижёрско-интерпретационный и педагогико-практический этапы. Они образуют не жёстко линейную, а циклическую систему: результаты анализа уточняются в процессе исполнения, а практическая работа с хором корректирует первоначальную интерпретацию.

На культурно-аналитическом этапе студенты знакомятся с происхождением народно-песенного материала, его этнокультурным контекстом, поэтическим текстом и различными исполнительскими версиями. Слушание записей сопровождается анализом темпа, звукообразования, фразировки, динамики и соотношения партий. Работа с партитурой направлена на выявление ладовых опор, структуры мелодии, функций голосов и связи музыкального членения с текстом.

При изучении «Молихуа» основное внимание уделяется пентатонической организации, вариантному развитию кратких попевок, взаимодействию слова и мелодии и способам многоголосного преобразования народного напева. В «Пастушьей песне» рассматриваются признаки протяжного мелодического развёртывания, функции длительных звуков, относительная самостоятельность партий и постепенное изменение хоровой вертикали. Аналитический этап создаёт основу для последующей исполнительской и педагогической работы с произведением.

Вокально-хоровой этап переводит результаты анализа в систему практических действий. Работа над «Молихуа» направлена на точность пентатонического интонирования, единство произношения, лёгкость звука, самостоятельность партий и прозрачность фактуры. В «Пастушьей песне» центральными становятся устойчивость строя a cappella, длительное звуковедение, цепное дыхание, тембровая однородность и баланс голосов. Технические задачи при этом подчиняются художественному образу произведения.

На дирижёрско-интерпретационном этапе студент формирует исполнительскую концепцию, определяя темп, динамический план, границы фраз, кульминационные зоны, характер вступлений и соотношение партий. В «Молихуа» дирижёрский жест должен быть пластичным и гибким, поддерживать лёгкость звучания и связность фразировки. В «Пастушьей песне» требуется более протяжённое и устойчивое движение, передающее крупный масштаб фразы и внутреннюю опору мягкой динамики. Практическая работа с хором формирует у студента умение ставить исполнительские задачи, выявлять причины ошибок и организовывать репетицию, соединяя функции музыканта, руководителя и педагога [9].

Педагогико-практический этап предполагает перенос приобретённого опыта в условия школьного музыкального образования. Будущий учитель определяет возрастную и вокальную доступность произведения, составляет план его изучения, подготавливает культурно-исторический комментарий и выбирает методы работы с учащимися. Основное внимание уделяется адаптации способов разучивания, а не произвольному изменению авторской партитуры.

На материале «Молихуа» может быть построено занятие, объединяющее знакомство с китайской народной песней, восприятие пентатоники, сопоставле-

ние одноголосного и хорового вариантов и практическое освоение элементов многоголосия. «Пастушья песня» позволяет раскрыть отдельные особенности монгольской протяжной песенности и связать культурное содержание с работой над кантиленой, дыханием, ансамблем и слуховым контролем. При этом произведение следует использовать как введение в отдельные черты данной традиции, не отождествляя его со всей музыкальной культурой монгольского народа.

Формой итоговой педагогической практики может стать самостоятельная репетиция или микропреподавание. Студент составляет план занятия, прогнозирует возможные трудности, проводит его фрагмент и анализирует результат. Оценивается не только качество хорового звучания, но и логика педагогических действий: последовательность заданий, ясность объяснений, соответствие методов уровню учащихся и способность оперативно корректировать работу. Современные подходы к преподаванию хорового дирижирования также ориентированы на соединение теоретического анализа, цифровых материалов и непосредственной исполнительской практики [10].

Реализация модели направлена на формирование четырёх взаимосвязанных компетенций. Музыковедческая компетенция выражается в способности определить этнокультурный и жанровый источник произведения и проанализировать его лад, мелодику, фактуру и текст. Вокально-хоровая компетенция предполагает владение интонацией, дыханием, дикцией, ансамблем и стилево обусловленным тембром. Дирижёрская компетенция включает создание исполнительской концепции и управление фразировкой, динамикой и балансом партий. Педагогическая компетенция проявляется в выборе доступного репертуара, организации репетиции и преобразовании результатов анализа в понятные учебные задания.

Названные компетенции формируются во взаимной связи. Недостаточное понимание стиля ведёт к формальному исполнению, слабая вокально-хоровая подготовка препятствует реализации интерпретационного замысла, а отсутствие педагогических и коммуникативных умений затрудняет его передачу коллективу. Поэтому национальный хоровой репертуар выступает интегративным материалом профессиональной подготовки.

Реализация модели предполагает соблюдение ряда педагогических условий. Репертуар должен отражать региональное и этническое многообразие китайской музыкальной культуры, обладать художественной и учебной ценностью, соответствовать возможностям коллектива и быть представлен в достоверном нотном издании. Работа над партитурой должна опираться на поэтический текст, сведения о жанровом источнике и качественные исполнительские версии. Цифровые материалы могут расширять возможности предварительно-

го знакомства с произведением, но не заменяют самостоятельного чтения партитуры и непосредственного хорового опыта [10].

Сформированность компетенций оценивается по четырём критериям: аналитическому, исполнительскому, дирижёрскому и педагогическому. Они отражают соответственно точность стилевого анализа, качество хорового исполнения, обоснованность дирижёрской интерпретации и способность организовать учебную работу с произведением. Итоговый результат определяется не суммой отдельных технических показателей, а способностью студента связать стилевой анализ с исполнительской и педагогической интерпретацией.

### *Заключение*

Проведённое исследование показало, что национальная специфика китайского хорового искусства определяется не отдельными внешними признаками, а взаимодействием ладовой организации, жанрового источника, интонационного развития, поэтического текста, типа дыхания, фактуры и тембра. Анализ «Молихуа» и «Пастушьей песни» выявил два различных способа преобразования народно-песенной традиции в профессиональном многоголосии. В «Молихуа» национальное своеобразие проявляется в пентатонической мелодике, вариантном развитии кратких попевок, ясном соотношении слова и музыки и постепенном расширении фактуры. В «Пастушьей песне» определяющими становятся протяжённость мелодического дыхания, длительные звуки, медленное обновление хоровой вертикали и относительная самостоятельность голосов. Это подтверждает необходимость дифференцированного подхода к национальному репертуару с учётом его конкретного жанрового и этнокультурного происхождения.

Предложенная педагогическая модель объединяет культурно-аналитическое, вокально-хоровое, дирижёрско-интерпретационное и педагогико-практическое освоение произведения. Её применение направлено на формирование у будущих учителей музыки взаимосвязанных музыковедческих, исполнительских, дирижёрских и педагогических компетенций. Национальный хоровой репертуар в этом случае выступает не дополнительным учебным материалом, а интегративным средством профессиональной подготовки, позволяющим соединить анализ партитуры, художественно обоснованную интерпретацию, организацию репетиционной работы и передачу учащимся многообразия музыкальных традиций народов Китая.

### *Литература*

1. *Ся Цзюньвэй. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 45. — С. 126–133.*

2. Люй Ц. Хоровая культура в Китае в XX веке: основные вехи становления // Гуманитарное пространство. — 2021. — Т. 10, № 5. — С. 611–619.
3. Ван Даньни. Социокультурное образовательное пространство хорового воспитания в Китае: исторический контекст // THEORIA: журнал исследований в образовании. — 2022. — № 4 (9). — С. 43–48.
4. Сунь Цзяи. Хоровые обработки народных песен «Молихуа» и «Колыбельная», выполненные Инь Минъу // Музыкальное творчество. — 2021. — № 6. — С. 124–129.
5. Сюй Цзинминь. Анализ обработки монгольской народной песни «Пастушья песня» для хора a cappella // Вестник Института искусств Университета Внутренней Монголии. — 2008. — Т. 5, № 4. — С. 79–85.
6. Ни Цзюньцзе. Обзор исследований хоровых обработок китайских народных песен в 1985–2012 гг. // Вестник Нанкинского университета искусств. Серия: Музыка и исполнительское искусство. — 2014. — № 3. — С. 157–160.
7. Сунь Лэй. Многообразие развития композиции и исполнительской интерпретации хоровых произведений национальных меньшинств Китая // Музыкальная жизнь. — 2024. — № 12. — С. 58–61.
8. Цзэн Мэйянь. Анализ хорового произведения Цюй Сисянь «Пастушья песня» // Северная музыка. — 2017. — Т. 37, № 11. — С. 94.
9. Хазеева И. Н., Семесько А. В. Роль дирижёрско-хоровой подготовки в развитии коммуникативных способностей будущего учителя музыки // Общество: социология, психология, педагогика. — 2021. — № 5. — С. 160–164.
10. Чан Цзин. Исследование инновационных методов преподавания хорового дирижирования в высшей школе // Образование и исследования. — 2023. — Т. 5, № 6. — С. 46–48.

## REFERENCES

1. Xia Junwei, Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, 2018, No. 45, pp. 126–133.
2. Lyu Ts., Gumanitarnoe prostranstvo, 2021, Vol. 10, No. 5, pp. 611–619.
3. Wang Danni, THEORIA: zhurnal issledovanii v obrazovanii, 2022, No. 4 (9), pp. 43–48.
4. Sun Jiayi, Muzykal'noe tvorchestvo, 2021, No. 6, pp. 124–129.
5. Xu Jingmin, Vestnik Instituta iskusstv Universiteta Vnutrennei Mongolii, 2008, Vol. 5, No. 4, pp. 79–85.
6. Ni Junjie, Vestnik Nankinskogo universiteta iskusstv. Seriya: Muzyka i ispolnitel'skoe iskusstvo, 2014, No. 3, pp. 157–160.
7. Sun Lei, Muzykal'naya zhizn', 2024, No. 12, pp. 58–61.
8. Zeng Meiyan, Severnaya muzyka, 2017, Vol. 37, No. 11, p. 94.
9. Khazeeva I.N., Semes'ko A.V., Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika, 2021, No. 5, pp. 160–164.
10. Chang Jing, Obrazovanie i issledovaniya, 2023, Vol. 5, No. 6, pp. 46–48.

*Дата поступления рукописи в редакцию: 11.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

# ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

*О.Н. Гауч, А.О. Скороходова*

# Культурно-образовательная деятельность в контексте художественного образования личности ребёнка: анализ опыта работы ДХШ им. А П. Митинского города Тюмени

*Аннотация. Авторы статьи систематизируют опыт исследователей, опирающихся на культурологический подход в образовании и акцентирующих внимание на развитии творческого потенциала личности ребёнка. Авторы рассматривают понятия «культурологическое образование» и «художественное образование». В статье представлен анализ опыта работы детской художественной школы им. А. П. Митинского города Тюмени. Исследователи делятся опытом работы в системе дополнительного образования, подчёркивая важность сочетания художественного творчества и общего системного образования ребёнка. Приведён пример культурно-образовательного мероприятия, направленного на развитие творческого потенциала участников с учётом возрастных особенностей и индивидуального подходов.*

*Ключевые слова: культурологический подход, художественное образование, дополнительное образование, творчество, развитие личности ребёнка, гармоничное развитие.*

### *Введение в проблему*

В современном обществе культурно-образовательная деятельность становится неотъемлемой частью системы общего образования и воспитания личности ребёнка. Эта деятельность не ограничивается развитием творческих способностей, но и способствует формированию эстетического вкуса, культурной осведомлённости и социальной активности подрастающего поколения. Особую значимость приобретает организация культурно-образовательных мероприятий

в учреждениях дополнительного образования, в частности в детских художественных школах. Актуальность данного исследования определяется несколькими ключевыми факторами. Во-первых, наблюдается рост значимости художественно-эстетического воспитания в системе дополнительного образования, поскольку оно выступает важным средством гармоничного развития личности ребёнка. Во-вторых, существует необходимость в анализе и систематизации опыта работы детских художественных школ по организации культурно-образовательной деятельности – это позволит выявить лучшие практики и разработать методические рекомендации. В-третьих, актуальна потребность в создании эффективных технологий проведения культурно-образовательных программ, которые будут учитывать возрастные и индивидуальные особенности детей. Наконец, важно изучить роль художественной школы как социокультурного центра, который успешно объединяет в себе образовательные и воспитательные функции.

### *Краткий обзор исследований*

Правовая основа деятельности детских школ искусств закреплена в ключевых нормативных актах: Законе РФ «Об образовании», Федеральных государственных требованиях к дополнительным предпрофессиональным программам в области искусств (в т. ч. «Живопись»), а также в Концепции модернизации дополнительного образования детей РФ. Эти документы определяют культурно-просветительскую деятельность как неотъемлемую часть образовательного процесса в ДХШ.

Вопросы культурологического образования представлены в работах зарубежных и отечественных исследователей в области философии, психологии и педагогики. Среди зарубежных исследователей следует отметить труды Ж. Пиаже, которые заложили основу культурологического подхода в системе образования. Отечественные разработки представлены исследованиями М. М. Бахтина, Б. А. Столярова, Т. А. Кемеровой, Н. Н. Ярошенко. В работах Н. Н. Ростовцева, Ю. В. Борева, Б. Н. Неменского, Н. Е. Веселовой, А. О. Аракеловой, М. Н. Амелиной и других авторов рассмотрены ключевые аспекты художественного образования: роль детских школ искусств в системе дополнительного образования, задачи предпрофессиональной подготовки, формирование культурно-образованной аудитории и создание развивающей образовательной среды. Авторы подчёркивают двойную миссию ДХШ: эстетическое воспитание подрастающего поколения и выявление одарённых детей для профессионального обучения [12]. Психолого-педагогическим и методическим аспектам культурно-образовательной деятельности посвящены исследования Л. С. Выготского [2, 3], С. В. Кривых [8], Ван Во, А. И. Ушаковой [13], А. Юсфина, С. Н. Петру-

шевской [10] и др.: в работах описаны формы и методы приобщения детей к художественным ценностям, а также роль диалога в раскрытии творческих способностей учащихся; влияние художественной деятельности на духовное становление личности. Значительный вклад в изучение проблемы внесли работы О. Н. Гауч [4] и О. Ю. Евсеевой [6], посвящённые развитию творческих способностей и формированию самостоятельной художественной грамотности подростков на занятиях по изобразительному творчеству и гуманитарным предметам. Исследователи описывают методы развития творческой инициативы учащихся; внедрение современных технологий (проектная деятельность, мультимедийная анимация, печатная графика); методику организации лекториев и мастер-классов по истории искусств.

Региональный аспект проблемы проанализирован в работах профессорско-педагогического коллектива Тюменского государственного института культуры и материалами ресурсного центра по реализации культурной политики Тюменской области. Исследователи ведут научную и педагогическую работу в следующих направлениях: особенности реализации культурно-образовательной функции в условиях региона (Е. М. Акулич, Л. Ю. Антонова, О. Н. Гауч, А. Н. Краснова); анализ опыта проведения и участия в культурно-образовательных программах региональных, Всероссийских и Международных мероприятиях (фестивали «Пассионарии культуры», «Вдохновение»); анализ активности подростков и молодёжи в рамках творческих проектов (Л. Г. Скульмовская); роль ДХШ в социокультурном развитии Тюменского региона (Е. Н. Улькина, О. Ю. Евсеева). Отдельно следует выделить исследования, посвящённые формированию экологической культуры на занятиях живописью (О. А. Овсянникова, А. А. Шимова), а также диагностике уровня познавательного интереса и творческой самостоятельности учащихся. Эти работы демонстрируют важность интеграции культурно-образовательной и воспитательной функций в деятельности детских художественных школ [9].

### *Основные термины и понятия*

В Федеральном законе об образовании ФЗ-№ 274, вступившем в силу 29.12.2012 (ред. от 29.09.2025), определена главная цель образовательного процесса – «интеллектуальное, духовно-нравственное, творческое развитие личности» [11]. Занятие творчеством с раннего детства, как отмечал Л. С. Выготский, не только влияет на эмоциональную сферу человека, но и приобщает к искусству, миру эстетики, влияет на формирование целостной всесторонне развитой личности [2]. В научной литературе под художественным творчеством понимается синтез эстетической деятельности и образного мышления личности, направленный на создание новой художественной реальности и воздействие на

чувства и сознание зрителей [1]. Художественное творчество помогает усвоению академических знаний, способствуя развитию креативного мышления и гармоничному формированию личности обучающегося.

В работах исследователей художественное творчество рассматривается как особую форму творчества, связанную с эстетикой и приводящую к освоению социума [8]. Контент-анализ научной литературы по проблеме исследования показал, что именно художественное творчество обладает созидательным потенциалом и культурно-образовательными возможностями.

Культурно-образовательная деятельность представляет собой систематическую работу по интеграции культурных и образовательных процессов, направленную на духовно-нравственное, эстетическое и интеллектуальное развитие личности. Сущность культурно-образовательной деятельности раскрывается в следующих ключевых аспектах: передача культурно-исторического опыта и традиций; формирование эстетического вкуса и творческих способностей; освоение знаний в области искусства, литературы, музыки; организация досуговой деятельности с культурно-просветительской направленностью [14]. Основными характеристиками культурно-образовательной деятельности являются: единство образовательных и культурных функций; ориентация на личностное развитие учащегося; сочетание познавательной и практической деятельности; использование разнообразных форм организации [10, с. 2]. Организация культурно-образовательной деятельности представляет собой многоуровневую систему, включающую учебно-творческие (мастер-классы, творческие мастерские, интегрированные занятия, сочетающие живопись, музыку и литературу), просветительские (экскурсии в музеи, лекции об истории искусства, кинопоказы с последующим обсуждением), конкурсно-фестивальные (конкурсы рисунков, фестивали народного творчества, олимпиады по искусству), проектные (социокультурные проекты, создание творческих коллективов, исследовательские работы по изучению культурного наследия), досуговые формы (творческие отчёты, тематические праздники, игровые программы с культурно-образовательным содержанием) и формы сотрудничества (совместные мероприятия с другими учреждениями, партнёрство с музеями, театрами, библиотеками) [6].

### *Основная часть*

Одним из ведущих учреждений города Тюмени в сфере художественно-эстетического воспитания является Детская художественная школа им. А. П. Митинского. Деятельность школы базируется на сочетании нескольких ключевых аспектов: традиции академического художественного образования, инновационные подходы к обучению и воспитанию детей, разнообразные формы работы, а также интеграцию обучения с культурно-массовой деятельностью. Главная цель

деятельности ДХШ им. А П. Митинского – создание в школе оптимальных условий для получения полноценного начального художественно-эстетического образования, приобщение обучающихся к сокровищнице мирового искусства, формирование социально-активной личности, соответствующей требованиям современного этапа развития общества [5].

Для достижения цели школа решает ряд конкретных задач: обеспечить развитие творчески ориентированной, успешной личности, готовой к творческой деятельности и нравственному поведению в новой социокультурной среде; внедрение новых технологий и современных методик с целью развития академического (профессионального) и любительского направления в сфере изобразительного искусства; обобщение передового педагогического опыта; выявление одарённых детей и создание наиболее благоприятных условий для их творческой самореализации; подготовка учащихся к получению профессионального образования; создание условий для успешной реализации образовательных потребностей учащихся за счёт расширения спектра образовательных услуг (дизайн, батик, ткачество и др.); организация и поддержка конкурсной деятельности учащихся в пределах Российской Федерации и за рубежом [5].

Анализ опыта работы ДХШ им. А. П. Митинского по организации культурно-образовательных программ показал, что школа реализует широкий спектр программ: дополнительную предпрофессиональную программу «Живопись», общеразвивающие программы в области изобразительного искусства, курсы по цветоведению и колористике, обучение анимации и мультипликации, основы изобразительной грамоты, а также факультативы и курсы подготовки к поступлению в учебные заведения [5].

На базе школы функционируют следующие образовательные программы – дополнительные программы по живописи (нормативный срок освоения – 5 лет), рисунку (4 года), композиции (4 года), основам изобразительной грамоты (3 года), истории искусств (4 года), пленэру (4 года), скульптуре (3 года), а также предпрофессиональные общеобразовательные программы в области изобразительного искусства («Рисунок», «Живопись», «Композиция») сроком обучения 5 лет [5].

Формы культурно-образовательной деятельности школы разнообразны по содержанию: выставки, мастер-классы, ярмарки творческих работ, выставки-продажи, лекции и экскурсии. Например, в школе регулярно организуются выставки работ учащихся – одной из ярких экспозиций стала выставка «Моя семья», где юные художники представили работы, посвящённые самым дорогим людям в их жизни. Также проводятся выставки работ мастеров российского уровня, что позволяет учащимся сравнивать свои работы с профессиональными и перенимать опыт. В декабре 2025 года в школе функционировала экспозиция

«Зимняя сказка», посвящённая русской народной традиции колядок: обучающиеся создали иллюстрации, отображающие процесс подготовки к Святкам, обряд колядования, народные костюмы и символы плодородия. Ещё одна значимая выставка – «Колядки», где учащиеся интерпретировали персонажей и сцены из «Алисы в Стране Чудес» в различных техниках. Данные мероприятия выполняли функцию формирования уважительного отношения к культуре русского народа. В 2026 году в ДХШ прошла выставка «Северный стиль» из колледжа-интерната «Центр искусств для одарённых детей Севера» (г. Ханты-Мансийск), где были представлены работы в направлениях «Художественная керамика», «Художественная роспись ткани», «Художественная обработка дерева» [5].

Мастер-классы – важная часть культурно-образовательной работы ДХШ. Одним из ярких примеров является мастер-класс Игоря Манухова «Свеча горела (Дополнительные материалы в акварели)», где учащиеся познакомились с техникой написания натюрморта в акварели «по сырому» и узнали о дополнительных средствах и материалах в акварели. Проводятся мастер-классы по прикладным техникам: по валянию из шерсти и росписи яиц («крапанок»). На ярмарках учащиеся не только представляют свои творческие работы, поделки и угощения, но и принимают участие в мастер-классах по созданию весенних подарков – войлочных цветов и расписанных яиц. Весёлое настроение создавали задорные песни, клипы и традиционные пасхальные игры: битьё яиц, катание с горки, «волчок», эстафета с ложкой [5].

Ярмарки творческих работ – это не только площадка для демонстрации талантов учащихся, но и возможность получить обратную связь от зрителей. Весенняя ярмарка 2025 года стала ярким примером такого формата: помимо творческих мастер-классов, была организована фотозона с винтажными атрибутами и костюмами, где участники создавали художественные образы. Гости угощались чаем с баранками и сушками, что создало атмосферу настоящего праздника [5].

Лекции и экскурсии также занимают важное место в культурно-образовательной программе ДХШ. Обзорная экскурсия «Мир традиций» знакомит посетителей с мастерскими живописи и композиции, рисунка, мультипликации, скульптуры и керамики, гравюрным классом и кабинетом истории искусств. Экскурсия «Мир искусства» позволяет познакомиться с многогранным миром изобразительного искусства, увидеть произведения современных профессиональных художников России в выставочно-лекционном зале. В рамках открытия обновлённого корпуса в декабре 2024 года были проведены мастер-классы и лекции: лекция Е. Киселёвой «Дягилевские сезоны», урок от А. Тархановой по гон-

чарному ремеслу, демонстрация процесса создания линогравюры А. Васильевым [5].

На базе школы проводятся персональные выставки: в ноябре 2025 года состоялось открытие выставки тюменского художника Е. Ю. Андреева «По пути». На выставке были представлены более 30 работ в разной технике и тематике. Е. Андреев – дизайнер и иллюстратор книг, лауреат и дипломант всероссийских и региональных профессиональных конкурсов, доцент кафедры коммуникативного и средового дизайна Тюменского государственного института культуры. Также стоит отметить выставку работ Г. Зуевой «Во всём я вижу жизни свет…», которая стала примером успешного сочетания образовательного и культурно-просветительского процессов [5].

В основе культурно-образовательной деятельности школы лежит личностно-ориентированной подход, сочетание групповых и индивидуальных занятий, использование современных технологий (например, информационных технологий на занятиях по композиции и истории искусств), а также тесное сотрудничество с культурными учреждениями города и региона: Тюменским государственным университетом, Тюменским государственным институтом культуры, детскими художественными школами г. Сургута и г. Тобольска.

Анализ мероприятий культурно-образовательной направленности показал, что выставки играют важную роль в демонстрации достижений учащихся и знакомстве с работами мастеров. Мастер-классы охватывают широкий спектр техник и направлений – от классических приёмов в живописи и графике до современных прикладных искусств (батик, ткачество). Мастер-классы проводят как преподаватели школы, так и приглашённые специалисты.

Творческие мероприятия сочетают в себе элементы обучения, развлечения и социализации, способствуют развитию коммуникативных навыков учащихся, формированию командного духа, популяризации изобразительного искусства среди широкой аудитории.

Следует обратить внимание на интерактивную программу «Мир искусств», реализовывающую образовательные и культурные задачи, используя потенциал школы для формирования эстетического вкуса и развития творческих способностей не только учащихся, но и всех посетителей. «Мир искусств» в ДХШ построена по принципу интерактивного погружения в мир искусства: вместо традиционного пассивного восприятия экспозиции участники становятся активными создателями художественных образов, что существенно повышает вовлечённость и образовательный эффект. Программа состояла из обзорной беседы об искусстве с мультимедийной презентацией, в ходе которой участники знакомились с основными понятиями в живописи, рисунке и скульптуре, мастер-классов (техника создания произведения), объединяющих посетителей и

участников в возрасте от 6 до 18 лет, и выставочной части. В качестве познавательного элемента в перерывах между созданием произведения искусства проводилась викторина. На заключительном этапе проводилась церемония награждения и чаепитие.

Целевая аудитория разделена на группы по интересам и возрасту: младшая группа (6–9 лет) – освоение базовых приёмов рисования, знакомство с понятиями «форма», «цвет», «композиция» через игровые задания; средняя группа (10–14 лет) – изучение техник живописи и графики, работа с перспективой, светотенью, знакомство с историей искусства через мини-лекции, практические упражнения и мастер-классы; старшая группа (15–18 лет) и родители – углублённое изучение направлений (керамика, скульптура, живопись, рисунок), анализ произведений искусства, освоение профессиональных приёмов. Развивающая задача охватывала стимулирование творческого потенциала участников: развитие мелкой моторики и координации через работу с разными материалами, формирование пространственного мышления, развитие воображения и способности к художественному восприятию. Воспитательная задача включала: формирование эстетического вкуса и уважения к труду художника, развитие командного духа, укрепление семейных связей, воспитание терпения и усидчивости. Данное мероприятие получило положительный отзыв участников. Анализируя отзывы, следует отметить следующее: мероприятие порадовало интерактивным подходом и учётом индивидуальных особенностей и потребностей каждого участника; среди присутствующих не было зрителей, все были активными участниками; задания предложены в доступном формате, что побуждало к активному участию; мероприятие несло культурно-образовательную миссию и способствовало объединению участников всех возрастов, а также укрепление связей «ребёнок – родители», ценность семейных взаимоотношений.

### *Выводы и заключения*

Изучение роли художественного творчества в системе дополнительного образования подтвердило его ключевое значение для гармоничного развития личности ребёнка. Художественное творчество развивает креативное мышление и воображение; формирует эстетические чувства и художественный вкус; способствует эмоциональному самовыражению и самопознанию; улучшает мелкую моторику, координацию, пространственное восприятие; воспитывает трудолюбие и целеустремлённость.

ДХШ им. А. П. Митинского успешно реализует комплексную модель художественно-эстетического образования, сочетающую систематические учебные занятия по основам изобразительного искусства; внеклассные мероприятия (выставки, мастер-классы, конкурсы); сотрудничество с культурными учрежде-

ниями региона; участие в фестивалях и выставках различного уровня. В своей деятельности ДХШ ориентируется на традиционные и инновационные методы обучения (использование цифровых технологий); дифференцированный подход к обучению (предпрофессиональные и общеразвивающие программы); систему стимулирования творческого потенциала учащихся (конкурсная деятельность, персональные выставки); на связь обучения с культурной практикой (экскурсии в музеи, знакомство с работами современных художников). Лучшими практиками организации культурно-образовательной деятельности являются: тематические выставки работ учащихся с использованием интерактивного формата; мастер-классы с демонстрацией профессиональных приёмов; проектирование (создание коллективных художественных работ); арт-квесты, творческие лаборатории и мастерские.

На основе проведённого анализа разработаны следующие рекомендации по совершенствованию культурно-образовательной деятельности в системе художественного образования: расширение спектра культурно-образовательных мероприятий за счёт внедрения новых форм (арт-терапии, перформансов, мультимедийных проектов); акцентирование внимания на взаимодействии с родителями (организация семейных мастер-классов, выставок); развитие партнёрские связи с музеями, галереями, творческими объединениями; внедрение системы мониторинга и оценки результативности культурно-образовательной деятельности; использование цифровых платформ для популяризации творчества учащихся, организация онлайн-выставок, мастер-классов; разработка программ непрерывного художественно-эстетического образования (от дошкольного возраста до старшей школы).

### *Литература*


1. *Борев, Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Борев. - М.: Высшая школа, 2002. - 511 с.*
2. *Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. - М.: Просвещение, 1991. - 93 с.*
3. *Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. - М.: Юрайт, 2019. - 414 с.*
4. *Гауч, О.Н. Творческие задания как способ формирования личностных универсальных учебных действий обучающихся / О. Н. Гауч // Дошкольное и школьное образование и воспитание : опыт и инновации : коллективная монография / предисловие А. Ю. Нагорнова. - Ульяновск : Зебра, 2021. - С. 83-94.*
5. *Детская художественная школа имени А. П. Митинского : официальный сайт. - URL : http://xudozhka72.ru (Дата обращения 15.03.2026).*
6. *Евсеева, О. Ю. Роль локальных школ народного мастерства тюменского региона в системе профессионального художественного образования / О. Ю. Евсеева // Вестник Тюменского государственного института культуры. - 2022. - № 2(24). - С. 109-114.*
7. *Концепция развития дополнительного образования детей до 2030 года : утверждена распоряжением Правительства РФ от 31 марта 2022 г. № 678-р [ред. 01.07.2025]. - URL : http://government.ru/docs/all/140314/ (Дата обращения 15.03.2026).*
8. *Кривых, С. В. Художественное творчество как средство социокультурного воспитания студентов в образовательной среде вуза / С. В. Кривых, Ван Во. - URL: https://cyberleninka.ru/*

*article/n/hudozhestvennoe-tvorchestvo-kak- sredstvo-sotsiokulturnogo- vospitaniya- studentov-v-obrazovatelnoy- srede-vuza/viewer (Дата обращения 10.07.2026)*
9. *Овсянникова, О. А. Диагностика экологической культуры на занятиях по живописи в детской художественной школе / О. А. Овсянникова, А. А Шимова // Мир педагогики и психологии : международный научно-практический журнал. - 2024. - № 04 (93). - URL : https://scipress. ru/pedagogy/ articles/ diagnostika-ekologicheskoj- kultury-na-zanyatiyakh-po-zhivopisi-v-detskoj-khudozhestvennoj-shkole.html (Дата обращения 15.03.2026).*
10. *Петрушевская, С. Н. Диагностика развития творческой самостоятельности у обучающихся на занятиях по изобразительному искусству в детской художественной школе / С. Н. Петрушевская, О. Ю. Евсеева. - URL : https://cyberleninka.ru/ article/n/diagnostika-razvitie- tvorcheskoy-samostoyatelnosti-u- obuchayuschihsya- na-zanyatiyah-po-izobrazitelnomu- iskusstvu-v- detskoy/ viewer (Дата обращения 15.03.2026).*
11. *Федеральный закон № 273-ФЗ "Об образовании в Российской Федерации" от 29.12.2012. - URL : https:// www. consultant.ru/document/ cons_doc_LAW_108808/ (Дата обращения 15.03.2026).*
12. *Улькина, Е. Н. Академический рисунок и проектная графика. Из опыта тюменской многоуровневой шкоды искусств и дизайна / Е. Н. Улькина // Вестник Тюменского государственного института культуры. - 2021. - № 3(21). - С. 160-170. - EDN YUWNWE. - URL : https:// elibrary.ru/item.asp?id=48257674 (Дата обращения 15.03.2026).*
13. *Ушакова, А. И. Роль творчества в образовательном процессе. Исторический аспект / А. И. Ушакова. - https:// cyberleninka. ru/ article/n /rol- tvorchestva-v-obrazovatelnom- protsesse-istoricheskiy- aspekt/viewer (Дата обращения 10.07.2026)*
14. *Ягупова, Т. А. Художественное образование как основное средство, влияющее на формирование личности ребёнка. - URL : https://cyberleninka.ru/article/n/ hudozhestvennoe-obrazovanie-kak-osnovnoe-sredstvo- vliyayuschee-na- formirovanie-lichnosti- rebenka/viewer (Дата обращения 15.03.2026).*

## *REFERENCES*

1. *Borev YU.B. Estetika (Aesthetics), Moscow: Vysshaya shkola, 2002, 511 p.*
2. *Vygotskiy L.S. Voobrazheniye i tvorchestvo v detskom vozraste (Imagination and creativity in childhood), Moscow: Prosveshcheniye, 1991, 93 p.*
3. *Vygotskiy L.S. Psikhologiya iskusstva (Psychology of art), Moscow: Yurayt, 2019, 414 p.*
4. *Gauch, O.N. In "Doshkol'noye i shkol'noye obrazovaniye i vospitaniye : opyt i innovatsii" (Preschool and school education and upbringing: experience and innovation), Ul'yanovsk: Zebra, 2021, pp 83-94.*
5. *http://xudozhka72.ru*
6. *Yevseyeva O.YU. Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury, 2022, No 2(24), pp 109-114.*
7. *http://government.ru/docs/all/140314/*
8. *Krivykh S.V. available at: https://cyberleninka.ru/article/ n/hudozhestvennoe- tvorchestvo- kak-sredstvo- sotsiokulturnogo-vospitaniya- studentov-v-obrazovatelnoy-srede-vuza/viewer (November 10,2026)*
9. *Ovsyannikova O.A., Shimova A.A. available at: https://scipress.ru/ pedagogy/articles/diagnostika-ekologicheskoj-kultury-na-zanyatiyakh-po- zhivopisi-v-detskoj- khudozhestvennoj-shkole.html (November 03,2026)*
10. *Petrushevskaya S.N., Yevseyeva O.YU. available at: https:// cyberleninka. ru/ article/ n/ diagno stika- razvitie- tvorcheskoy- samostoyatelnosti- u- obuchayuschihsya- na- zanyatiyah- po- izobra zitelnomu- iskusstvu-v-detskoy/viewer (November 15,2026)*
11. *https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_108808/*
12. *Ye.N. Ul'kina Electronic journal "Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury", available at: https://elibrary.ru/item.asp?id=48257674 (November 15,2026)*
13. *Ushakova A.I. available at: https://cyberleninka. ru/article/n/rol-tvorchestva-v- obrazovatelnom-protsesse- istoricheskiy-aspekt/viewer (November 15,2026)*

14. *Yagupova T.A. available at: https://cyberleninka.ru/ article/n/hudozhestvennoe- obrazovanie- kak- osnovnoe- sredstvo- vliyayuschee- na- formirovanie- lichnosti- rebenka/ viewer (November 15. 2026)*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 21.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*В.Н. Карпенко, А.Ю. Цопанты*

# Хореография как педагогический ресурс формирования гармоничной личности ребенка

*Аннотация. В данной статье рассматривается многоаспектное влияние танцевального искусства на развитие детей дошкольного и младшего школьного возраста. Проведя анализ, основывающийся на отечественных и зарубежных исследованиях, включающий в себя различную литературу для изучения влияния танцевального искусства на детей, выявлены процессы, которые благоприятно сказываются на физическом и психоэмоциональном здоровье, когнитивном, социальном и эстетическом развитии личности ребенка. В данной работе приведены примеры основных проблем в организации танцевальных занятий с детьми, а также предложены пути их решения, с некоторыми рекомендациями для педагогического состава и родителей. Материал будет полезен для хореографов, психологов, для всех педагогов дополнительного образования и специалистов, работающих с детьми.*

*Ключевые слова: танцевальное искусство, развитие детей, хореография, физическое воспитание, эмоциональный интеллект, когнитивное развитие, социализация, эстетическое воспитание, танцевальная терапия, дошкольное образование.*

Дошкольный период детства считается одним из самых важных в воспитании и формировании будущего человека как личности, закладываются основы здоровья ребенка и будущее развитие всех процессов. Как показывают различные исследования, именно в этот период ребенок наиболее восприимчив к музыке и танцам, так как все это – его естественная потребность взросления [5]. Именно тут танцевальное искусство принимает другой окрас, становясь уникальным

видом деятельности, синтезирующим физическую активность и эмоциональное самовыражение наряду с эстетическим восприятием.

Современная система образования становится все более передовой и старается внедрять в свою работу гармоничное всестороннее развитие личности, не обостряя все свое внимание лишь на передаче знаний. Хореографическое искусство обладает ключевыми качествами для развития у ребенка творческих способностей, воспитывает коммуникабельность, трудолюбие, умение добиваться цели, а также формирует эмоциональную культуру общения. Занятия танцами помогают физическому развитию, формируя правильную осанку, укрепляя мышечный корсет тела, помогающий во всей дальнейшей жизни, идет очень сильное обогащение духовного мира ребенка, прививая основы этикета и грамотной манеры поведения в обществе.

В нынешних условиях цифровизации и снижения двигательной активности детей танцевальная деятельность становится лучшим решением для альтернативы малоподвижному образу жизни [5]. Зарубежные исследователи активно рассматривают проблему интеграции детского творческого танца в систему образования на постоянной основе, видя в нем средство личностного развития и повышения мотивации в учебе [3]. Научные исследования доказывают, что дети, занимающиеся танцами, развиваются гораздо быстрее, чем их сверстники, причем речь идет не только о физическом, но и об умственном развитии. Во многих дошкольных и школьных организациях растет интерес к хореографическому образованию, что подтверждается увеличением количества танцевальных студий и кружков. Однако системных научных исследований, обобщающих влияние танцев на все стороны детского развития, недостаточно, что делает данную тему особенно актуальной.

Цель данной работы заключается в том, чтобы провести комплексный анализ влияния танцевального искусства на развитие детей, с выявлением основных проблем и их решением.

Задачи:

1. Проанализировать физическое воздействие танцевальных занятий на организм ребенка, включая влияние на опорно-двигательный аппарат, координацию движений, гибкость и общее физическое развитие.

2. Изучить психоэмоциональные аспекты влияния танца на детскую психику, включая развитие эмоционального интеллекта самооценки и навыков самовыражения.

3. Рассмотреть когнитивные эффекты танцевальной деятельности, в частности влияние на память, внимание, мышление и творческие способности.

4. Выявить социальное значение танца как средства формирования коммуникативных навыков, духовно-нравственного воспитания и социализации.

5. Определить эстетическую роль хореографии в формировании художественного вкуса и мировоззрения ребенка.

6. Обозначить основные проблемы организации танцевальных занятий с детьми и предложить пути их решения.

Изучим физическое развитие под влиянием танцевального искусства. Танец является одним из лучших видов деятельности для физической активности благодаря расширенной работе многих групп мышц, развитию гибкости и выравниванию осанки. Он оказывает существенное влияние на скорость и качество развития организма ребенка, формируя ребенка более здоровым, позволяя расти окрепшим, ловким и координированным.

У детей, систематически занимающихся танцами, развиты двигательные качества и умения: сформированы навыки основных танцевальных движений, развиты гибкость и пластичность. Как отмечает А. Акрит, «танец – это непосредственное задействование всего опорно-двигательного аппарата» [1]. Системные занятия танцами очень полезны для физического развития детей: улучшается осанка, совершенствуются пропорции тела, укрепляются мышцы. Танцы и пляски помогают развивать музыкальный слух и чувство ритма. Бесконечное разнообразие движений позволяет укреплять скелет и мускулатуру [5].

«Особое внимание в работе с детьми 5-6 лет следует уделять развитию координации. Детям этого возраста легко даются ходьба, бег и прыжки, но они часто испытывают трудности в выполнении сложно координированных движений. Поэтому особенно полезно включать в занятия упражнения различного темпа и амплитуды, а также упражнения для кистей рук» [6].

Регулярные занятия танцами сказываются на аэробной выносливости: укрепляют сердце и сосуды. Дети, занимающиеся танцами, гораздо реже болеют, чем их сверстники [5]. Танцевальные упражнения снимают мышечные зажимы, дают ребенку ощущение свободы и радости [2].

Танец является уникальным средством эмоционального самовыражения. Как отмечает И.Э. Бриске, «Танец – это способ выражения эмоций, который помогает раскрепоститься, выявить скрытый потенциал и обрести уверенность в себе.Занятия танцами помогают выработать у дошкольников более позитивный образ своего тела и повысить самооценку» [6]. Танцевальная терапия имеет огромное воспитательное значение.

«В ходе практических наблюдений за детьми 7-12 лет, увлеченно занимающихся хореографией более двух лет, выявлено, что у них сложились более устойчивое чувств воли, повышенная способность к терпению трудностей, они

реже испытывают проблемы с самооценкой. Танец предполагает изучение и выполнение легких и изящных движений, владение в совершенстве своим телом, а соответственно требует индивидуальной дисциплины» [1]. Исследования показывают, что занятия танцами способствуют улучшению эмоционального состояния детей. Дети, участвовавшие в танцевальных занятиях в течении 13 и более месяцев, лучше проявляют способности к самосознанию, самовыражению, восприятию других и межличностным навыкам.

Танцевальная деятельность стимулирует память, внимание, мышление и воображение ребенка [1]. Исследования показывают, что использование танцевально-театральных игр способствует значительному улучшению памяти, концентрации внимания и творческого мышления у детей [4].

В зарубежных исследованиях подчеркивается, что танец представляет собой возможность развивать не только двигательные навыки, но и другие когнитивные функции.

Исследования показывают, что танцевальные упражнения способствуют нейропластичности мозга. После 12-недельных занятий наблюдается значительное увеличение уровня BDNF (нейротрофического фактора мозга). Танцевальные игры активизируют работу мозга, улучшают координацию и способствуют формированию новых нейронных связей [4]. Занятия танцем учат детей взаимодействовать друг с другом, развивают коммуникабельность, умение добиваться цели, формируют эмоциональную культуру общения. Совместные танцевальные занятия способствуют укреплению эмоциональных контактов, взаимопониманию и доверию [2]. Танцевальная деятельность развивает коммуникативные качества, проявление инициативы, умение логически мыслить, фантазию и воображение [2].

Занятия танцами оказывают глубокое воздействие на формирование подрастающего поколения. В данном виде деятельности внутренняя красота неотделима от внешней пластики тела, линии движений соприкасаются с линиями души, раскрывая самые важные личностные качества и мировоззрение. Регулярные тренировки приучают не только к дисциплине, но и к этикету поведения, нравственным принципам, к особой системе ценностей, которые они будут нести всю жизнь [7].

Работа в паре, либо та же работа в ансамбле, учит взаимопониманию, развивает общение между друг другом, которое в дальнейшем скажется на поведении человека в социуме, его культурном воспитании и образе общения. Эстетическое воспитание играет особую роль в раннем детском возрасте, когда база личности ребенка только формируется. Нельзя не упомянуть о влиянии танцевального искусства на художественный вкус ребенка, ведь данный вид деятельности знакомит вас с музыкой, движениями и зрительным образом, прививая художе-

ственный вкус и эмоциональную отзывчивость. Танец становится источником ярких эмоций и впечатлений, он расширяет кругозор и развивает воображение, мышление, пробуждает стремление к духовному росту и творческому самовыражению [8].

В чем заключаются проблемы организации танцевальных занятий с детьми, несмотря на очевидную пользу танцевального искусства для развития детей.

- Отсутствие системного подхода. В отечественных исследованиях (по дошкольникам) акцент делается на выявлении особенностей самой деятельности – творчества детей в танце, в то время как зарубежные исследователи больше рассматривают проблему интеграции детского творческого танца в систему образования на постоянной основе [3]. Необходима системная интеграция хореографии в образовательный процесс на всех уровнях.
- Недостаток квалифицированных кадров. Эффективность танцевальных занятий во многом зависит от профессионализма педагога. Педагог должен не только владеть методикой преподавания, но и иметь правильное представление о танце как художественной деятельности, виде искусства [5].
- Возрастные и индивидуальные особенности. Педагоги и психологи считают наилучшим возрастом для начала занятий танцами возраст 4-6 лет [6]. Однако дети этого возраста часто испытывают трудности в выполнении сложно координированных движений. Некоторые дети испытывают особые сложности в ориентации в пространстве танцевального зала [6]. Необходим индивидуальный подход к каждому ребенку.
- Проблемы преемственности образовательных программ. Исследования выявляют конфликт преемственности смежных программ в танцевальном образовании, что требует разработки единых стандартов.
- Недостаток научно-методического обеспечения. Требуется дальнейшее развитие теоретических и практических методик диагностики и развития детского танцевального творчества [3]. Необходимо больше эмпирических исследований, подтверждающих эффективность различных подходов.

Пути решения проблем и практические рекомендации.

1. Интеграция хореографии в образовательный процесс. Рекомендуется внедрение танцевальных занятий в систему дошкольного и школьного образования на постоянной основе. Как показывают зарубежные исследования, интеграция детского творческого танца в образование способствует самовыражению детей, их личностному развитию и повышению мотивации в учебе [3].

2. Повышение квалификации педагогов. Необходима система подготовки и повышения квалификации педагогов-хореографов, работающих с детьми. Обучение танцу – это всегда диалог, успех совместного труда зависит от на-

стойчивости, целеустремленности педагога и его желания постигать тайны искусства танца [5].

3. Использование игровых методик. Танцевально-театральные игры могут быть рекомендованы как эффективный инструмент для развития когнитивных способностей детей [4]. Введение игрового танца в образовательный процесс обеспечивает двигательную активность, стимулирует развитие эмоционального и логического интеллекта, способствует социальной коммуникации.

4. «Танцевальная терапия. Использование танцевальной терапии с детьми дошкольного возраста позволяет улучшить физическое и эмоциональное состояние ребенка. Танцевальная терапия как психотерапевтическое использование танца и движения способствует индивидуальному чувственному самовыражению и физической интеграции [6].

5. Учет возрастных особенностей. При организации занятий необходимо учитывать возрастные и индивидуальные особенности детей, особенно в отношении физической нагрузки и сложности движений.

Проведенный анализ позволяет нам сделать следующие выводы:

- Танцевальное искусство является эффективным средством физического развития детей. Занятия хореографией способствуют формированию здорового организма, затрагивают самые важные этапы когнитивного созревания, эмоционального взросления, интеллектуального роста, улучшают общее состояние ребенка, вырабатывая эндорфины, формирующие положительные эмоции [2]. Дети, занимающиеся танцами, реже болеют и обладают более высокой выносливостью.
- Танец является важным средством социализации. Он развивает коммуникативные навыки, учит работе в коллективе, формирует духовно-нравственные ценности и культурные ориентиры [7]. Играет ключевую роль в эстетическом воспитании, как синтез музыкального, пластического и визуального искусства, развивая эстетические чувства и художественный вкус [8].
- Для эффективной реализации потенциала танцевального искусства необходима системная интеграция хореографии в образовательный процесс, повышение квалификации педагогов, использование современных игровых методик и индивидуальный подход к каждому ребенку.

Таким образом, танцевальное искусство является уникальным и многоаспектным средством гармоничного развития личности ребенка. Его использование в системе образования и воспитания открывает широкие возможности для всестороннего развития подрастающего поколения.

## Литература


1. Акрит А. Н. Особенности психологического и физического развития при занятиях хореографией // Арт-Талант. — URL: https:// www.art-talant.org/ publikacii/ 71484- osobennosti- psihologi cheskogo- i- fizicheskogo- razvitiya- pri- zanyatii- horeografiey
2. Гайворонская О. А. Танцевально-двигательная терапия — оздоровительная методика для детей // — URL: https://infourok.ru/user/gajvoronskaya-oksana-anatolevna/blog/tancevalno- dvigate lnaya- terapiya-ozdorovitelnaya-metodika-dlya-detej-221615.html.
3. Горшкова Е.В. Проблема танцевального творчества детей 3—7 лет в современных зарубежных исследованиях // Современная зарубежная психология. — 2025. — Т. 14. — № 1. — С. 140–152.
4. Киселева М.Г., Паршикова О.В. Бальные танцы: ключ к гармоничному развитию личности ребенка // Дополнительное образование и воспитание. — 2025. — № 7. — С. 23–24.
5. Маклакова Е. М. Танцевальная деятельность как средство развития координации движения в условиях дошкольного образовательного учреждения // Воспитатель.ру. — URL: https:// www.vospitatelru.ru/categories/6/articles/2872.
6. Непомнящих О.А. Влияние хореографии на развитие детей дошкольного возраста // Молодой ученый. — 2024. — № 38 (537). — С. 250–252.
7. Попова В.И., Азарова А.М., Махинова С.А. Танцевальный спорт как средство духовно-нравственного воспитания детей // Молодой ученый. — 2023. — № 23 (470). — С. 493–495.
8. Рубцова, В.П., Рахимбаева, И.Э. Эстетическое воспитание детей младшего школьного возраста на уроках классического танца // Науки об образовании. — 2025. — С. 348–353.
9. Duberg A., Hagberg L., Sunvisson H., Mцller M. Influencing self-rated health among adolescent girls with dance intervention: a randomized controlled trial // JAMA Pediatrics. — 2013. — Vol. 167, No. 1. — P. 27-31
10. Fong Yan A., Cobley S., Chan C., Pappas E., Nicholson L. L., Ward R. E., Murdoch R. E., Gu Y., Trevor B. L., Vassallo A. J., Wewege M. A., Hiller C. E. The Effectiveness of Dance Interventions on Physical Health Outcomes Compared to Other Forms of Physical Activity: A Systematic Review and Meta-Analysis // Sports Medicine. — 2018. — Vol. 48, No. 4. — P. 933-951.


## REFERENCES


1. Akrit A. N. Osobennosti psikhologicheskogo i fizicheskogo razvitiya pri zanyatiyakh khoreografiyey (Features of psychological and physical development during choreography classes) // Art-Talent. - URL: https:// www. art- talant. org/ publikacii/ 71484- osobennosti- psihologicheskogo- i-fizicheskogo- razvitiya-pri-zanyatii-horeografiey
2. Gayvoronskaya O. A. Tantseval'no-dvigatel'naya terapiya — ozdorovitel'naya metodika dlya detey (Dance and movement therapy - a health-improving technique for children) // - URL: https:// infourok.ru/user/ gajvoronskaya-oksana- anatolevna/ blog/ tancevalno -dvigatelnaya- terapiya-ozdorovitelnaya- metodika-dlya-detej-22 1615.html.
3. Gorshkova Ye.V. Problema tantseval'nogo tvorchestva detey 3—7 let v sovremennykh zarubezhn ykh issledovaniyakh (he problem of dance creativity of children aged 3-7 years in modern foreign studies) // Modern foreign psychology. - 2025. - Vol. 14. - No. 1. - P. 140-152.
4. Kiseleva M.G., Parshikova O.V. Bal'nyye tantsy: klyuch k garmonichnomu razvitiyu lichnosti rebenka (Ballroom dancing: the key to the harmonious development of a child's personality) // Additional education and upbringing. - 2025. - No. 7. - P. 23-24.
5. Maklakova Ye. M. Tantseval'naya deyatel'nost' kak sredstvo razvitiya koordinatsii dvizheniya v usloviyakh doshkol'nogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya (Dance activity as a means of developing movement coordination in a preschool educational institution) //Vospitatel.ru. URL:https:// www. vospitatelru.ru/categories/6/articles/287
6. Nepomnyashchikh, O.A. Vliyaniye khoreografii na razvitiye detey doshkol'nogo vozrasta (The influence of choreography on the development of preschool children) // Young scientist. - 2024. - No. 38 (537). - P. 250-252.
7. Popova V.I., Azarova, A.M., Makhinova, S.A. Tantseval'nyy sport kak sredstvo dukhovno- nrav stvennogo vospitaniya detey (Dance sport as a means of spiritual and moral education of children) // Young scientist. - 2023. - No. 23 (470). - P. 493-495.

8. *Rubtsova V.P., Rakhimbayeva I.E. Esteticheskoye vospitaniye detey mladshego shkol'nogo vozra sta na urokakh klassicheskogo tantsa (Aesthetic education of primary school children in classical dance lessons) // Educational Sciences. - 2025. - P. 348-353.*
9. *Duberg A., Hagberg L., Sunvisson H., Mцller M. Influencing self-rated health among adolescent girls with dance intervention: a randomized controlled trial // JAMA Pediatrics. — 2013. — Vol. 167, No. 1. — P. 27-31*
10. *Fong Yan A., Cobley S., Chan C., Pappas E., Nicholson L. L., Ward R. E., Murdoch R. E., Gu Y., Trevor B. L., Vassallo A. J., Wewege M. A., Hiller C. E. The Effectiveness of Dance Interventions on Physical Health Outcomes Compared to Other Forms of Physical Activity: A Systematic Review and Meta-Analysis // Sports Medicine. — 2018. — Vol. 48, No. 4. — P. 933-951.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 22.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*А.П. Кондратенко, Г.Б. Назаров*

# Формирование гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования средствами художественного краеведения: содержательно-технологический аспект

*Аннотация. В статье представлено теоретическое осмысление и обоснование содержательно-технологического блока структурно-функциональной модели формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования средствами художественного краеведения. Содержательное наполнение данного блока предусматривает интеграцию в учебную и внеаудиторную работу будущих педагогов дополнительного образования регионального художественного краеведческого материала, что позволяет органично встроить изучение культурного наследия родного края в систему профессионального становления будущих специалистов системы дополнительного образования. В качестве инструментария, способствующего реализации содержательной составляющей содержательно-технологического блока структурно-функциональной модели, выделены формы, методы (технологический компонент содержательно-технологического блока), обеспечивающий воспитание гражданско-патриотических качеств у студентов – будущих педагогов системы дополнительного образования – через ресурсы художественного краеведения.*

*Особое внимание уделяется рассмотрению функций содержательно-технологического блока структурно-функциональной модели: обучающей, воспитывающей, развивающей, которые реализуются при соблюдении операционно-деятельностных педагогических условий, ориентированных на освоение будущими специалистами дополнительного образования методов, приемов и форм гражданско-патриотической работы с применением средств художественного*

*краеведения, а также на выработку прикладных навыков и получение практического опыта их использования в профессиональной деятельности.*

*Ключевые слова: структурно-функциональная модель, содержательно-технологический аспект, художественное краеведение, гражданско-патриотические качества, педагог дополнительного образования.*

### *Введение в проблему*



тратегическим приоритетом реализации государственной программы Российской Федерации «Развитие образования» до 2030 года является актуализация внутренних ресурсов личности, неразрывно связанная с укреплением традиционных духовно-нравственных ценностей, передачей самобытных культурных кодов, развитием исторической памяти и преемственности поколений.

Определяющим фактором личностной активности и поведения, развития ценностных ориентаций, патриотической и гражданской позиции выступает укоренение в детской и молодежной среде идеи патриотизма как фундаментальной социокультурной и нравственной категории. Реализация этих важнейших задач направлена на формирование гражданско-патриотических качеств и профессиональных компетенций личности, развитие психологической готовности к деятельности в различных общественных сферах, прежде всего – в профессионально-педагогической.

Будущий педагог дополнительного образования, выполняя педагогическую, социокультурную, художественно-творческую и организационную функции, является творцом позитивного эмоционального поля творческой самореализации подрастающего поколения. Прививая детям и молодежи гражданско-патриотические ценности и идеалы, уважение к региональному историко-культурному наследию, его деятельность базируется на формировании конструктивного мировоззрения и эмоционально-ценностного отношения к ключевым политическим, этическим и историческим вызовам [6, с. 143]. Итогом гражданско-патриотического воспитания должно стать осознание каждым воспитанником своей гражданской миссии, основанной на личной ответственности перед Родиной и обществом.

Художественное краеведение, являясь отраслью научного знания и прикладной дисциплиной, находится на стыке педагогики, культурологии, искусствоведения, психологии, эстетики. Оптимизация художественно-культурных практик личности, в частности, на региональном уровне, предполагает востребованность средств художественного краеведения, включенность их в контекст современных социокультурных процессов. Художественно-краеведческая дея-

тельность должна фокусироваться не только на исследовании процессов переосмысления художественных ценностей и построении комплекса знаний о культурном достоянии родного края, но и на культивировании эмоционально-аксиологического восприятия малой родины, которое служит фундаментом гражданской зрелости и патриотической позиции индивида.

### *Краткий обзор исследований*

Проблемы гражданско-патриотического воспитания молодежи в поликультурной среде вуза исследовались В.А. Боровцовой (2024), В.В. Гладких (2011), В.А. Купаловой (2006), В.И. Лутовиновой (2010), Е.Л. Мальгиной (2008). Проблемы использования художественного краеведения в гражданско-патриотическом воспитании личности определяет содержательный контекст исследований таких ученых, как О.С. Бекиш (2023), С.В. Белякова (2023), Г.Н. Коврижных (2023), А.С. Колотова (2023), В.В. Неволин (2024), Л.Ф. Савинова (2019). В аспекте формирования у студенчества системы ценностей, основанной на изучении отечественной истории и художественной культуры, интерес представляют работы Т.Н. Галич (2022), С.А. Мордуховой (2023), Ю.С. Мясникова (2020), Д.Ю. Панина (2021), М.Ю. Рословцевой (2022), Л.В. Байбородовой (2021), А.А. Фоменко (2014). Различные аспекты модели формирования гражданско-патриотических ценностей будущих педагогов средствами художественно-проектной деятельности разработаны М.Г. Аркузиным (2014), Е.В. Аршиновой (2016), Е.А. Макаровой (2015), Л.С. Пастуховой (2018).

Изучение научной литературы выявило дефицит целостных трудов по вопросам воспитания гражданственности и патриотизма у студентов – будущих педагогов дополнительного образования с использованием ресурсов художественного краеведения. Таким образом, цель данной статьи продиктована потребностью в разработке целостного подхода к развитию гражданско-патриотических качеств студентов указанной специальности при помощи средств художественного краеведения. Публикация нацелена на теоретическое осмысление и обоснование содержательно-технологического аспекта структурно-функциональной модели формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования средствами художественного краеведения.

### *Методы (методики)*

Для выявления степени изученности обозначенной проблемы проведен теоретический и структурно-функциональный анализ. Обобщение и систематизация теоретического материала и передового педагогического опыта позволили

выявить особенности формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования средствами художественного краеведения. Анализ нормативно-правовых документов, дополнительных общеразвивающих программ и учебных планов по направлению подготовки «Педагогическое образование. Дополнительное образование детей и взрослых» послужил основой для теоретической разработки и обоснования содержательных и технологических параметров процесса воспитания гражданско-патриотических качеств студентов посредством художественно-краеведческой деятельности.

### *Результаты и их обсуждение*

Предлагаемая структурно-функциональная модель формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов сферы дополнительного образования через художественное краеведение опирается на каноны традиционного педагогического моделирования и ориентирована на раскрытие внутреннего устройства и взаимосвязей элементов системы. Она включает три блока: стратегически-целевой, содержательно-технологический и оценочно-результативный.

Содержательно-технологический блок структурно-функциональной модели, являясь ее «ядром», связывает конкретное художественное содержание и инструменты формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования средствами, опираясь на ценностное погружение и взаимодействие личности с региональным искусством, основываясь на активном сопереживании, диалогическом со-бытии, влиянии на духовно-мировоззренческий образ личности (рисунок 1).

Содержательная часть этого блока предусматривает интеграцию в учебную и внеаудиторную работу будущих педагогов дополнительного образования регионального художественного краеведческого материала, что позволяет органично встроить изучение культурного наследия родного края в систему профессионального становления будущих специалистов системы дополнительного образования детей и взрослых.

Учебные дисциплины предметно-методического модуля программы бакалавриата «Педагогическое образование. Дополнительное образование детей и взрослых» (44.03.01) открывают широкие возможности для стимулирования познавательной активности и формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования [16]. В процессе анализа учебного плана направления «Педагогическое образование. Дополнительное образование детей и взрослых» выявлено, что ряд профессионально-направленных учебных дисциплин, среди которых «Основы культурно-просветитель-




Рисунок 1. Содержательно-технологический блок структурно-функциональной модели формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования средствами художественного краеведения

ской деятельности в дополнительном образовании», «Методика обучения в дополнительном образовании», «Практикум по общеразвивающим программам дополнительного образования», «Художественное творчество детей и взрослых», «Организация работы в творческих объединениях и кружках», «Моделирование художественного образа в проектной деятельности» и др. обладает возможностями для внедрения художественно-краеведческого материала, направленного на осмысление художественно-краеведческих знаний и их применение в исследовательской, образовательной, культурно-просветительской и творческой деятельности. В аспекте изучения художественной культуры родного края,

содержание дисциплин можно обогатить информацией о народной культуре Луганщины, демонстрируя синтез современности с традициями прошлого [1, с. 9].

Подчеркнем, что в процессе обогащения содержания профессионально-направленных учебных дисциплин художественным краеведческим материалом важно, чтобы их содержание, формы и методы обучения способствовали осознанию будущими педагогами дополнительного образования необходимости и значимости формирования гражданско-патриотических качеств личности для будущей профессиональной деятельности [15].

Кроме этого, обогащение программ практик будущих педагогов дополнительного образования (ознакомительной, практики по научно-исследовательской работе (НИР), проектно-технологической практики по профилю, культурно-просветительской практики, педагогической практики «Руководство внеурочной деятельностью», производственной практики «Практика в детских лагерях (летняя вожатская)» и др.) заданиями по реализации различных видов профессиональной деятельности средствами художественного краеведения направлено на формирование педагогической позиции, которая станет определяющей в их дальнейшей профессиональной деятельности [11].

Интеграция регионального художественного контекста в процесс профессиональной подготовки будущих педагогов дополнительного образования происходила путем создания и реализации образовательного интенсива «От образа малой Родины – к гражданско-патриотической позиции», ориентированного на глубинное постижение художественной культуры региона и путей ее воплощения.

Образовательный интенсив трактуется нами как упорядоченный комплекс действий, призванных обеспечить максимальную реализацию интеллектуальных и креативных способностей будущих педагогов сферы дополнительного образования в контексте выработки системного видения художественной культуры своего региона в единстве со становлением гражданских и патриотических качеств личности в предельно сжатые сроки [14].

Назначение образовательного интенсива заключается в построении у будущих педагогов дополнительного образования комплексного знания о специфике общественно-культурной и художественной эволюции Луганского края с момента его освоения до современного этапа.

Задачи образовательного интенсива: усвоение обучающимися сведений о художественно-культурных особенностях становления Луганщины на разных исторических этапах; формирование региональной идентичности, комплекса патриотических и гражданских ориентиров сквозь призму художественного достояния Луганщины; развитие у обучающихся понимания неповторимости и куль-

турной самобытности Луганского края, своеобразия его эволюции, знаковых деятелей искусства.

В содержательном плане интенсив включает три блока: профессиональное искусство региона (живопись, графика, скульптура, зодчество, декоративно-прикладное творчество), народное творчество и местные художественные ремесла (гончарное дело, работа по дереву, вышивальное искусство, кружевоплетение, иные локальные традиции), художественная жизнь края (экспозиционная деятельность, музеи, творческие пространства, диалоги с мастерами искусства и т.п.).

Технологическую основу содержательно-технологического блока модели составляет комплекс инструментов, методик, средств, активизирующих воспитание гражданско-патриотических качеств у студентов – будущих педагогов сферы дополнительного образования – благодаря возможностям художественного краеведения.

Система форм обучения, соединяющая академическую, внеаудиторную, проектно-поисковую и рефлексивную работу студентов, представлена проблемными лекциями, лекциями-дискуссиями и лекциями-визуализациями, семинарами и непосредственным участием студентов в научных исследованиях (НИРС).

Лекции должны служить основой для углубления и систематизации знаний (в нашем исследовании – художественно-краеведческих), приобретаемых студентами в процессе аудиторной и внеаудиторной учебно-воспитательной работы [3, с. 336].

В рамках проблемной лекции передача художественно-краеведческой информации осуществлялась через постановку дискуссионных вопросов или моделирование педагогических ситуаций. Благодаря активному диалоговому взаимодействию, учебный процесс трансформировался в контексте расширения задач научного поиска. Проблемные лекции, выступая интерактивной формой организации процесса обучения, выстраивались на основе полилога, модерации, визуализации с использованием мультимедийных презентаций и видеофрагментов, метода коллективного поиска идей («мозговой штурм»). Информационно-проблемная лекция базировалась на представлении теоретической информации через систему проблемных вопросов, кейсов и нестандартных образовательных ситуаций. В процессе организации исследовательской деятельности студентов и открытой дискуссии, происходило критическое сопоставление различных концепций и подходов, связанных с изучением феномена художественного краеведения. Специфика лекции-дискуссии как интерактивной формы организации процесса обучения заключалась в групповом рассмотрении определенного кейса или вопроса, в процессе которого участники обменивались тео-

ретическими знаниями и накопленным опытом. Лекции-визуализации представляли собой объяснение преподавателя, интегрированное с графическими материалами: схемами, диаграммами, рисунками, архивными снимками и тематическими видеосюжетами, которые визуализировали его речь. Видеосюжеты выступали не просто как средство обучения, а как полноценный инструмент реализации процесса формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования средствами художественного краеведения. Завершающим этапом являлось совместное обсуждение художественно-краеведческих аспектов изучаемой темы и формулировка выводов [4, с. 68].

Семинары в форме дискуссий как вид практических занятий предусматривали самостоятельную проработку студентами отдельных тем в соответствии с содержанием таких профессионально-направленных дисциплин, как «Методы исследовательской и проектной деятельности» «Технология и организация воспитательных практик (классное руководство)», «Теоретические основы подготовки вожатого» с последующим обсуждением результатов, представленных в виде сообщений, рефератов, докладов, презентаций.

Научно-исследовательская работа будущих педагогов дополнительного образования, как одна из форм организации процесса обучения, была направлена на создание условий для самостоятельной научно-познавательной деятельности художественно-краеведческой направленности.

Для овладения знаниями по исследуемой проблеме студенты использовали методы, среди которых: проблемно-поисковые, способствующие проведению самостоятельных исследований по проблемам художественного краеведения (наблюдение, изучение передового опыта), направленные на повышение мотивации к научной деятельности; методы проектного обучения, направленные на выполнение студентами индивидуальных научно-исследовательских проектов; методы коллективной научно-исследовательской деятельности, обеспечивающие реализацию коллективного научного творчества студентов; информационный метод работы с научными статьями и монографиями, включающий составление плана с выделением основной художественно-краеведческой идеи, конспектирование, включающее примеры, факты, аргументы художественно-краеведческого анализа; использование цитат как системного мнения автора первоисточника [5]. Выполнение научно-исследовательских заданий способствовало формированию гражданско-патриотических качеств личности будущего педагога, на которые влияет система социокультурных отношений, сложившаяся в обществе, определяющая отношение человека к другим людям, к своей познавательной и эмоционально-волевой деятельности, самому себе.

Активные методы обучения (дискуссии, проблемное обучение, метод проектов, кейс-стади, методы деловых и ролевых игр, дополненные методами контроля и самоконтроля), влияя на разум, эмоции, волевую сферу, запускали процесс развития гражданско-патриотических качеств посредством ресурсов художественного краеведения [12].

В процессе организации дискуссий применялась методика моральных дилемм, под которыми понимаются специфические ситуации выбора, не имеющие единственно верного выхода и требующие баланса между интересами разных сторон [17, с. 92]. Внедрение этой методики позволяло вовлечь будущих педагогов в анализ культурологических и этических социокультурных проблем, стимулировало дискуссионную активность и развивало навыки аргументации.

С целью выявления специфики эмоционального восприятия и определения позиции будущих педагогов по конкретным аспектам гражданско-патриотического становления личности был применен метод незаконченных предложений. Особенностью метода выступает свобода изложения личностью своих мыслей в рамках заданной темы.

В рамках образовательной технологии кейс-стади исследовалась определенная ситуация или проблема, возникшая в реальности, либо смоделированная для учебных целей. Ученые выделяют «полевые» кейсы, опирающиеся на задокументированные факты, и «кресельные» сценарии, являющиеся продуктом авторской фантазии [7, с. 3]. Процесс обучения предполагал глубокое погружение в контекст события, классификацию ключевых проблем, разработку вариативных стратегий коррекции ситуации и обоснование наиболее эффективного алгоритма действий [8].

Особую значимость в формировании гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования приобрел метод создания ситуаций успеха, способствующий развитию у студентов (через положительное влияние на эмоциональную сферу личности) позитивной «Я-концепции», стимулирующий художественно-краеведческую деятельность, саморазвитие, самореализацию.

Прием «художественно-краеведческий диалог» был ориентирован на гармонизацию ценностей и поступков будущих педагогов, а также на развитие у них деятельной гражданско-патриотической позиции. Использование этого приема предполагало проведение встреч с заслуженными учителями, художниками, руководителями организаций дополнительного образования. В ходе открытой дискуссии студенты находили решения профессиональных дилемм, связанных с постижением смысла жизни, творческой самореализацией и профессиональным самоопределением [2, с. 93]. В процессе рефлексивного анализа будущие педагоги выявляли личную позицию относительно этических и творческих ди-

лемм в деятельности художников, специфика которых существенно отличается от профессиональных вызовов в других профессиях.

Особого внимания заслуживало применение проектных, эвристических подходов, техник АРИЗ, приемов «Творческий дневник», портфолио, вовлекавших обучающихся в насыщенную художественно-краеведческую практику. Перечисленные способы гарантировали становление нестандартного мышления, являясь основным условием продуктивной личностной самореализации в эпоху масштабных перемен [10, с. 121].

В процессе использования деловых и ролевых игр отрабатывалась практика гражданского поведения, стратегии культурно-творческого межличностного взаимодействия на гуманистических принципах, навыки коллективного взаимодействия.

Внеаудиторная деятельность, через обращение к художественному краеведению, открывала обширный горизонт для воспитания гражданской ответственности и патриотического сознания у студентов – будущих педагогов сферы дополнительного образования. Особую результативность, с нашей точки зрения, продемонстрировали такие форматы внеаудиторных занятий, как проведение иммерсивных экскурсий (способ освоения материала через погружение, прямое соприкосновение и изучение), организация творческих мастерских, использующих инструментарий арт-проектирования, а также конкурсов и выставок, формирующих креативную атмосферу для профессионального диалога и раскрытия творческого потенциала будущих педагогов.

Как средство активизации процесса формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования во внеаудиторной работе, зарекомендовали себя различные творческие и экологические акции, встречи с региональными деятелями искусств, просветительские лекции, художественно-краеведческие квесты. Студенты включались в краеведческие изыскания, воссоздавая жизненный путь местных мастеров декоративного творчества, осваивали аутентичные художественные практики своего края, проектировали идеи общественно востребованных арт-объектов для наполнения городского пространства. В процессе проведения подобных мероприятий у будущих педагогов формировался познавательный интерес, что способствовало развитию осознанной позитивной мотивации к овладению системой художественно-краеведческих знаний и умений, углублению интереса к будущей профессиональной деятельности художественно-краеведческой направленности.

Методический арсенал средств обучения представлен авторскими разработками по интеграции регионального художественно-краеведческого материала в программу подготовки педагогов дополнительного образования, вспомогательными пособиями для проведения краеведческих выездов, а также цифро-

вым инструментарием, охватывающим мультимедийные презентации по тематике и видеоматериалы.

Таким образом, содержательно-технологический блок решал триединую задачу – обучение, воспитание и развитие, наполняя смыслом процесс становления гражданских и патриотических качеств студентов за счет отлаженных инструментов образовательной коммуникации.

Обучающая функция содержательно-технологического блока модели способствует постижению специфики художественной культуры и краеведческих особенностей изучения родного края; осмыслению полученной художественно-краеведческой информации и ее применению в профессиональной деятельности, развитие на этой основе гражданско-патриотических качеств личности.

Воспитывающая функция содержательно-технологического блока модели заключается в воспитании осознанного чувства сопричастности к культуре родного края; в формировании патриотизма и гражданственности, гуманистического мировоззрения, культурного кода будущего педагога; в усвоении исконных морально-нравственных ориентиров, базирующихся на неповторимости местного историко-культурного наследия и обогащении внутреннего мира человека через духовно-эстетические переживания; на передачу этих непреходящих ценностей сквозь призму осмысления искусства конкретного региона.

Развивающая функция содержательно-технологического блока модели характеризует развитие мотивации и потребности будущих педагогов дополнительного образования в расширении эмоционально-эстетического опыта личности и заключается в развитии художественно-образного мышления, формировании целостного восприятия мира, в развитии фантазии, воображения, художественной интуиции, памяти; в реализации творческого потенциала в художественно-краеведческой деятельности.

Реализуя обучающую, воспитывающую, развивающую функции содержательно-технологического блока, организационно-методический этап модели связывает в единое целое содержание и инструменты формирования гражданско-патриотических качеств личности средствами художественного краеведения, позволяет трансформировать их в алгоритмы действий, выработать наиболее эффективные формы взаимодействия для достижения результата.

Функции содержательно-технологического блока модели раскрываются при создании особых операционно-деятельностных педагогических условий, ориентированных на освоение будущими специалистами сферы дополнительного образования инструментария и методик патриотически-ориентированной работы через потенциал художественного краеведения, а равно на выработку прикладных навыков и опыта их использования в реальных профессиональных кейсах.

Особую роль среди указанных условий играет интеграция региональной художественно-краеведческой составляющей в элективные модули профильных предметов и разные виды практик, которые обладают значительным потенциалом для формирования гражданско-патриотических качеств будущих педагогов. Внедрение активных и диалоговых образовательных методик, имитирующих реальные ситуации с применением ресурсов краеведения, способствует формированию творческой атмосферы, в которой вызревает зрелый патриотизм, питаемый искренним почитанием художественного наследия родного края.

### *Выводы и заключение*

Разработанный содержательно-технологический блок структурно-функциональной модели поэтапно реализуется на организационно-методическом этапе и обеспечивается комплексом операционно-деятельностных педагогических условий. Соединение классических и современных приемов художественного краеведения в ходе воспитания гражданственности и патриотизма у будущих педагогов позволяет применять данную модель в рамках системы дополнительного образования, предполагая внедрение интерактивных, деятельностных методик и выстраивание диалога с обучающимися.

Привлечение воспитанников к изучению региональных художественно-культурных ценностей, формирование исторической памяти, уважительного, бережливого отношения к родной земле, обычаям и традициям – эти задачи должны решать будущие педагоги дополнительного образования в процессе профессиональной деятельности. Ключевым ориентиром становится пробуждение интереса к творческой работе на основе местного художественного материала, а также формирование креативного мышления и эмоциональной отзывчивости обучающихся.

### *Литература*

1. *Аникина, А.А. Народная вышивка Луганщины как хранительница этнокультурной среды региона (по материалам музейной коллекции) / А.А. Аникина // Труды Луганского художественного музея. IV Научно-практическая конференция / под. ред. Л.М. Борщенко; Государственное бюджетное учреждение культуры Луганской Народной Республики «Луганский художественный музей». Вып. 5. – Луганск: АргоЛит, 2024. – С. 7–18.*
2. *Вакарина, Е.А. Дилеммы художников при повторном профессиональном самоопределении / Е.А. Вакарина, О.И. Дубровина // Гуманитарные науки. – 2022. – № 4. – С. 91–98.*
3. *Данилова, О.Н. Лекция как ведущая организационная форма обучения / О.Н. Данилова, М.С. Шейхова // Экономика и социум. – 2018. – № 6. – С. 335–338.*
4. *Ибрагимов, Г.И. Лекция в вузе: теория, история, практика: монография / Г.И. Ибрагимов, Р.Г. Гайнутдинов; под ред. Г.И. Ибрагимова. – Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2017 – 196 с.*
5. *Календарь знаменательных и памятных дат Луганщины на 2026 год: справочное издание [Текст] / сост.: Манцыз А.В., Черниченко А.А. – Луганск, 2025. – 84 с.*

6. *Кондратенко, А.П. Формирование ценностного отношения будущих педагогов дополнительного образования к народному искусству в процессе проектной деятельности / А.П. Кондратенко /// Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание : сборник статей и материалов / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2024. – С. 142–145.*
7. *Ленская, И.Ю. Формирование профессиональных компетенций и экспектаций у студентов через интерактивные формы и методы обучения / И.Ю. Ленская, И.В. Шиндряева // Мир науки. Педагогика и психология. – 2016. – № 1. – Т. 4. – С. 1–7.*
8. *Луганщина: памятники и памятные места / Авт.-сост. О.С. Башкирцева, Е.А. Вячеславова, Т.Н. Клочко, О.О. Черных. – Луганск: ООО «Полиграфический центр «Максим», 2007. – 80 с.*
9. *Назаров, Г.Б. Педагогические принципы формирования ценностного отношения обучающихся к народному искусству /Г.Б. Назаров// Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2024. – № 10-3 (97). – С. 179–182.*
10. *Назаров, Г.Б. Интеграция традиционных и инновационных форм и методов художественного краеведения в формировании гражданско-патриотических качеств будущих педагогов дополнительного образования / Г.Б. Назаров // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание : сборник статей и материалов / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского», 2026. – С. 120–123.*
11. *Основная профессиональная образовательная программа высшего образования. Направление подготовки 44.03.01 Педагогическое образование. Профиль Дополнительное образование детей и взрослых. Квалификация бакалавр. – Текст электронный // Луганский государственный педагогический университет : [сайт]. – URL: https:// lgpu.org/ data/ docs/ 17576 72180/16294906З568c4054ceaba3Б.45708242.pdf (дата обращения: 14.05.2026).*
12. *Ползикова, Н.Б. Современные образовательные технологии / Н.Б. Ползикова // Концепт. – 2017. – Т. 25. – С. 232–234.*
13. *Попова, В.И. Внеаудиторная деятельность как культуросообразный контекст воспитания студентов ВУЗа / В.И. Попова // Вестн. Оренбург. гос. пед. ун-та. – 2019. – № 4 (32). – С. 317–329.*
14. *Попова, Н.А. Образовательный интенсив как новый формат реализации проектного обучения / Н.А. Попова // Современная высшая школа: инновационный аспект. – 2020. – Т. 12, № 1. – С. 149–156.*
15. *Самохина, Н.Н. Художественное краеведение как междисциплинарный феномен: к проблеме определения дефиниции / Н.Н. Самохина // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание : сборник статей и материалов / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского», 2026. – С. 63–66.*
16. *Учебный план по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование. Профиль Дополнительное образование детей и взрослых. Квалификация бакалавр. – Текст электронный // Луганский государственный педагогический университет : [сайт]. – URL: https:// lgpu.org/ data/docs/1757672180/70416385568c405fa4230a3.96204491.pdf (дата обращения: 14.05.2026).*
17. *Холод, Н.И. Применение метода моральных дилемм для развития коммуникативной компетенции студентов на занятиях по иностранному языку в вузе / Н.И. Холод // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). – 2018. – № 7 (196). – С. 92–94.*


## *REFERENCES*


1. *Anikina, A.A. Narodnaya vyshivka Luganshchiny kak hranitelnica ehtnokulturnoj sredy regiona (po materialam muzejnoj kollekcii) / A.A. Anikina // Trudy Luganskogo hudozhestvennogo muzeya. IV Nauchno-prakticheskaya konferenciya / pod. red. L.M. Borshchenko; Gosudarstvennoe byudzhetnoe uchrezhdenie kultury Luganskoj Narodnoj Respubliki «Luganskij hudozhestvennyj muzej». ? Vyp. 5. – Lugansk: ArgoLit, 2024. – S. 7–18.*
2. *Vakarina, E.A. Dilemmy hudozhnikov pri povtornom professionalnom samoopredelenii / E.A. Vakarina, O.I. Dubrovina // Gumanitarnye nauki. – 2022. – № 4. – S. 91–98.*

3. *Danilova, O.N. Lekciya kak vedushchaya organizacionnaya forma obucheniya / O.N. Danilova, M.S. Shejhova // Ehkonomika i socium. – 2018. – № 6. – S. 335–338.*
4. *Ibragimov, G.I. Lekciya v vuze: teoriya, istoriya, praktika: monografiya / G.I. Ibragimov, R.G. Gajnutdinov; pod red. G.I. Ibragimova. – Kazan: Redakcionno-izdatelskij centr «Shkola», 2017 – 196 s.*
5. *Kalendar znamenatelnyh i pamyatnyh dat Luganshchiny na 2026 god: spravochnoe izdanie [Tekst] / sost.: Mancyz A.V., Chernichenko A.A. – Lugansk, 2025. – 84 s.*
6. *Kondratenko, A.P. Formirovanie cennostnogo otnosheniya budushchih pedagogov dopolnitelnogo obrazovaniya k narodnomu iskusstvu v processe proektnoj deyatelnosti / A.P. Kondratenko /// Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoj kulture: tvorchestvo – ispolnitelstvo – gumanitarnoe znanie : sbornik statej i materialov / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chajkovskogo», 2024. – S. 142–145.*
7. *Lenskaya, I.Yu. Formirovanie professionalnyh kompetencij i ehkspektacij u studentov cherez interaktivnye formy i metody obucheniya / I.Yu. Lenskaya, I.V. Shindryaeva // Mir nauki. Pedagogika i psihologiya. – 2016. – № 1. – T. 4. – S. 1–7.*
8. *Luganshchina: pamyatniki i pamyatnye mesta / Avt.-sost. O.S. Bashkirceva, E.A. Vyacheslavova, T.N. Klochko, O.O. Chernyh. – Lugansk: OOO «Poligraficheskij centr «Maksim», 2007. – 80 s.*
9. *Nazarov, G.B. Pedagogicheskie principy formirovaniya cennostnogo otnosheniya obuchayushchi hsya k narodnomu iskusstvu /G.B. Nazarov// Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyh i estestvennyh nauk. – 2024. – № 10-3 (97). – S. 179–182.*
10. *Nazarov, G.B. Integraciya tradicionnyh i innovacionnyh form i metodov hudozhestvennogo kraeve deniya v formirovanii grazhdansko-patrioticheskih kachestv budushchih pedagogov dopolnitelnogo obrazovaniya / G.B. Nazarov // Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoj kulture: tvorchestvo – ispolnitelstvo – gumanitarnoe znanie : sbornik statej i materialov / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P. I. Chajkovskogo», 2026. – S. 120–123.*
11. *Osnovnaya professionalnaya obrazovatelnaya programma vysshego obrazovaniya. Napravlenie podgotovki 44.03.01 Pedagogicheskoe obrazovanie. Profil Dopolnitelnoe obrazovanie detej i vzroslyh. Kvalifikaciya bakalavr. – Tekst ehlektronnyj // Luganskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet : [sajt]. – URL: https:// lgpu.org/ data/docs/ 1757672180/ 16294906356 8c4054c eaba36.45708242.pdf (data obrashcheniya: 14.05.2026).*
12. *Polzikova, N.B. Sovremennye obrazovatelnye tehnologii / N.B. Polzikova // Koncept. – 2017. – T. 25. – S. 232–234.*
13. *Popova, V.I. Vneauditornaya deyatelnost kak kulturosoobraznyj kontekst vospitaniya studentov VUZa / V.I. Popova // Vestn. Orenburg. gos. ped. un-ta. – 2019. – № 4 (32). – S. 317–329.*
14. *Popova, N.A. Obrazovatelnyj intensiv kak novyj format realizacii proektnogo obucheniya / N.A. Popova // Sovremennaya vysshaya shkola: innovacionnyj aspekt. – 2020. – T. 12, № 1. – S. 149–156.*
15. *Samohina, N.N. Hudozhestvennoe kraevedenie kak mezhdisciplinarnyj fenomen: k probleme oprede leniya definicii / N.N. Samohina // Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoj kulture: tvorche stvo – ispolnitelstvo – gumanitarnoe znanie : sbornik statej i materialov / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P. I. Chajkovskogo», 2026. – S. 63–66.*
16. *Uchebnyj plan po napravleniyu podgotovki 44.03.01 Pedagogicheskoe obrazovanie. Profil Dopo lnitelnoe obrazovanie detej i vzroslyh. Kvalifikaciya bakalavr. – Tekst ehlektronnyj // Luganskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet : [sajt]. – URL: https:// lgpu. org/ data/ docs/ 17576 72180/ 70416385568c405fa4230a3. 96204491. pdf (data obrashcheniya: 14.05.2026).*
17. *Holod, N.I. Primenenie metoda moralnyh dilemm dlya razvitiya kommunikativnoj kompetencii studentov na zanyatiyah po inostrannomu yazyku v vuze / N.I. Holod // Vestnik TGPU (TSPU Bulletin). – 2018. – № 7 (196). – S. 92–94.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 23.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

***Фань Юйтун, С.А. Мозгот***

# Дневник в музыке XX века: к проблеме жанровых признаков

*Аннотация. Дневник как форма письменной фиксации внутренних интенций автора/композитора привлекает ученых из разных областей гуманитарного знания. Цель работы – выявить ведущие признаки жанровой атрибуции дневника в музыке композиторов XX века. Методы исследования – историко-стилевой, компаративный подходы, метод герменевтики, музыковедческого анализа. Авторами выделены общие с литературой и имманентно музыкальные характеристики музыкального дневника в музыке XX века. К первым отнесем: камерный или наоборот эмоциональный тон повествования; наличие двойного читателя; асинхронность повествования и другие. К имманентно музыкальным приемам дневника относятся значимость интонации и драматургии интонационного произрастания; фактурных деталей и тематического развития, осуществляющегося в голосах музыкальной ткани; тонально-ладовых, агогических и динамических нюансов, формирующих особый исповедальный и доверительный тон повествования в дневниковых заметках.*

*Ключевые слова: дневник в музыке, автокоммуникация, саморефлексия в музыке, внутренний монолог, внутренний диалог, Митио Мияги, С. Турнеев, Г. Фрид, «Дневник Анны Франк».*

Дневник как форма фиксации личного опыта существует с древнейших времён и по сей день. Литературные произведения в дневниковой форме появляются непрерывно: дневники ведут как дети, так и многие известные личности. Одни описывают свою повседневную жизнь, другие — свои мысли, переживания и впечатления во время путешествий, третьи — размышления, вызванные наблюдением за теми или иными событиями или явлениями.

Содержание, форма и жанровые разновидности дневников чрезвычайно многообразны. Однако при всех различиях любой дневник, независимо от его жанровой принадлежности, по сути состоит из субъективных переживаний автора и части объективных фактов. В связи с этим в литературоведении основное внимание уделяется стилю и смысловой глубине дневников; в жанроведении — их классификации; в исторической науке — достоверности, а также соотношению объективного и субъективного в них. Ученые в области гуманитарных наук в целом подходят к изучению дневника с позиции панорамной перспективы, стремясь выявить концептуальные основания этой области исследований.

Начиная с XX века, с быстрым прогрессом науки и техники, мышление людей постепенно изменилось. Края полюсов можно обозначить двумя положениями, выраженными в высказываниях древнегреческого софиста Протагора «Человек есть мера всех вещей: существующих — что они существуют, несуществующих — что они не существуют» [1, с. 28] и сформулированного М. Фуко тезиса «человек изгладится, как лицо, нарисованное на прибрежном песке» [2, с. 320]. Мышление людей стало плюральным, а содержание и ракурсы дневников — более богатыми. Из разных дневников можно увидеть различные способы осмысления жизненных событий, а также понять общий социальный и исторический контекст.

Значительные достижения в области исследования жанра дневника принадлежат филологии и литературоведению. Ученых привлекают дневники известных писателей, поэтов в качестве еще одной возможности понять внутренний мир личности и природу таланта мастера. В таком аспекте постигает дневниковые записи дневники Андрея Тургенева и Исикава Такубоку В. Н. Топоров [3]; изучает процесс самоидентификации Л. Н. Толстого в дневниках 1900–1903 годов В. Г. Токарев [4, с. 92–99]; отдельно исследуется жанровое разнообразие дневников в виде «дневника сумасшедшего» в творчестве Н. В. Гоголя и Лу Синя [5] и «Дневника писателя» Ф. Достоевского [6]. Анализ трудов в области филологии и литературоведения видится важным для музыковедения с позиции выявления значимых маркеров, помогающих выявлению жанровых признаков дневника в музыке.

Как указывает Т. Г. Рабенко, «…дневник — особая форма автокоммуникативного текста, где оппозиция автор/адресат имеет принципиальное значение. Дневник — это систематическая последовательная запись происходящих событий с центральной фигурой самого автора текста осуществляемая для понимания и запечатления личности в системе переживаемых ею событий, с точным указанием даты происходящего и заведомо двойственной адресацией» [7, с. 56]. В. В. Колобов также писал, что «…дневник как особая форма литературного и публицистического повествования — одно из самых значительных явлений

человеческого интеллекта, креативный продукт развития цивилизации, концепт национальной и мировой культуры. Пройдя большой исторический путь, вобрав в себя ауру различных эпох и народов, став многоязычным и многонациональным явлением, дневник сохранил в себе главное природообразующее качество: возможность диалога автора с самим собой, со своей аудиторией, со своим Временем» [8, с. 43]. Закономерно, что одним из признаков дневникового жанра можно считать автокоммуникацию.

Как можно видеть, дневник, хотя и является продуктом фиксации автором собственного опыта и переживаний, что придаёт ему ярко выраженную индивидуальность и насыщенность личными эмоциями, тем не менее предполагает наличие личности и потенциального читателя. Однако, в отличие от произведений других жанров, у дневника есть два предполагаемых читателя. Первый — это сам автор, перечитывающий дневник в будущем. Поскольку дневник есть продукт собственного опыта и переживаний автора, в процессе письма он неизбежно включает в себя многочисленные «Я» личности. Ж. Х. Салханова также писала: «Дневник – древнейшая форма литературного творчества, своеобразный "диалог с самим собой"» [9, с. 368]. Второй же — это, как и в случае с другими жанрами, иной читатель, то есть «Другой». Это означает, что даже такая интимная форма, как дневник, предполагает своего читателя. Но именно эта особенность «двойного читателя» отличает дневник от автобиографии, мемуаров, романа и т.д.

В то же время в процессе ведения дневника неизбежно происходит саморефлексия и самораскрытие, как утверждает Л. Ю. Астахина: «Жанр дневника — особый, предполагающий откровенную беседу с самим собой, обнаруживающий стремление ответить на различные вопросы» [10, с.106]. Кроме того, в процессе письма некоторые бессознательные интенции непроизвольно проявляются на бумаге; часть из них не замечается автором дневника, однако другая часть замечается. Замечаемая часть позволяет ему лучше осуществлять самоисследование и рефлексию.

Мы считаем, что саморефлексия и самоисследование различаются по уровням глубины и могут быть представлены тремя ступенями: первая, наиболее поверхностная, — определение текущего эмоционального состояния и совершаемых действий; вторая, промежуточная, — выяснение причин возникновения данных эмоций или совершения данных действий; третья, наиболее глубокая, — анализ долгосрочных последствий этих эмоций или поведения, а также осмысление того, к чему я стремлюсь.

В «Лунь юй» сказано: «Я каждый день трижды испытываю себя: когда делаю что-то для других, не был ли я неискренен? Когда общаюсь с друзьями, не был ли я неверен? Когда передаю знания, не повторяю ли я то, что сам не усвоил?»

Это доказывает, что самоисследование и рефлексия практикуются человеком с глубокой древности. С течением времени люди стали фиксировать свои размышления в письменной форме, что привело к возникновению дневника. Дневник содержит самоанализ, что свидетельствует о том, что самоисследование и рефлексия в дневнике не являются чем-то возникшим из ничего, а представляют собой иную форму многовековой практики самоконтроля человека [11, с. 4].

Одновременно с литературной дневниковой формой самоанализа существуют и другие ее разновидности. Многие композиторы также фиксируют с помощью музыки свои эмоции, записывая музыкальный материал, сопутствующий им, а затем шаг за шагом исследуют его, разворачивая в творческом процессе. Следовательно, изучение различных аспектов саморефлексии применимо и к музыкальным произведениям.

Сложность изучения дневниковых зарисовок обусловлена тем, что композиторы далеко не всегда фиксируют процесс саморефлексии определением «дневник». Зачастую о выполнении отдельными произведениями дневниковых функций можно узнать из личных литературных заметок автора, переписки композитора с друзьями, где прямо говорится об этом. Еще одной формой жанровой атрибуции дневника могут быть научные исследования музыкальных опусов, сочиненных в один период и связанных отражением в них кризисных или счастливых событий личной жизни композитора, когда человек находился в постоянном поиске нахождения решения той или иной ситуации. К таковым можно отнести фортепианный цикл «Карнавал», написанный Р. Шуманом в период противостояния с Ф. Виком – отцом Клары Вик (в будущем Шуман), не желающим свадьбы своей дочери с Робертом и создававшим препоны для влюбленных. Об этом упоминает Х. Кёлер при исследовании этого цикла при размышлении об отражении в нем реальных жизненных прототипов героев [12, с. 34].

«В момент написания «Карнавала» (1834–1835), вплоть до выхода его в свет в 1837 году, Р. Шуман находился в процессе решения сложнейшего внутреннего конфликта. Суть его выражалась в привязанности Роберта к 14-летней Кларе Вик. Невозможность ответа на чувства композитора вынуждали искать иной объект для страсти, коим и стала в 1833 году новая ученица Фридриха Вика (учителя Р. Шумана), 18-летняя Эрнестина фон Фриккен. Впоследствии Шуман рассказывал Кларе об этом тяжёлом времени: «…Ты тогда мало беспокоилась обо мне, ты была на полпути между ребёнком и девушкой – и тут появилась Эрнестина… Вот, – подумал я, – это она; она тебя спасёт. Я всеми своими силами хотел уцепиться за женское существо» [13, с. 150].

Эта внутренняя сюжетность цикла, отраженная в мотивной работе с интонациями ASCH – SCHA упоминается также в исследовании А. М. Меркулова. Преобразование Шуманом интонационного ядра создаёт «… особое содержатель-

ное качество целого. Главный лирический герой повествования (тематический инвариант) посредством психологических "мостиков" (сочленения пьес) попадает в новые жизненные ситуации и освещается с новых сторон (вариантные изменения лейтосновы). Это рождает ощущение своеобразной новеллистичности шумановских сюитных композиций, их сюжетной первоосновы, связывающей серию номеров в линию литературного рассказа» [14, с. 67–68].

Близким к дневниковым заметкам в стиле «записок путешественника» можно считать Прелюдии ор. 11 А. Н. Скрябина. В фортепианном цикле это отражается в сохранении даты и, нередко, географического места написания прелюдии. Передвижения композитора в 1895–96 годах охватывают Москву, Дрезден, Гейдельберг, Витцнау, Амстердам, Париж. В некоторых прелюдиях пейзажи и состояния природы служат поводом к уходу во внутренний мир. При этом воссоздание внешних картин в музыке маркируется композитором мажорными тональностями, уход во внутренний мир часто фиксируется сменой на одноименный минор. «Это наблюдается в "московской" части цикла в прелюдиях A/a-moll, H-dur, B/b-moll, c-moll. Большинство прелюдий были написаны в ноябре-декабре, во время разрыва отношений с Н. В. Секериной, продолжавшихся, согласно переписке, с 1892 по 1895 годы. Уход в «тень», вглубь себя, отмеченный одноимённым минором, выражает неясность контуров предметов и явлений, отражённых во внутреннем пространстве человека» [15, с. 168].

Дневниковый характер музыкального материала проявляется не только через программный подзаголовок, посвящение, маркирование времени и места события, но и рядом косвенных признаков – сниженным эмоциональным тоном повествования, обусловленным исповедальностью и лиричностью автокоммуникации или же наоборот «взрывом» эмоций связанных с нарушением внутренних границ личности, ее ценностных или моральных установок.

В организации музыкального материала изменение содержательной основы проявляется конкретными факторами. Таково, например, использование одной интонации и драматургии интонационного произрастания, подразумевающей мотивное изменение узнаваемой интонации; сходство отдельных интонаций, словно возвращающих к переживанию одной и той же эмоции, которое можно наблюдать в сочинении японского композитора Митио Мияги «Весеннее море» (1929), написанного для японского инструмента «кото» (японской цитры). В традициях переложений скрипичной музыки для кларнета оно исполняется канадской кларнетисткой японского происхождения Тошиаки Хамада, партия фортепиано – Селин Перро [16].

На фиксацию этапов внутренней жизни человека в произведении С. П. Турнеева «Пять рефлексий» для кларнета соло (2007) направлены приемы диминуирования, филировки динамики двух-трёхтактовых фраз, темповые замедле-

ния, отдельные агогические акценты [17]. Все отмеченные приемы направляют внимание на микропроцессы, разворачивающиеся в сознании автора и зафиксированные музыкой.

Одним из способов воплощения автокоммуникации в музыке является и «внутренний диалог», проявляющийся «…в виде вопросо-ответного интонационного взаимодействия голосов в выделенных самостоятельных мелодических линиях или регистрах, развитой подголосочности музыкальной ткани, контраста жанровых основ двух разных интонаций. Однако, в отличие от обычного диалога, внутреннему диалогу в музыке не свойственна тематическая индивидуализированность, он разворачивается на уровне различных элементов фактуры, где собеседник не выделяется отдельным рельефным образованием» [15, с. 158]. Эти два способа в достаточной степени демонстрирует партия камерного ансамбля в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» (1969), написанной на текст дневника тринадцатилетней девочки еврейского происхождения. Ухудшение политической ситуации в Германии заставило ее семью перебраться в Нидерланды, где отец заново открыл свое предприятие. На день рождения Анна получает в подарок дневник, который помогает ей пережить два года жизни в убежище со своей семьей и другими беженцами, до облавы и отправления всех в концлагерь в 1944 году. Отец – единственный, кто выжил после войны, опубликовал дневник дочери [18, с. 4].

В опере ясно опознаются приемы тембровой драматургии. Камерный ансамбль, поддерживающий голос условно разделяется. В фрагментах описания окружающей реальности, грозящей героине и ее семье гибелью используется сочетание крайних регистров, обозначенных визгливым тембром флейты-пикколо и низкими тембрами духовых инструментов – бас-кларнета, тромбона, виолончелей, контрабасов, усиленных ударной группой. Характеристика внешнего мира подкрепляется декламацией солистки, резкими акцентами и штрихами staccato в партии сопровождения, диссонантными кластерами созвучий.

Мир людей, ожидающих освобождения в убежище, создается выразительностью голоса солистки, исполняющей партию Анны Франк, нередко поддерживающегося скрипками и ясно очерченным мелодическим, кантиленным началом. Примечательно, что даже в гротесковой характеристике дуэта супругов Ван-Даам сохраняются жанровые истоки музыкальной интонации: в сопровождении кларнета звучит распевная мелодия, а в партии ударных воссоздается ритм джазового аккомпанемента, олицетворяя стихию «развлечений» для всех окружающих, становящихся невольными свидетелями ежедневной ругани супругов.

Сложность, многоаспектность внутренней жизни людей находящихся в заточении воссоздает музыка Интерлюдии, отделяющая I и II части монооперы. Под-

голосочная фактура и полимелодическое развитие приводит к закономерному разделению музыкальной ткани на три слоя в предкульминационной зоне (цифра 65), словно иллюстрируя в инструментальном звучании внутренние голоса «полилога» собравшихся.

Символичным в опере становится звучание колоколов. Ходы на увеличенные интервалы, триольные фигуры и огромный регистровый разрыв между крайними слоями фактуры олицетворяют голос колокола Вестертурма, ассоциирующийся у героини с их темницей и концом жизни: «Мы не выберемся, нас найдут и расстреляют» в сцене 2 «Убежище» (цифра 23–24). В то же время противопоставлением ему звучит другой тематический комплекс, олицетворяющий течение времени – консонантные созвучия вибрафона, рояля-челесты в сопровождении мерного ритма четвертных длительностей у струнных в высоком регистре. Он звучит в начале номера «У окошка», являясь музыкальным олицетворением жизни – свободы, людей, торопящихся по своим делам, природы и солнца, открывающимися героине и в трансформированном виде он завершает оперу.

Отметим константные факторы, объединяющие онтологию дневниковых заметок в музыке композиторов XX века:

1) автокоммуникация или общение художника с самим собой обусловливает в музыке внимание к микропроцессам – интонационно-мотивной работе, зачастую охватывающей все пласты развития музыкальной материи и, в первую очередь, фактуру, определяя в ней наличие подголосочности или контрастно-имитационных формул, отвечающих различным способам введения внутреннего монолога или внутреннего диалога в музыке;

2) прием перевода внешних впечатлений во внутренний пласт содействует тонкой тонально-ладовой нюансировке и сопоставлению dur-moll, в качестве отражения перехода из внешнего во внутренний локус;

3) наличие содержательной основы, служащей внутреннему композиционному объединению цикла и образованию в нем микроциклов, спаянных развитием вокруг одного тематического ядра или интонационной формулы (например, жанровой интонации);

4) включение различных агогических и динамических ремарок, сниженная динамика подчеркивающие исповедальный, камерный тон авторской речи и внимание к интонации повествования.

Обобщая, отметим общие межвидовые признаки дневникового повествования в литературе и музыке: сглаженный камерный, спокойный или, наоборот, эмоциональный тон повествования, связанный с переживанием решения тех или иных проблем автором/композитором; наличие двойного «читателя»; соотнесение с реальными фактами, событиями биографии автора (датирование) или географическими местами пребывания автора/композитора, но при этом

асинхронность повествования; приемы автокоммуникации, саморефлексии, наличие внутреннего монолога и диалога.

К индивидуальным приемам воплощения дневникового повествования в музыке отнесем: особое внимание композитора к интонации и интонационной драматургии произрастания; фактурным деталям и тематическому развитию, осуществляющемуся в голосах музыкальной ткани; тонально-ладовым, агогическим и динамическим нюансам, формирующим особый исповедальный и доверительный тон повествования.

Перспективами исследования видится выяснение константности межвидовых и имманентно музыкальных признаков дневника в творчестве композиторов прошлых веков и первой четверти XXI века.

### *Литература*


1. *Коломиец, Г. Г. Философия. Основные этапы европейской философии от Античности до Нового времени: учебное пособие / Г. Г. Коломиец. – Оренбург: ОГУ, 2016. – 120 с.*
2. *Социокультурная антропология: История, теория и методология: словарь / под редакцией Ю. М. Резника. – Москва: Академический Проект, 2020. – 998 с.*
3. *Топоров, В. Н. Два дневника (Андрей Тургенев и Исикава Такубоку) / В. Н. Тихомиров // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука: Гл. ред. восточ. лит., 1989. – Вып. 4. – 301 с.*
4. *Токарев, В.Г. Самоидентификация Л. Н. Толстого в дневниках 1900-1903 годов: культурно-лингвистический анализ / В. Г. Токарев // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2021. – № 4. – С. 92–99.*
5. *У Южо. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя и «Дневник сумасшедшего» Лу Синя: безумие как тема и художественный метод: выпускная квалификационная работа магистра филологии. – СПб.: СПбГУ, 2017. – 62 с.*
6. *Захарова Т. В. «Дневник писателя» как оригинальное жанровое явление и идейно-художественная целостность / Творчество Ф. М. Достоевского: Искусство синтеза. – Екатеринбург: Изд-во: Урал, ун-та, 1991. – С. 251–282.*
7. *Рабенко, Т. Г. Русский речевой жанр в парадигме лингвистической вариантологии (на материале речевого жанра «личный дневник»): монография / Т. Г. Рабенко. — Кемерово: КемГУ, 2018.*
8. *Колобов, В. В. Проблема жанра дневника и самоидентификации писателя / В. В. Колобов // Современные проблемы социальной коммуникации и журналистской деятельности: Сборник научных статей. – Псков : Псковский государственный университет, 2019. – С. 43-61.*
9. *Салханова, Ж. Х. Дневник как литературный жанр / Ж. Х. Салханова, А. С. Утебекова // Неофилология. – 2020. – Т. 6. № 22. – С. 368–376.*
10. *Астахина, Л. Ю. Дневник как источник по истории лексики / Л. Ю. Астахина // Славянская историческая лексикология и лексикография. – 2020. – № 3. – С. 105–120.*
11. *Конфуций. Суждения и беседы. – М.: Восточная литература, 2000. – 320 с.*
12. *Kehler H. Nachwort in: Schuman R. Carnaval op. 9 fьr Klavir. Urttextausgabe. – Lpz.: 1975. – 37 s.*
13. *Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1964. – 880 с.*
14. *Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации). – М.: Музыка, 1991. – 96 с.*
15. *Мозгот С.А. Категория пространства в музыке: монография. – Майкоп: Адыгейский государственный университет. 2018. 350 с.*
16. *Митио Мияги. «Весеннее море». URL: https://classic-online.ru/ru/production/58129 (дата обращения: 27.04.2026).*

17. *Турнеев С.П. Пять рефлексий для кларнета соло. URL: https:// classic- online. ru/ru/ production/ 33451 (дата обращения: 27.04.2026).*
18. *Шлифштейн С. Предисловие к клавиру «Дневник Анны Франк» Г. Фрида. – М.: Сов. композитор, 1976. – С. 4.*
19. *Фрид Г. Дневник Анны Франк: моноопера. – М.: Сов. композитор, 1976. – 22 с.*

## *REFERENCES*

1. *Kolomiecz, G. G. Filosofiya. Osnovny`e e`tapy` evropejskoj filosofii ot Antichnosti do Novogo vremeni: uchebnoe posobie / G. G. Kolomiecz. – Orenburg: OGU, 2016. – 120 s.*
2. *Sociokul`turnaya antropologiya: Istoriya, teoriya i metodologiya: slovar` / pod redakciej Yu. M. Reznika. – Moskva: Akademicheskij Proekt, 2020. – 998 s.*
3. *Toporov, V. N. Dva dnevnika (Andrej Turgenev i Isikava Takuboku) / V. N. Tixomirov // Vostok-Zapad. Issledovaniya. Perevody` . Publikacii. – M.: Nauka: Gl. red. vostoch. lit., 1989. – Vy`p. 4. – 301 s.*
4. *Tokarev, V.G. Samoidentifikaciya L. N. Tolstogo v dnevnikax 1900-1903 godov: kul`turno-lingvisticheskij analiz / V. G. Tokarev // Gumanitarny`e vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo. – 2021. – № 4. – S. 92–99.*
5. *U Yuzho. «Zapiski sumasshedshego» N.V. Gogolya i «Dnevnik sumasshedshego» Lu Sinya: bezumie kak tema i xudozhestvenny`j metod: vy`pusknaya kvalifikacionnaya rabota magistra filologii. – SPb.: SPbGU, 2017. – 62 s.*
6. *Zaxarova T. V. «Dnevnik pisatelya» kak original`noe zhanrovoe yavlenie i idejno-xudozhestvennaya celostnost` / Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: Iskusstvo sinteza. – Ekaterinburg: Izd-vo: Ural, un-ta, 1991. – S. 251–282.*
7. *Rabenko, T. G. Russkij rechevoj zhanr v paradigme lingvisticheskoj variantologii (na materiale rechevogo zhanra «lichny`j dnevnik»): monografiya / T. G. Rabenko. — Kemerovo: KemGU, 2018.*
8. *Kolobov, V. V. Problema zhanra dnevnika i samoidentifikacii pisatelya / V. V. Kolobov // Sovremen ny`e problemy` social`noj kommunikacii i zhurnalistskoj deyatel`nosti: Sbornik nauchny`x statej. – Pskov : Pskovskij gosudarstvenny`j universitet, 2019. – S. 43–61.*
9. *Salxanova, Zh. X. Dnevnik kak literaturny`j zhanr / Zh. X. Salxanova, A. S. Utebekova // Neofilo logiya. – 2020. – T. 6. № 22. – S. 368–376.*
10. *Astaxina, L. Yu. Dnevnik kak istochnik po istorii leksiki / L. Yu. Astaxina // Slavyanskaya istoriche skaya leksikologiya i leksikografiya. – 2020. – № 3. – S. 105–120.*
11. *Konfucij. Suzhdeniya i besedy` . – M.: Vostochnaya literatura, 2000. – 320 s.*
12. *Kehler H. Nachwort in: Schuman R. Carnaval op. 9 fьr Klavir. Urttextausgabe. – Lpz.: 1975. – 37 s.*
13. *Zhitomirskij D. Robert Shuman: Ocherk zhizni i tvorchestva. – M.: Muzy`ka, 1964. – 880 s.*
14. *Merkulov A. M. Fortepianny`e syuitny`e cikly` Shumana (voprosy` celostnosti kompozicii i interpretacii). – M.: Muzy`ka, 1991. – 96 s.*
15. *Mozgot S.A. Kategoriya prostranstva v muzy`ke: monografiya. – Majkop: Ady`gejskij gosudar stvenny`j universitet. 2018. 350 s.*
16. *Mitio Miyagi. «Vesennee more». URL: https://classic-online.ru/ru/production/58129 (data obra shheniya: 27.04.2026).*
17. *Turneev S.P. Pyat` refleksij dlya klarneta solo. URL: https://classic-online.ru/ru/production/33451 (data obrashheniya: 27.04.2026).*
18. *Shlifshtejn S. Predislovie k klaviru «Dnevnik Anny` Frank» G. Frida. – M.: Sov. kompozitor, 1976. – S. 4.*
19. *Frid G. Dnevnik Anny` Frank: monoopera. – M.: Sov. kompozitor, 1976. – 22 s.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 13.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*Г.Р. Мамбетова*

# Анализ камерно-инструментального произведения для флейты соло «Блики солнечного света» Мерзие Халитовой

*Аннотация. Автором данной статьи проделан анализ камерно-инструментального произведения для флейты соло «Блики солнечного света» Мерзие Халитовой. В произведении проявляется яркий и самобытный почерк композитора. Переплетение приемов национальной крымскотатарской музыки с современными приемами изложения музыкального материала, использование тембровых и технических возможностей флейты помогает в полной мере передать национальный колорит и характер музыки.*

*Ключевые слова: тема, эпизод, мелодия, ритмический рисунок, предложение, регистр.*

Камерно-инструментальная музыка Мерзие Халитовой представляет собой важную часть музыкального воспитания слушателей средствами национального искусства. Национальная музыка представляет собой достаточно обширный и богатый пласт музыкальной культуры. Фольклор тесно переплетается с жизнью определенной общности людей, отражая их быт, повседневные заботы, исторические аспекты жизни. Как отмечает И.Р. Еолян, «в фольклоре сохранились подлинно национальные элементы музыки определённой страны, её образно-эмоциональная и стилистическая первозданность» [5, с. 11]. А, например, Г. Головинский отмечает, «немало общего в фольклоре самых разных народов…: общность сюжетов и сюжетных ситуаций, общность куплетной (строфической) формы песни, общность звукорядов, лежащих в основе ладов, ритмической структуры стиха и т.д.» [4, с. 14]. Фольклор существовал у всех народов. Но у каждого из них он был неповторим.

Так, в своем творчестве Мерзие Халитова нередко обращается к народной ематике. Это прослеживается в своеобразии мелодических линий, широком использовании мелизматики, которая свойственна крымскотатарской музыке, изобилии хроматических фигур, специфическими метро-ритмическими рисунками.

Отличительной особенностью творчества Мерзие Халитовой является синтез культур Запада и Востока. Композитор умело и оригинально применяет выразительные средства и приемы крымскотатарской музыки, адаптирует их согласно основным тенденциям современного музыкального искусства. Это проявляется в особенностях построения музыкальных композиций, в специфических качествах фактурно-гармонического, мелодического, ритмического мышления автора.

Одним из ярких и самобытных камерных произведений композитора является пьеса для флейты соло «Блики солнечного света», написанная в 2007 году [7, с. 66-70]. Премьера этого произведения состоялась в том же году на концерте в Симферопольском музыкальном училище. Впоследствии, пьеса неоднократно исполнялась на Международных конкурсах.

Следует отметить, что одним из принципов современной музыки является создание произведений для солирующего инструмента без сопровождения, что позволяет свободно интерпретировать замысел композитора, а так же продемонстрировать исполнителем навыки виртуозного владения инструментом.

Флейта – это уникальный музыкальный инструмент, который восхищает слушателей своими тембровыми красками и техническими возможностями.

На протяжении своего исторического развития флейта видоизменялась и совершенствовалась. В разные периоды времени к этому инструменту отношение было неоднозначным. Композиторы по-разному воспринимали тембровые и технические особенности флейты. И.А. Барсова в своей книге об оркестре описывает тембр флейты как «бедный обертонами, не способный к выражению эмоций, сильных душевных движений» [1 , с. 24]. Н.А. Римский-Корсаков в своём труде «Основах оркестровки» тоже называет флейту «холодной, наиболее подходящей к мелодиям легкомысленного характера в мажоре и с оттенками грусти в миноре» [7]. Многие музыканты и теоретики длительное время также поддерживали эти точки зрения. Рихард Штраус говорит о флейте как о «хрупком и сравнительно малохарактерном инструменте» [2, с. 283]. С.Н. Василенко видел во флейте «ценнейший инструмент для балетных сцен, в которых у танцоров имеются легкие прыжки и подъемы, «отраженные» в музыкальном сопровождении танца. . . из всех инструментов оркестра флейта обладает наиболее пластичным, легким и «воздушным» звуком» [3, с. 300]. На современном этапе развития исполнительского мастерства, а также вследствие изменения конст-

руктивных особенностей инструмента, можно с уверенностью сказать, что флейта – это один из ярчайших, теплых по звучанию, технически виртуозных инструментов, который нашел широкое применение как в составе оркестров и ансамблей, так и в качестве сольного инструмента. Анализируя мировое музыкальное наследие также можно смело утверждать, что своей виртуозностью, блеском и легкостью исполнения пассажей флейта превосходит все остальные духовые инструменты.

В пьесе композитор использует большое количество мелизмов. В данном произведении мы можем услышать трели, форшлаги, глиссандо. В нотном письме каждый мелизм имеет своё обозначение. В своём сочинении Мерзие Халитова использует короткие форшлаги, длинные форшлаги, форшлаги, состоящие как из одной, так и из нескольких нот. Часто форшлаги плавно перетекают в трели или глиссандо.

Особое место в пьесе «Блики солнечного света» композитор уделяет штрихам. С точки зрения исполнителя необходимо добиться филигранно точного их исполнения.

Пьеса для флейты соло «Блики солнечного света» написана для обучающихся старших курсов музыкального училища, а также подходит для исполнения в высших учебных заведениях. Сочинение требует от исполнителя выразительного и технически совершенного исполнения музыкального материала. Исполнитель должен обладать большим арсеналом технических и художественно-выразительных средств, на достаточно высоком уровне владеть различными видами техники игры на инструменте.

Композитор применяет современные приемы письма с тонально размытыми отрезками, хроматизмами, диссонансами в сочетании с ладовой определенностью, ярким национальным характером тематического материала. Это определяет оригинальность и современное звучание пьесы. Мелодические линии национального характера прорастают хроматическими ходами, насыщая музыкальные образы психологизмом и философской углубленностью.

Произведение написано в форме рондо. Размер s.

Первоначальное проведение темы представлено двумя повторяющимися предложениями с различным окончанием, обозначим его буквой А (Пример 1). Тема звучит как бы издалека, на пиано. Темп Andante rubato, что предполагает полную свободу интерпретации для исполнителя. Тема начинается в нижнем регистре, восьмыми длительностями, восходящее движение на легато. Небольшое крещендо и диминуэндо. Встречные знаки добавляют звучанию особый национальный колорит. Следует отметить, что композитор оригинально использует тембровые особенности инструмента. Флейта в нижнем регистре звучит загадочно и мягко, тем самым создавая у слушателя определенные образы.

Далее следует эпизод. Схематично обозначим его буквой В (Пример 2).

Флейта звучит в среднем регистре. Эпизод по сравнению с темой звучит ярче и насыщеннее. Особую игривость мелодии придают встречающиеся мелизмы, форшлаги, состоящие из двух шестнадцатых, а также перечеркнутая восьмая. Здесь прослеживается тесная взаимосвязь и синтез крымскотатарской народной музыки с приемами и тенденциями современной музыки. Далее мы видим использование композитором более мелких длительностей: пассажи, состоящие из тридцать вторых, которые начинаются в нижнем регистре, движутся вверх на легато и приходят в продолжительный тремолирующий звук. Изобилие встречных знаков, форшлаги, состоящие уже из пяти тридцать вторых, которые стоят у восьмых длительностей, волнообразное движение мелодии. Все это помогает создавать и передавать образы, которые задумал композитор.

Второе проведение темы также начинается в нижнем регистре, на пиано. Обозначим его буквой А 2 (Пример 3). Однако тема уже звучит с небольшим вкраплением нового музыкального материала. (Пример 4).

Композитор расширяет тему введением нисходящего мелодического хода на форте, в ярком, пронзительном по своему звучанию верхнем регистре, тем самым подчеркивая контраст. Хроматические фигуры шестнадцатыми длительностями септолями, а также более мелкая фигура тридцать вторыми придает мелодии движение и добавляет определенную полетность.

Далее звучит второе предложение (Пример 5). Оно снова начинается на пиано в нижнем регистре. Далее звучит восходящее движение восьмыми длительностями на легато с постепенным усилением громкости звучания. Оканчивается трелью на продолжительном звуке, на диминуэндо.

Второе проведение темы переходит в эпизод С (Пример 6), однако прежде чем прозвучит этот эпизод, композитор снова вносит контрастный музыкальный материал. Нисходящее движение мелодии на форте, но уже в среднем регистре. После чередования квинтолей и септолей, снова мелодия движется вверх, за которым следует повторение двух предложений темы эпизода В (Пример 7).

Дальнейшее движение мелодии имеет импровизационный характер. Применяются все более мелкие длительности, восходящие и нисходящие пассажи, гаммообразные движения. Идет стремительное развитие мелодической линии. Волнообразные пассажи мелкими длительностями на легато звучат на форте, охватывают нижний и средний регистр инструмента и чередуются с более крупными длительностями (Пример 8).

Звучит третье проведение темы А 3 (Пример 9). Композитор снова использует приемы контраста. После яркого, полетного звучания пассажей эпизода С,

мы снова возвращаемся к спокойному, размеренному звучанию темы. Однако, и здесь композитор расширяет ее, добавляя новый музыкальный материал. Первые два такта темы звучат без изменений. Далее мы видим контрастный нисходящий ход, который звучит в верхнем регистре на форте, плавно уходит на пиано и снова продолжает звучать на форте. Движение первых звуков ритмических фигур идет вверх, в то время как остальные звуки движутся в нисходящем направлении. Далее снова контраст. На пиано звучит второе предложение темы, которое так же расширено восходящим мелодическим ходом уже на форте (Пример 10).

Далее следует эпизод Д (Пример 11). Композитор для более яркого и динамичного звучания применяет гаммообразные нисходяще-восходящие движения мелодии, использует мелкие метро-ритмические фигуры, в полной мере применяет весь спектр тембровых возможностей инструмента. Так как произведение написано в темпе Andante rubato, это само по себе предполагает свободное в темповом отношении исполнение пассажей. Что дает полную свободу исполнителю показать технические и тембровые особенности и возможности инструмента.

Далее звучит четвертое проведение темы А4 (Пример 12). Композитор использует усеченный рефрен. Тема в данном фрагменте представлена одним предложением и плавно переходит в эпизод. Обозначим его буквой Е (Пример 13). В эпизоде мы так же видим нисходящие ходы, которые начинаются в верхнем регистре. И постепенно мелодия движется вниз. Ритмические фигуры, состоящие из тридцать вторых, длительностей чередуются с восьмыми длительностями, с шестнадцатыми. Затем мелодия движется в восходящем направлении. Контраст подчеркивается использованием широкого спектра динамических оттенков. Мелодия звучит ярко на форте в верхнем регистре и продолжается на sub.p на одном звуке, постепенно усиливая свое звучание до фортиссимо. В этом эпизоде композитор также применяет современные приемы изложения музыкального материала. Использование многократного повторения одного звука с постепенным мелким делением ее длительности, чередование септоли с форшлагами, относящимися к восьмым длительностям. И завершается эпизод двумя повторяющимися пассажами на легато из тридцать вторых, которые переходят в триоль. Каждый звук триоли исполняется с акцентом. Мелодия движется в нисходящем направлении и завершается ритмической фигурой, состоящей из шестнадцатых длительностей и восьмой.

Далее снова звучит тема. Обозначим ее А 5 (Пример 14). Композитор показывает тему снова не полностью. Тема звучит в нижнем регистре. Мелодия движется вверх, восьмыми длительностями на легато. В заключительном проведении темы композитор не указывает на каком нюансе должна звучать мелодия.

Что дает возможность исполнителю самостоятельно интерпретировать ее исполнение. Завершается тема на продолжительном звуке на тремоло, после которого мы видим контрастный нисходящий ход (Пример 15). Он начинается в верхнем регистре и плавно переходит в нижний регистр, после чего звучит второе предложение темы (Пример 16). Тема плавно переходит в заключительный эпизод F (Пример 17).

Эпизод звучит в среднем регистре, триоли чередуются с шестнадцатыми. Движение мелодии идет в нисходящем направлении. Затем мелодия движется вверх уже более мелкими, тридцать вторыми длительностями. И снова движение мелодии идет в нисходящем направлении. Форшлаги, состоящие из шестнадцатых длительностей, относятся к восьмым длительностям. Стремительное завершение эпизода, а вместе с ним и финал произведения композитор построил на восходящих пассажах из тридцать вторых длительностей, которые звучат в нижнем регистре и стремительно переходят в более яркий диапазон звучания инструмента. И завершается произведение эффектным глиссандо из первой в третью октаву.

В результате выстраивается форма рондо. Схематично можно изобразить структуру произведения таким образом:

А-В-А2-С-А3-Д-А4-Е-А5-F

Следовательно, мы можем утверждать, что данное произведение написано в форме рондо с элементами вариационности, так как одна и та же тема проводится пять раз, однако каждое проведение рефрена представлено в изменённом виде.

На примере пьесы для флейты соло «Блики солнечного света» мы видим, как проявляется яркий и самобытный почерк композитора. Переплетение приемов национальной крымскотатарской музыки с современными приемами изложения музыкального материала, использование тембровых и технических возможностей флейты помогает в полной мере передать национальный колорит и характер музыки. Несмотря на использование классической формы, композитор вносит некоторые черты импровизации, что свойственно современной музыке. Пьеса написана без музыкального сопровождения, что предоставляет определенную свободу интерпретации музыкального материала и еще раз подчеркивает тяготение композитора к современным тенденциям музыкального искусства.



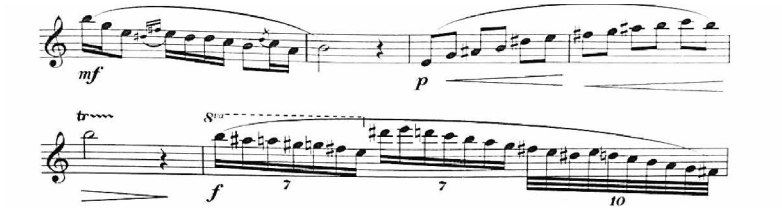

Пример 1




Пример 2




Пример 3




Пример 4




Пример 5




Пример 6




Пример 7




Пример 8



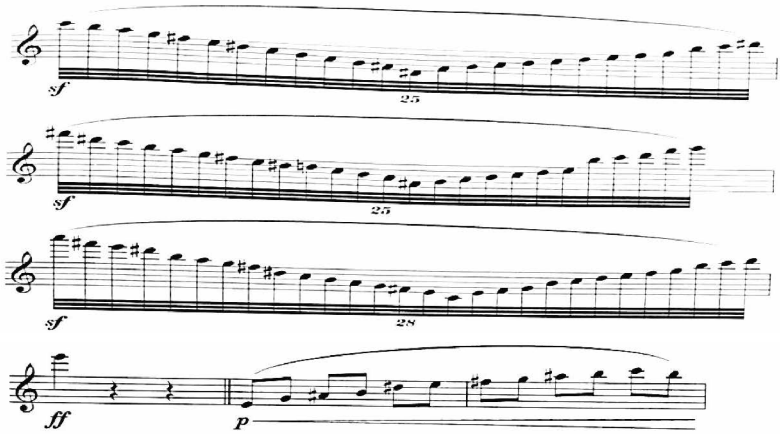
Пример 9



Пример 10



Пример 11




Пример 12




Пример 13




Пример 14




Пример 15




Пример 16




Пример 17

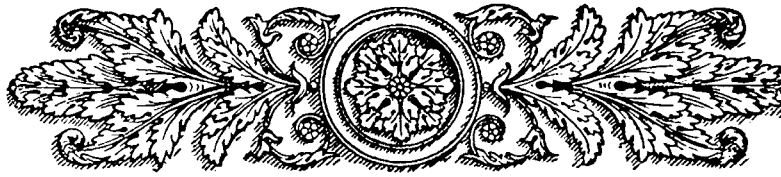
## *Литература*


1. *Барсова И.А. Книга об оркестре / И.А. Барсова. – Москва : Музыка, 1969. – 232 с.*
2. *Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. в 2 т. / Г. Берлиоз; с доп. Р. Штрауса; пер., ред., вступ. ст. и коммент. С.П. Горчакова. – Москва : Музыка, 1972. – 467 с.*
3. *Василенко С.Н. Инструментовка для симфонического оркестра. Учебное пособие для консерваторий / С.Н. Василенко; общ. ред. Ю.А. Фортунатова. – Москва : Музыка, 1952. – Т. 1. – 478 с.*
4. *Головинский Г. Композитор и фольклор : Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки / Г. Головинский. – Москва: Музыка, 1981. – 279 с.*
5. *Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока / И.Р. Еолян. – М.: Музыка, 1990. – 240 с.*
6. *Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки (с партитурными образцами из собственных сочинений) / Римский-Корсаков Н.А. – Москва: Музгиз, 1946. – 128 с.*
7. *Халитова М.И. Камерно-инструментальные произведения / М.И. Халитова. – Симферополь: ГАУ РК «Медиа-центр им. И. Гаспринского», 2018. – 126 с.*


## *REFERENCES*


1. *Barsova I.A. Kniga ob orkestre [A book about the orchestra] / I.A. Barsova. – Moskva : Muzyka, 1969. – 232 p.*
2. *Berlioz G. Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke [A great treatise on modern instrumentation and orchestration] v 2 t. / G. Berlioz; s dop. R. SHtrausa; per., red., vstup. st. i komment. S.P. Gorchakova. – Moskva : Muzyka, 1972. – 467 p.*
3. *Vasilenko S.N. Instrumentovka dlya simfonicheskogo orkestra [Instrumentation for the symphony orchestra]. Uchebnoe posobie dlya konservatorij / S.N. Vasilenko; obshch. red. YU.A. Fortunatova. – Moskva : Muzyka, 1952. – T. 1. – 478 p.*
4. *Golovinskij G. Kompozitor i fol'klor : Iz opyta masterov XIX-XX vekov. Ocherki [Composer and folklore : From the experience of masters of the XIX-XX centuries. The Essays] / G. Golovinskij. – Moskva: Muzyka, 1981. – 279 p.*
5. *Eolyan I.R. Tradicionnaya muzyka Arabskogo Vostoka [Traditional music of the Arab East] / I.R. Eolyan. – M.: Muzyka, 1990. – 240 p.*
6. *Rimskij-Korsakov N.A. Osnovy orkestrovki (s partiturnymi obrazcami iz sobstvennyh sochinenij) [Fundamentals of orchestration (with score samples from his own compositions)] / Rimskij-Korsakov N.A. – Moskva: Muzgiz, 1946. – 128 p.*
7. *Halitova M.I. Kamerno-instrumental'nye proizvedeniya [Chamber and instrumental works] / M.I. Halitova. – Simferopol': GAU RK «Media-centr im. I. Gasprinskogo», 2018. – 126 p.*


*Дата поступления рукописи в редакцию: 17.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*



***Ван Цзяжуй***

# Педагогические стратегии взаимодействия с родителями в музыкальных школах Китая: традиции и современность

*Аннотация. Прослежена эволюция стратегий взаимодействия школы и семьи в начальном музыкальном образовании КНР. С опорой на критический разбор свежих публикаций и эмпирическую типологию родительских позиций вскрыты противоречия между прежней установкой на школу как единственный воспитательный институт и сегодняшними запросами к партнёрской модели. Обоснован переход от информационной коммуникации к деятельностно–партиципационной, при которой родители становятся соучастниками музыкального развития ребёнка. Систематизированы помехи взаимодействию и намечены пути их устранения – через ресурсную интеграцию, цифровизацию каналов связи и культурно-ориентированные практики совместного музицирования. Представлены классификация педагогических стратегий и эмпирическая типология родительского участия. Показано, что успех семейно-школьного сотрудничества в музыкальной сфере зависит от того, насколько у родителей сформировано ценностное отношение к музыке как средству эстетического и нравственного развития, а не только как инструменту для утилитарных образовательных целей.*

*Ключевые слова: музыкальное образование, начальная школа, семейно-школьное сотрудничество, педагогические стратегии, эстетическое развитие, ресурсное объединение, цифровые каналы связи, народная музыка, классификация родительского участия.*

### *Введение*

С принятием политики «двойного снижения» (2021) и обновлением образовательного стандарта (2022) музыкальное образование перестало восприниматься как второстепенная дисциплина — теперь оно рассматривается как значимый компонент эстетического и нравственного развития личности. Традиционная же школьная модель, замыкающая музыкальное воспитание в стенах класса, к настоящему моменту практически исчерпала себя, а воспитательный потенциал семьи остается невостребованным [1]. Сложившаяся ситуация диктует необходимость выработки таких форм сотрудничества школы и семьи, которые уходят далеко в сторону от привычного контроля успеваемости, характерного для XX века. Новые взгляды на семейное воспитание и прогресс в музыкальном образовании начальной школы создают возможности для реализации совместного музыкального образования семьи и школы [2]. В связи с этим значимость приобретает систематизация существующих подходов к взаимодействию с родителями и выявление факторов, определяющих их результативность.

### *Краткий обзор исследований*

Анализ научной литературы по проблеме взаимодействия семьи и школы в музыкальном образовании позволяет выделить несколько дискурсивных полей. Первое поле связано с ценностными установками родителей. Чжао Юйцзин отмечает, что многие родители «чрезмерно ориентируются на внешние результаты, упуская из виду искреннюю любовь и понимание музыки самим ребёнком» [3, с. 107]. Сун Лиминь связывает это искажение с влиянием традиционной экзаменационной системы, где музыка рассматривается как «необязательный предмет или развлечение» [4, с. 166]. По мнению Хань Сюй «музыка – это не только вид искусства, но и глубокое образовательное средство, способное затрагивать душу, открывать ум и воспитывать чувства» [5, с. 29].

Второе поле охватывает проблему музыкальной компетентности родителей. Многие родители в силу недостаточной музыкальной подготовки не знают, как эффективно приобщить ребёнка к музыке. Чжу Цянь подчёркивает, что отсутствие знаний приводит к тому, что родители «не могут оказать помощи» [6, с. 74]. Особую остроту этот дефицит приобретает в сельской местности, где, по свидетельству Ху Билянь, родители «лишены возможности обращаться к квалифицированным репетиторам или посещать курсы» [7, с. 63].

Коммуникация образует третье проблемное поле. Ху Цисянь подчёркивает, что «налаженный канал общения позволяет преподавателю и родителям получать удовлетворение от совместной работы» [8, с. 80], а сам учитель музыки

всё больше сдвигается к роли специалиста с развитыми сервисными компетенциями, характерными для сферы услуг. Вместе с тем Чжао Юйцзин предупреждает: «цифровизация может повысить оперативность, но несёт риск формализации» [3, с. 109]. Хун Цзе, со своей стороны, настаивает на выстраивании механизмов обратной связи, позволяющих «мнениям и предложениям родителей по школьному музыкальному образованию, а также сведениям о домашней музыкальной практике ребёнка» беспрепятственно доходить до учителя [9, с. 133].

Четвёртое поле охватывает ресурсную интеграцию. В то время как школьные программы выстроены на систематизированной основе, домашние музыкальные материалы, по оценке Пэн Чжэньсиня, представляют собой не что иное, как разрозненные, случайные подборки [2]. Необходимость кадрового обмена и использования потенциала местных культурных институций, чтобы взаимно дополнять и укреплять усилия семьи и школы [10]. Ресурсное объединение школы и семьи обретает плоть в таких формах, как совместное комплектование нотных, аудио– и видеофондов, родительские мастер-классы с участием музыкантов-профессионалов, включение родителей в подготовку концертов и фестивалей, а также использование цифровых платформ для оперативного обмена материалами и методическими рекомендациями.

Традиционная музыка является средством формирования культурной идентичности и межпоколенческой коммуникации» [11]. Она ассоциируется у родителей с семейными ценностями и может служить эмоциональным мостом. Результаты исследования представленные в работе Б. В. Куприянова и А. А. Маннина, доказывают, что на основе ретроспективных воспоминаний выпускников выделены устойчивые типы поведения [12]. Прежде всего, для родителей старшего поколения музыка неразрывно связана с семейными ценностями и воспоминаниями детства. Далее, когда родители вместе с детьми разучивают песни или погружаются в мир оперы, они превращаются в носителей живого культурного опыта, а не остаются пассивными наблюдателями. Наконец, традиционная музыка изначально несёт единство эстетического и нравственного начал: многие народные произведения пропитаны этическими нормами и жизненной философией, что придаёт семейному музицированию особую воспитательную глубину.

### *Методы*

Критический разбор источников по проблеме совместного воспитания в музыкальном образовании позволил зафиксировать основные тренды и обозначить существующие противоречия. Для классификации педагогических стратегий взаимодействия с родителями применялся метод систематизации, причём

основанием послужил функционально-целевой признак. Проведённый анализ убеждает, что всё многообразие подходов, обсуждаемых в литературе, стягивается к четырём магистральным направлениям: изменение ценностного отношения родителей к музыке, развитие их собственной музыкальной подготовки, совершенствование коммуникативных каналов и интеграция разрозненных образовательных ресурсов. На пересечении этих линий и были выделены четыре базовые стратегии.

Эволюция моделей совместного воспитания прослеживалась с помощью сравнительно-сопоставительного метода, что дало возможность увидеть, как менялись роли и функции участников образовательного процесса. Концептуальное моделирование представило совместное воспитание в виде динамической системы, включившей такие структурные компоненты, как субъекты, каналы коммуникации, ресурсное обеспечение и содержательные форматы совместной музыкальной деятельности. Метод содержательного анализа привлекался для разбора конкретных примеров из педагогической практики, описанных в работах китайских авторов; это позволило не просто теоретически обобщить накопленный опыт, но и перевести его в плоскость методических рекомендаций. Наконец, эмпирическая часть работы опиралась на вторичный анализ данных: реконструкция родительских стратегий по ретроспективным описаниям выпускников музыкальных школ дала возможность выделить устойчивые типы родительского поведения и оценить степень их распространённости.

### *Результаты и их обсуждение*

Традиционная модель (до 2010-х гг.) характеризуется монологичной коммуникацией. Школа транслирует родителям информацию о программе и текущих результатах, родители выполняют контролирующую функцию. В этой модели преподаватель и родители могли годами не обсуждать стратегию развития ребёнка [8], что создавало риски профессионального и эмоционального выгорания.

Информационно-просветительская модель (2010–2020 гг.) знаменует переход к диалогу, однако этот диалог сохраняет асимметричный характер. Школа выступает в роли эксперта, просвещающего родителей через лекции и собрания. Пэн Чжэньсинь отмечает, что в этот период учитель «начинает использовать преимущества мультимедийных технологий» [2, с. 89]. Однако, по наблюдениям Цао Хунъянь, «обратной связи по-прежнему не хватает», а «мнения и предложения родителей по школьному музыкальному образованию редко доходят до учителя» [1, с. 99]. Это означало, что семья оставалась объектом педагогического воздействия, а не субъектом со-участия.

Современная деятельностно-партиципационная модель, становление которой происходит в настоящее время, предполагает превращение родителей в активных участников музыкального образования. Её характеристиками выступают: совместная деятельность (совместное музицирование, семейные концерты), ресурсное обеспечение (создание семейно-школьных музыкальных библиотек) и принятие решений. Хань Сюй описывает эту модель через метафору «ритм движется между семьёй и школой», подчёркивая, что «музыка становится неотъемлемой частью повседневной жизни» [5, с. 31]. Образ «ритма» – это не перенос занятий из школы в дом, а синхронизация усилий, при которой домашняя работа естественно продолжает школьную, ничего не дублируя.

На основе реконструкции данных исследования Б. В. Куприянова и А. А. Маннина [12] и современных наблюдений предложена типология родительских стратегий (см. таблицу 1). Авторы ретроспективного исследования выделили несколько устойчивых типов поведения, которые, как показывает практика, сохраняют актуальность и в современном контексте.

***Таблица 1. Типология родительских стратегий в музыкальном образовании***

| Тип стратегии | Характеристика | Действия | Риски |
|---|---|---|---|
| Поддерживающая | родители выступают как партнёры | совместное слушание | возможная недостаточная требовательность |
| Контролирующая | жёсткий контроль режима занятий | ежедневный принудительный контроль | эмоциональное выгорание, потеря интереса |
| Индифферентная | минимальное участие | отсутствие поддержки | низкая мотивация |
| Смешанная | сочетание элементов стратегий | непостоянная поддержка | дезориентация ребёнка |

На основе обобщения данных можно предположить следующее распределение родителей по типам стратегий (см. таблицу 2). Эти цифры отражают устойчивую тенденцию: около 65 % родителей либо активно контролируют, либо поддерживают, но менее половины реализуют партнёрскую модель. В сельских районах доля индифферентной стратегии выше (до 30–35 %), что связано с дефицитом ресурсов и низкой музыкальной грамотностью [7].

***Таблица 2. Гипотетическое распределение родительских стратегий (%)***

| Тип стратегии | Доля, % |
|---|---|
| Поддерживающая | 35 |
| Контролирующая | 30 |
| Индифферентная | 20 |
| Смешанная | 15 |

Типология показывает, что необходимо целенаправленно трансформировать стратегии в сторону поддерживающей модели, что требует от учителя умения диагностировать тип родительского поведения и применять дифференцированные подходы. Например, с контролирующими родителями следует работать над снижением тревожности и смещением акцента на процесс, с индифферентными способствовать выработке последовательной линии.

На основе анализа предложена классификация из четырёх стратегий, каждая из которых адресована конкретному типу затруднений.

Стратегия ценностной трансформации направлена на изменение восприятия родителями роли музыки. Механизмы: просветительские мероприятия с демонстрацией эмпирических данных о влиянии музыки на развитие [1]; горизонтальный обмен опытом между родителями. Как отмечает Хань Сюй, «музыкальное воспитание должно быть направлено на внутреннее развитие личности» [5, с. 29], поэтому важно, чтобы родители осознали это.

Стратегия компетентностного развития предполагает систематическое повышение музыкальной грамотности родителей через обучающие семинары, создание цифровых ресурсов, взаимообучение родителей и учителей. Пэн Чжэньсинь подчёркивает, что «школьные учителя музыки должны использовать свой профессиональный потенциал, регулярно проводить для родителей онлайн– и офлайн-семинары по музыкальным знаниям» [2, с. 89].

Стратегия коммуникативной цифровизации использует мессенджеры, онлайн-анкетирование, цифровые портфолио и виртуальные собрания для оперативной двусторонней связи [3]. С распространением смартфонов информационные технологии стали важным средством общения.

Стратегия ресурсной интеграции объединяет материальные, методические и кадровые ресурсы через совместные банки материалов [1], обмен кадровыми ресурсами [10] и реализацию совместных проектов [5]. Особое значение имеет включение традиционной музыки, которая, по мнению Ююань С., «создаёт эмоциональную связь с культурным наследием, что особенно значимо для родите-

лей старшего поколения» [11, с. 93]. Это позволяет преодолеть разрыв между поколениями и сделать музыкальное образование более значимым.

В условиях школьного музыкального образования музыка берёт на себя три модераторские функции. Первая, педагогическая, сохраняет за ним экспертизу в музыкальном содержании, но требует дополнить её прозрачностью для семьи; кроме того, учителю приходится оптимизировать групповой состав и осмысленно выстраивать модель совместного обучения, что уже предполагает владение управленческими компетенциями. Вторая, координационная, связана с налаживанием двусторонних информационных потоков. Третья, фасилитационная, предполагает создание среды, в которой родители ощущают себя не только желанными, но и компетентными участниками, а для этого педагогу необходимо умение слышать родительскую позицию и преодолевать возникающие защитные барьеры. Ху Цисянь справедливо замечает, что «в условиях усложнения психологических состояний современных детей и родителей преподаватель должен владеть основами психологии, чтобы понимать их тревоги и своевременно давать необходимые объяснения» [8, с. 80]. Ко всему этому добавляется императив постоянного профессионального роста [13]. Анализ источников свидетельствует о том, что главным проводником перемен в сфере совместного воспитания становится учитель музыки, чья профессиональная роль сегодня претерпевает глубокие изменения. Применительно к школьному музыкальному образованию можно говорить о трёх ключевых функциях, которые он выполняет как модератор. Педагогическая функция по-прежнему закрепляет за ним статус эксперта в музыкальном содержании, однако теперь она требует прозрачности в отношениях с родителями; кроме того, учителю приходится оптимизировать состав учебных групп и осмысленно применять модель совместного обучения, что невозможно без развитых управленческих навыков. Координационная функция состоит в налаживании двусторонних информационных потоков. Наконец, фасилитационная функция предполагает создание среды, в которой родители чувствуют себя желанными и компетентными участниками процесса; для этого педагогу необходимо умение слышать семью и преодолевать возникающие защитные реакции. Как справедливо замечает Ху Цисянь, «в условиях усложнения психологических состояний современных детей и родителей преподаватель должен владеть основами психологии, чтобы понимать их тревоги и своевременно давать необходимые объяснения» [8, с. 80]. Ко всему перечисленному добавляется и необходимость постоянного повышения собственной квалификации [13].

### *Выводы и заключение*

Сегодняшние педагогические стратегии в китайских музыкальных школах всё заметнее смещаются от монологичной модели к партиципационной, в которую вовлекается семья. На пути этого сдвига, однако, стоят барьеры ценностного, компетентностного и коммуникативного порядка. Родительские стратегии распадаются на четыре типа, и наиболее благоприятным для развития ребёнка оказывается поддерживающий – тот, где эмоциональная включённость уравновешена требовательностью. Учителю здесь отводится роль диагноста: он должен точно определить тип семьи и гибко, без нажима, подвести её к партнёрским отношениям. Стержнем же воспитания делается совместное музицирование, в котором родители выступают со–участниками, причём особый вес приобретает обращение к традиционной культуре. Сам педагог перерастает рамки транслятора знаний и превращается в модератора, что требует от него владения психологическими и управленческими навыками. Успех такого сотрудничества определяют не разовые акции, а глубинная перестройка ценностей и самих форм взаимодействия – только тогда музыка уходит из разряда обременительной нагрузки и становится общей, разделяемой ценностью.

### *Литература*


1. *Цао Хунъянь. Исследование совместного музыкального образования семьи и школы в начальной школе / Хунъянь Цао // Исследования в области образования Ганьсу. – 2025. – № 17. – С. 98–100.*
2. *Пэн Чжэньсинь. Исследование путей эффективного сочетания школьного музыкального образования и семейного воспитания в начальной школе / Чжэньсинь Пэн // Современное семейное воспитание. – 2025. – № 11. – С. 88–90.*
3. *Чжао Юйцзин. Стратегии нравственного воспитания в музыкальном обучении начальной школы в контексте совместного воспитания семьи и школы / Юйцзин Чжао // Вестник знаний. – 2022. – № 14. – С. 107–109.*
4. *Сун Лиминь. Анализ влияния модели совместного обучения на комплексные компетенции учащихся в музыкальном образовании начальной школы / Лиминь Сун // Китайское национальное обозрение. – 2024. – № 4. – С. 166–168.*
5. *Хань Сюй. Воспитывая музыкой, продвигая нравственность: стратегии интеграции музыкального образования в повседневную жизнь в контексте совместного воспитания семьи и школы / Сюй Хань // Руководство по новому учебному курсу. – 2024. – № 27. – С. 29–32.*
6. *Чжу Цянь. Как повысить музыкальную культуру младших школьников в условиях совместного воспитания семьи и школы / Цянь Чжу // Современное семейное воспитание. – 2023. – № 24. – С. 74–76.*
7. *Ху Билянь. Анализ и размышления о повышении музыкальной культуры сельских учащихся начальной школы через совместное воспитание семьи и школы / Билянь Ху // Руководство по новому учебному курсу. – 2020. – № 11. – С. 63.*
8. *Ху Цисянь. К вопросу о коммуникации между преподавателем, учениками и родителями в базовом обучении игре на фортепиано / Цисянь Ху // Северная музыка. – 2015. – Т. 35, № 20. – С. 80, 82.*
9. *Хун Цзе. Пути осуществления музыкального обучения в начальной школе в рамках механизма совместного воспитания семьи и школы / Цзе Хун // Юный музыкант. – 2024. – № 20. – С. 132–135.*

10. *Люй Цзюаньцзюань. Исследование механизма совместного воспитания семьи, школы и общества в начальной школе в условиях новой эпохи / Цзюаньцзюань Люй // Сегодня. – 2022. – № 24. – С. 221–222.*
11. *Ююань С. Роль традиционной музыки в современном музыкальном образовании Китая / Ююань С. // Управление образованием: теория и практика. – 2022. – Т. 12, № 6. – С. 90–94. – URL: https:// cyberleninka.ru/article/n/rol-traditsionnoy-muzyki-v- sovremennom- muzykalnom-obrazovanii- kitaya/viewer (дата обращения: 07.07.2026).*
12. *Куприянов Б.В., Маннин А.А. Родительские стратегии в музыкальном образовании детей (реконструкция по воспоминаниям выпускников детских музыкальных школ второй половины XX века) / Б.В. Куприянов, А.А. Маннин // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Педагогика и психология. – 2025. – С. 41–57. – URL: https:// cyberleninka.ru/article/ n/ roditelskie- strategii- v- muzykalnom- obrazovanii- detey- rekonstruktsiya- po-vospominaniyam- vypusknikov-detskih- muzykalnyh- shkol- vtoroy/ viewer (дата обращения: 07.07.2026).*
13. *Ша Ша. Анализ нескольких важных аспектов, способствующих обучению детей игре на фортепиано / Ша Ша // Художественное образование. – 2014. – № 9. – С. 94.*

## *REFERENCES*

1. *Cao Hongyan, Issledovaniya v oblasti obrazovaniya Gan'su, 2025, No. 17, pp. 98–100.*
2. *Peng Zhenxin, Sovremennoe semeynoe vospitanie, 2025, No. 11, pp. 88–90.*
3. *Zhao Yujing, Vestnik znaniy, 2022, No. 14, pp. 107–109.*
4. *Sun Limin, Kitayskoe natsional'noe obozrenie, 2024, No. 4, pp. 166–168.*
5. *Han Xu, Rukovodstvo po novomu uchebnomu kursu, 2024, No. 27, pp. 29–32.*
6. *Zhu Qian, Sovremennoe semeynoe vospitanie, 2023, No. 24, pp. 74–76.*
7. *Hu Bilian, Rukovodstvo po novomu uchebnomu kursu, 2020, No. 11, p. 63.*
8. *Hu Qixian, Severnaya muzyka, 2015, vol. 35, No. 20, pp. 80, 82.*
9. *Hong Jie, Yunyy muzykant, 2024, No. 20, pp. 132–135.*
10. *Lyu Juanjuan, Segodnya, 2022, No. 24, pp. 221–222.*
11. *Yuyuan S., Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika, 2022, vol. 12, No. 6, pp. 90–94, available at: https:// cyberleninka. ru/ article/ n/ rol-traditsionnoy-muzyki-v-sovremennom- muzykalnom-obrazovanii- kitaya/viewer (July 7, 2026).*
12. *Kupriyanov B.V., Mannin A.A., Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Pedagogika i psikhologiya, 2025, pp. 41–57, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/roditelskie- strategii-v-muzykalnom-obrazovanii-detey-rekonstruktsiya- po-vospominaniyam-vypusknikov-detskih-muzykalnyh-shkol-vtoroy/viewer (July 7, 2026).*
13. *Sha Sha, Khudozhestvennoe obrazovanie, 2014, No. 9, p. 94.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 21.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

*Д.И. Варламов, В.А. Арюткин*

# Коммуникативно-исполнительские качества оркестрового музыканта в контексте педагогического исследования

*Аннотация. Педагогическое исследование профессиональных качеств оркестрового музыканта показало, что наибольшую сложность для изучения и развития во всем комплексе его исполнительских способностей представляет коммуникативный блок. Вопросы коммуникации музыканта-исполнителя сегодня наименее исследованная область не только в педагогике, но и в искусствознании, и в психологии творчества. В статье делается попытка приоткрыть завесу тайны в непростых вопросах музыкальной коммуникации и показать возможность изучения коммуникативных способностей в рамках педагогического исследования.*

*Авторы выделили блок исполнительской коммуникации музыканта-исполнителя, который объединяет следующие качества: адекватное понимание языка дирижерского жеста и функций оркестрового музыканта в конкретном произведении, умение взаимодействовать с партнерами по творчеству и со слушателями. Он демонстрирует маршруты коммуникации оркестрового музыканта в его отношениях с дирижером, композитором (через произведение), коллегами по оркестру и слушателями.*

*Главный вывод исследования: коммуникация не поддается восприятию разумом, ее можно ощутить только эмоционально. Сумма составляющих ее качеств выделяется чисто теоретически, поскольку коммуникация – это гештальт. Единственное свойство, которое можно выделить в качестве определяющего – чувство сопричастности с творчеством музыкантов, ведущих с вами диалог. Если такое чувство возникает, если исполнители имеют над вами «власть», если вы не можете оторваться от общения с творчеством – значит, коммуникация присутствует, значит она состоялась.*

*Ключевые слова: качества оркестрового музыканта, функции, коммуникация, язык дирижера, критерии оценки.*



зучение коммуникативных качеств оркестрового музыканта проводилось в рамках педагогического исследования профессиональных качеств музыканта-исполнителя на материале изучения дисциплин дирижерского профиля. В ходе исследования был разработан комплекс профессиональных характеристик оркестрового музыканта, который включал взаимосвязанные качества, свойства и компетенции. Было установлено, что профессиональные качества музыканта-исполнителя (как и в целом качества личности) неразрывно связаны, теснейшим образом переплетены друг с другом и потому их выделение в научных целях весьма условно и искусственно. Тем не менее в названном комплексе отчетливо выделяются блоки способностей. Об одном из них – коммуникативно-исполнительском – речь пойдет в данной статье.

Как известно, основная форма существования искусства – коммуникация, как отношение между создателем и потребителем художественного творчества. Не случайно Б.В. Асафьев писал, что «вне общественного интонирования («высказывание» музыки вслух перед слушателями) музыки в социально-культурном обмене нет» [1, с. 90].

Именно благодаря Б.В. Асафьеву коммуникативная функция в музыкально-педагогической науке и практике как правило рассматривается в структуре отношений «композитор – исполнитель – слушатель», а также с позиции психологии восприятия художественных явлений. Однако в этих отношениях одной из наименее исследованной областью являются средства и способы коммуникации: даже там, где исследуются вопросы интерпретации, они в большинстве случаев ограничиваются лишь этапом создания художественной парадигмы. Непосредственные отношения исполнителя и слушателя в континуальном творческом процессе до сих пор представляются ученым и практикам областью интуитивного чувствования, подвластного только избранным.

Наиболее слабым звеном в системе подготовки профессиональных музыкантов-исполнителей, воспитания у них коммуникативных качеств остается научно-методическое обеспечение учебно-творческого процесса. Теория музыкальной коммуникации (в первую очередь В.В. Медушевский, А.Н. Якупов и др.) до сих пор находится на этапе постановки проблем и разработки «сферы и фаз коммуникативного процесса» и «процедур кодирования и декодирования». Психологические вопросы подготовки музыканта-исполнителя к концертному выступлению (Л.Л. Бочкарев, Ю.А. Цагарелли и др.) исследуются в аспекте сценической деятельности самого исполнителя (артистизм, внимание, перевоплощение, поведение), а формирование профессионального исполнительского мас-

терства – на технологическом уровне (надежность, готовность концертной программы, проблемы репертуара и т. д.). Психология восприятия музыки сделала в последние годы в изучении музыкальной коммуникации достаточно много, однако без соединения ее усилий с психологией творчества познать тончайшие нюансы человеческих отношений в процессе общения исполнителя и слушателя очень сложно.

Авторы статьи понимают музыкальную коммуникацию именно в аспекте деятельности исполнителя и слушателя и не затрагивают широкий спектр отношений в музыкальном искусстве и образовании, поставленный, как указывалось выше, В.В. Медушевским [см.: 2] и А.Н. Якуповым [см.: 3]. Придерживаясь логики А.В. Тороповой, разделившей понятия «музыкальное восприятие» и «восприятие музыки» [см.: 4, с. 47-69], целесообразно дифференцировать и понятия «музыкальная коммуникация» и «коммуникация в музыкальном искусстве». В этом случае объектом исследования музыкальной коммуникации становится не столько музыкальный язык, сколько музыкальная речь, как основное средство общения исполнителя и слушателя. Естественно, что главное внимание в этом случае будет обращено на коммуникативные качества оркестрового музыканта и процесс его взаимодействия со слушателем.

Блок исполнительская коммуникация музыканта-исполнителя объединяет следующие качества: адекватное понимание языка дирижерского жеста и функций оркестрового музыканта в конкретном произведении, умение взаимодействовать с партнерами по творчеству и со слушателями. Он демонстрирует маршруты коммуникации оркестрового музыканта в его отношениях с дирижером, композитором (через музыкальное произведение), коллегами по оркестру и слушателями.

В отличии от А.Н. Якупова, трактующего музыкальную коммуникацию очень широко, как динамическую систему «передачи, получения и сохранения информации, органически присущая разностороннему и целостному процессу создания, накопления, распространения, потребления и оценки музыкальных ценностей, которая обеспечивает оптимальное функционирование, эффективное взаимодействие всех участников и структурных звеньев этого процесса» [3, с. 11], авторы статьи предлагают рассматривать предмет нашего внимания узко, в рамках непосредственных отношений субъекта с другими участниками коммуникативного процесса.

В структуру коммуникации оркестрового музыканта в соответствии с нашей трактовкой вошли отношения с композитором (через его музыкальное произведение), дирижером, участниками коллективного музицирования (оркестрантами) и слушателями. В этой структуре процесс музыкальной коммуникации понимается как частная система функционирования музыкальной информации, а не

как «взаимодействие всех участников и структурных звеньев» коммуникации в музыке. В данном случае «сфера и фазы коммуникативного процесса» ограничены пространственными и временными параметрами, его локальной частью – творческим актом музицирования и, соответственно, не включают внехудожественные отношения, так или иначе влияющие на жизнь и деятельность оркестрового музыканта.

Нетрудно увидеть, что намеченные в нашей концепции коммуникативные процессы и процедуры легко адаптируются к условиям педагогического исследования, ставящего частную задачу формирования коммуникативных качеств оркестрового музыканта. Одной из составляющих процесса его коммуникации является решение проблемы «музыкального кода», то есть выработки общности языка: дирижерского жеста и музыкальной речи, выраженной звучащим потоком музыкальной материи. Оркестровый музыкант находится в самой сердцевине сферы коммуникативного процесса, принимая на себя влияния партнеров по творческому акту и реализуя реальную музыкальную звукотворческую деятельность. И в этом смысле в коммуникативной деятельности оркестрового музыканта в конечном счете реализуются все его профессиональные исполнительские качества: особенности мышления, психики, выражения эмоциональности, артистизма и др.

Пересечения и связи обнаруживаются уже в направлениях коммуникации. Так, в коммуникации с партнерами по оркестру важное место занимает умение слышать собственную партию в общем оркестровом звучании. Это умение зависит не от развитого звуковысотного слуха, как одного из видов музыкальных способностей, а от целого комплекса мыслительных и эмоциональных качеств, таких, как наличие музыкально-слуховых представлений и воображения, эмоционального интеллекта, развитого внимания, в частности, таких его составляющих как концентрация внимания, скорость переключения и др.

Исполнительское внимание в психологическом плане характеризуется устойчивостью и концентрацией, быстрым его переключением и широтой распределения, а также избирательностью сосредоточения.

К примеру, очень высоко среди профессиональных качеств оркестранта ценится его умение определять функцию собственной партии в общей партитуре, найти меру ее громкости и выразительности, продолжить мысль (фразу или иной эпизод в развитии горизонтали музыкального текста), начатую другим музыкантом. Не менее ценно для него качество антиципации – умение предвосхищать намерения партнеров по творчеству. То есть успех в профессиональной деятельности оркестрового музыканта зависит от сформированности целого комплекса способностей, одной из составляющих которого является исполнительское внимание. Это еще раз доказывает, что музыкальная коммуникация

есть гештальт – целостное образование, включающее взаимосвязанные качества и свойства творческой личности.

То же можно отметить и в отношениях с дирижером. Важнейшей обязанностью оркестрового музыканта является грамотное, качественное исполнение собственной партии. При этом, дирижер в распределении внимания исполнителя находится как бы на втором плане. Но это с точки зрения чисто формальной. Реально же успех творческого процесса зависит прежде всего от их взаимодействия (коммуникации). А для этого оркестрант должен в совершенстве владеть языком дирижерского жеста, обязан адекватно его понимать и эмоционально воспринимать, несмотря на двойную (если не более сложную) направленность его внимания.

Как справедливо отмечает О.С. Тремзина, дирижерский язык не имеет аналогов в истории культуры. С одной стороны, он использует в своей основе жест, как и пластические виды искусств, или как эквивалент вербальной речи – язык глухонемых, с другой – являясь средством передачи музыкальной художественно-выразительной информации, он сам становится эквивалентом музыкальной речи. Язык дирижерского жеста имеет свойства иных языков, но не сопоставим ни с одним из них. Он построен по законам семантики движения в пространстве и времени, а потому по своему строению ближе всего к музыкальной речи. Вырабатывавшийся в течение длительного времени профессиональным сообществом музыкантов, он, на первый взгляд, доступен для всякого непосвященного простотой своего устройства, однако воспользоваться им в полном объеме может только человек, посвященный в таинства музыки и дирижерской профессии [см.: 5, с. 3].

Критериями оценки коммуникативных качеств оркестрового музыканта, в силу его многокомпонентности, может стать комплекс умений и навыков, в первую очередь, таких как знание основ дирижерской техники и методики работы с оркестром, умения понимать язык дирижера, творчески взаимодействовать с партнерами по оркестру и др. Контроль за формированием коммуникативно-исполнительских качеств целесообразно организовать в ходе оркестровой практики музыкантов, где коммуникативная деятельность проявляется ярче всего.

Одним из сложных вопросов педагогического исследования профессиональных качеств оркестрового музыканта стал вопрос поиска средств адекватной оценки сформированности коммуникативных качеств. Опрос и анкетирование участников учебно-воспитательного процесса – студентов и педагогов музыкальных учебных заведений – дает мало практических результатов: респонденты хорошо понимают значение коммуникации в художественном процессе музыканта-исполнителя, с одной стороны, и сложность ее выявления в творче-

ской деятельности, с другой, и потому строят свои ответы на желаемом, представляемом идеале, а не на реально существующей практике.

Коммуникация не поддается восприятию разумом, ее можно ощутить только эмоционально: она или есть, или ее нет. Задача определения уровней сформированности коммуникативных качеств музыканта-исполнителя в такой постановке представляется исключительно сложной. Можно просчитать сумму составляющих ее качеств, о которых говорилось выше, но они все равно не будут отражать конечный результат, поскольку коммуникация – это гештальт. Единственное свойство, которое мы можем выделить в этом качестве – чувство сопричастности с творчеством музыканта-исполнителя, ведущего с вами диалог. Если такое чувство возникает, если исполнитель имеет над вами «власть», если вы не можете оторваться от общения с его творчеством – значит, коммуникация присутствует в полном объеме, значит, коммуникация состоялась, и это является главным выводом нашего педагогического исследования.

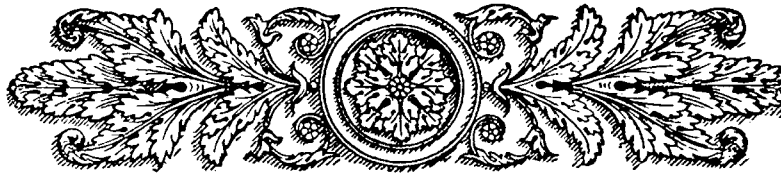
### *Литература*


1. *Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. вторая. Интонация. - М-Л.: Музгиз, 1947. - 164 с.*
2. *Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 255 с.*
3. *Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация: вопросы теории и практики управления. – Новосибирск: Трина, 1993. – 180 с.*
4. *Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. – Изд. 3-е, испр. и доп. Учеб. пособие. – М.: Учебно-методический изд. центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2010. – 240 с.*
5. *Варламов Д.И., Тремзина О.С. Ауфтакт в дирижировании: учеб.-метод. пособие. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2014. – 44 с.*


### *REFERENCES*


1. *Asafev B.V. Muzykalnaya forma kak protsess. Kn. vtoraya. Intonatsiya. ? M-L.: Muzgiz, 1947. ? 164 s.*
2. *Medushevskiy V.V. O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki. – M.: Muzyka, 1976. – 255 s.*
3. *Yakupov A.N. Muzykalnaya kommunikatsiya: voprosy teorii i praktiki upravleniya. – Novosibirsk: Trina, 1993. – 180 s.*
4. *Toropova A.V. Muzykalnaya psikhologiya i psikhologiya muzykalnogo obrazovaniya. – Izd. 3-e, ispr. i dop. Ucheb. posobie. – M.: Uchebno-metodicheskiy izd. tsentr «GRAF-PRESS», 2010. – 240 s.*
5. *Varlamov D.I., Tremzina O.S. Auftakt v dirizhirovanii: ucheb.-metod. posobie. – Saratov: SGK im. L.V. Sobinova, 2014. – 44 s.*


*Дата поступления рукописи в редакцию: 13.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*



***В.А. Горбик***

# Регентство и дирижирование: грани профессии

*Аннотация. В работе исследуется профессиональная деятельность дирижёра хора и регента церковного хора: выявляются их сходства и различия в контексте современной музыкальной культуры. Проблема исследования связана с недостаточной разработанностью разграничения функций этих профессиональных ролей — при внешнем сходстве их деятельность реализуется в разных условиях и имеет разные цели. Цель работы — провести сопоставительный анализ деятельности дирижёра и регента, уточнить их функциональные и содержательные особенности. В ходе исследования рассмотрены теоретические основы хорового дирижирования и регентства, раскрыты особенности работы регента в богослужебной практике, проведён сравнительный анализ двух профессиональных ролей по ряду критериев (цель деятельности, среда, работа с текстом, степень свободы интерпретации, духовный аспект). Новизна состоит в комплексном сопоставлении позиций с учётом не только музыкально-исполнительских, но и духовно-содержательных факторов. Установлено, что регентство — самостоятельная профессиональная область, а не разновидность хорового дирижирования. Результаты важны для совершенствования системы музыкального образования и сохранения традиций хорового исполнительства.*

*Ключевые слова: хоровое искусство, дирижёр хора, регент, церковное пение, богослужебная практика, профессиональная деятельность, музыкальная интерпретация, духовные традиции, хоровое исполнительство, музыкально-педагогическая подготовка.*

### *Введение*

В современной музыкальной культуре особое место занимает хоровое искусство, представляющее собой сложный синтез исполнительской, педагогической и художественной деятельности. В рамках данной сферы функционируют различные профессиональные роли, среди которых важнейшими являются дирижер хора и регент церковного хора. Несмотря на внешнее сходство данных видов деятельности, обусловленное общими принципами управления хоровым коллективом, между ними существуют принципиальные различия, связанные с целями, условиями и содержанием музыкально-исполнительского процесса. Актуальность выбранной темы исследования обусловлена возрастающим интересом к духовной музыке и возрождением традиций богослужебного пения в современной России.

В последние десятилетия наблюдается активное развитие церковно-певческой практики, что, в свою очередь, требует более глубокого осмысления специфики деятельности регента как особой профессиональной категории. В то же время в системе музыкального образования по-прежнему преобладает светская модель подготовки дирижеров, что нередко приводит к смешению понятий и недостаточному разграничению функций дирижера хора и регента. Это определяет необходимость научного анализа их профессиональной деятельности, выявления сходств и различий, а также уточнения их роли в современном культурном пространстве.

Целью данной работы является выявление сходства и различий в профессиональной деятельности дирижера хора и регента церковного хора. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач: рассмотреть теоретические основы хорового дирижирования; определить особенности деятельности регента в условиях богослужебной практики; проанализировать специфику работы с хоровым коллективом в светской и церковной среде; выявить общие и отличительные черты в профессиональной подготовке и деятельности дирижера и регента.

В процессе исследования использовались следующие методы: анализ научной и методической литературы, сравнительный анализ профессиональной деятельности дирижера и регента, а также обобщение теоретических положений в области хорового искусства и церковного пения.

Объектом исследования выступает хоровое исполнительство как вид музыкальной деятельности. Предметом исследования является профессиональная деятельность дирижера хора и регента церковного хора, а также их функциональные и содержательные особенности.

Научная новизна исследования заключается в комплексном рассмотрении профессиональной деятельности дирижера хора и регента церковного хора в сопоставительном аспекте, с учетом как музыкально-исполнительских, так и духовно-содержательных факторов. В работе уточняются функциональные границы данных видов деятельности, а также выявляются их сущностные различия, обусловленные спецификой культурной и богослужебной среды.

Структура работы обусловлена поставленными целью и задачами и включает введение, три главы, заключение и список использованной литературы. В первой главе рассматриваются теоретические основы хорового искусства и дирижирования; во второй – раскрывается специфика деятельности регента церковного хора; в третьей главе проводится сравнительный анализ сходств и различий между дирижером хора и регентом.

Методология исследования. В исследовании применялся комплексный подход, включающий сравнительный анализ профессиональной деятельности дирижёра хора и регента церковного хора по ряду критериев: цель деятельности, рабочая среда, работа с текстом, степень свободы интерпретации и духовный аспект. Для систематизации данных использовалась табличная форма представления результатов, позволившая наглядно сопоставить ключевые характеристики обеих профессиональных ролей. Дополнительно проводился контент-анализ научной и методической литературы по хоровому искусству, церковному пению и богослужебной практике с целью выявления теоретических основ дирижирования и регентства.

## *1. Теоретические основы хорового дирижирования и регентства*

Хоровое искусство представляет собой одну из наиболее сложных форм музыкального исполнительства, объединяющую коллективное звучание, художественную интерпретацию и педагогическое воздействие. В отличие от сольного исполнительства, хоровое пение предполагает координацию значительного числа участников, что требует наличия организующего начала, воплощенного в деятельности дирижера или регента. В связи с этим рассмотрение теоретических основ хорового дирижирования и регентства является необходимым для понимания специфики их профессиональной деятельности.

Понятие хора в музыкознании трактуется как коллектив исполнителей, объединенных для совместного исполнения вокальных произведений. Как отмечает П. Г. Чесноков, хор представляет собой «живой организм», в котором общее звучание достигается благодаря слаженности всех голосов, что подчеркивает как техническую, так и художественную сторону хорового исполнительства [10].

Важнейшей фигурой в организации хорового коллектива является дирижер. Согласно А. А. Егорову, он выступает не только как руководитель, но и как интер-

претатор музыкального текста, определяющий характер звучания, темп и выразительность исполнения [3]. Его деятельность включает как технические, так и художественные задачи. В современной музыкально-педагогической науке подчеркивается необходимость развитого музыкального мышления и стилевого чувства дирижера [8].

Наряду с понятием дирижера существует специфическая профессиональная категория – регент церковного хора. В отличие от светского дирижера, его деятельность тесно связана с богослужебной практикой и подчинена ее внутренней логике. Как отмечает И. А. Гарднер, богослужебное пение является частью церковного обряда и выполняет не только эстетическую, но и духовно-смысловую функцию, что определяет особую роль регента как организатора молитвенного звучания [2].

Существенным аспектом регентской деятельности является работа с богослужебным текстом. По мнению С. В. Башкирова, регент должен учитывать не только музыкальную сторону произведения, но и его богословское содержание, что требует особого подхода к интерпретации. В церковной практике приоритет принадлежит смыслу текста и его соответствию богослужебному контексту [1].

Исследования В. И. Мартынова [5] и А. В. Никольского [6] показывают, что церковное пение представляет собой сложившуюся систему с устойчивыми традициями. Это определяет особенности звучания, репертуара и исполнительской манеры, что напрямую влияет на деятельность регента.

Таким образом, дирижер хора и регент церковного хора, обладая общими профессиональными характеристиками, функционируют в различных культурных и функциональных условиях. Дирижер ориентирован на художественный результат, тогда как деятельность регента направлена на обеспечение богослужебного процесса и передачу духовного содержания.

Следует отметить, что проблема разграничения функций дирижера и регента освещена недостаточно полно, что обусловливает необходимость дальнейшего анализа их профессиональной деятельности.

### *2. Особенности деятельности регента церковного хора*

Деятельность регента церковного хора представляет собой особую область музыкально-исполнительской практики, находящуюся на пересечении искусства, богослужебной традиции и духовной культуры. В отличие от светского хорового дирижирования, регентство обусловлено не только музыкально-художественными задачами, но и требованиями церковного устава, что определяет специфику профессиональной деятельности регента.

Прежде всего, регент выступает как руководитель певческого коллектива, организующий и координирующий звучание хора в процессе богослужения. Од-

нако его функция не сводится исключительно к управлению исполнением. Как отмечает И. А. Гарднер, богослужебное пение является органической частью литургического действия, а потому деятельность регента должна быть соотнесена с общей структурой службы. Это означает, что регент не только руководит хором, но и обеспечивает его включенность в целостный богослужебный процесс, учитывая последовательность, смысл и символику каждого элемента [2].

Существенным отличием регентской деятельности является ее зависимость от богослужебного устава. В работах В. И. Мартынова подчеркивается, что церковное пение формировалось как строго организованная система, в которой музыкальный материал подчинен литургическим задачам [5]. Регент должен ориентироваться в структуре богослужения, понимать его динамику и внутреннюю логику, что позволяет ему правильно распределять певческие силы, выбирать темп, характер исполнения и степень выразительности. В данном случае музыкальная сторона не является самоцелью, а служит средством раскрытия духовного содержания.

Особое значение в деятельности регента имеет работа с текстом. В отличие от светского хорового искусства, где текст зачастую подчинен музыкальной форме, в церковном пении первостепенную роль играет словесное содержание. Как указывает С. В. Башкиров, регент должен осознавать богословский смысл исполняемых текстов и учитывать его при организации звучания хора [1]. Это предполагает внимательное отношение к акцентировке слов, ясности дикции и соответствию музыкальной интерпретации содержанию текста. Таким образом, регент выступает не только как музыкант, но и как посредник в передаче духовного смысла богослужения.

Не менее важным аспектом является сохранение традиций церковного пения. Согласно исследованиям А. В. Никольского, формы русского церковного пения складывались на протяжении длительного исторического периода и обладают устойчивыми каноническими признаками [6]. Регент обязан учитывать эти традиции, что проявляется в выборе репертуара, соблюдении стилистики и особенностей исполнения. В отличие от дирижера, который может допускать значительную свободу интерпретации, регент ограничен рамками церковной традиции и должен стремиться к ее сохранению и передаче.

Деятельность регента также включает педагогическую составляющую. Он отвечает за подготовку хора, формирование певческих навыков и развитие ансамблевого звучания. Однако данная работа имеет свою специфику, поскольку направлена не только на достижение художественного результата, но и на воспитание участников хора в духе церковной культуры. Это предполагает форми-

рование особого отношения к исполняемому материалу, осознание его сакрального характера и уважительное отношение к богослужебной практике.

Важным аспектом деятельности регента является также способность к синтезу музыкального и духовного начал, что требует не только профессиональной подготовки, но и определенного мировоззренческого уровня. В данном контексте регентство выходит за рамки исключительно исполнительской деятельности и приобретает характер служения, направленного на осмысленное участие в богослужебной практике.

Особое место в регентской деятельности занимает духовная функция. В церковной традиции пение рассматривается как форма молитвы, а хор – как участник богослужения, а не просто исполнительский коллектив. В этом контексте регент выступает как организатор молитвенного пространства, способствующий сосредоточению внимания верующих и созданию особой духовной атмосферы. Его деятельность направлена не столько на достижение внешнего художественного эффекта, сколько на внутреннее содержание и духовное воздействие.

Таким образом, деятельность регента церковного хора имеет комплексный характер и включает организационные, музыкальные, педагогические и духовные аспекты. В отличие от светского дирижера, регент действует в условиях строгой регламентации, обусловленной богослужебной практикой, и ориентируется на передачу духовного смысла музыкального текста. Данные особенности определяют специфику его профессиональной деятельности и позволяют рассматривать регентство как самостоятельную область хорового искусства, требующую особой подготовки и осмысления.

### *3. Сходство и различие регента и дирижера хора*

Проблема соотношения профессиональной деятельности дирижера хора и регента церковного хора представляет собой важный аспект современного музыкознания и педагогики. Несмотря на наличие общих профессиональных характеристик, данные виды деятельности формируются в различных культурных и функциональных условиях, что обусловливает как сходство, так и принципиальные различия между ними.

В исследовании Б. Д. Критского и А. А. Драмбян подчеркивается, что хормейстерская деятельность в целом основывается на единых принципах управления певческим коллективом [4]. И дирижер, и регент выступают как организаторы музыкального процесса, отвечающие за ансамблевое звучание, строй, ритмическую точность и художественную выразительность исполнения. В этом смысле обе профессии требуют высокого уровня музыкальной подготовки, развитого слуха и способности к координации коллективного звучания.

Сходство между дирижером и регентом проявляется прежде всего в их профессиональных компетенциях. Оба специалиста должны владеть дирижерской техникой, разбираться в структуре музыкального произведения, уметь работать с хоровым коллективом и добиваться целостности звучания. Как отмечает И. В. Субботина, важным условием профессиональной деятельности хормейстера является развитое стилевое мышление, позволяющее адекватно интерпретировать музыкальный материал [8]. Данное положение в равной степени относится как к дирижеру, так и к регенту.

Кроме того, оба вида деятельности предполагают наличие педагогических навыков. Руководитель хора, независимо от сферы деятельности, должен уметь формировать певческие навыки, развивать слух и ансамблевое чувство участников коллектива, а также создавать благоприятную творческую атмосферу. В этом контексте дирижер и регент выступают не только как исполнители, но и как педагоги.

Однако при всей схожести профессиональных функций между дирижером и регентом существуют принципиальные различия, обусловленные различной направленностью их деятельности. Наиболее существенное отличие заключается в цели музыкального процесса. В светской практике дирижер ориентирован на достижение художественного результата, раскрытие авторского замысла и создание эстетически завершенного исполнения. В то же время, как подчеркивает И. А. Пецина, в церковной традиции пение выполняет прежде всего духовную функцию, являясь частью богослужения и средством выражения молитвы [7]. Соответственно, деятельность регента направлена не столько на внешний эффект, сколько на внутреннее содержание и духовное воздействие.

Существенные различия проявляются также в условиях осуществления деятельности. Дирижер работает преимущественно в концертной среде, где допускается значительная свобода интерпретации и творческого подхода. В противоположность этому регент действует в рамках строго регламентированного богослужебного процесса, где выбор репертуара, характер исполнения и даже темп подчинены церковному уставу. Как отмечают Б. Д. Критский и А. А. Драмбян, данная регламентация ограничивает свободу интерпретации, но в то же время придает деятельности регента особую направленность и смысловую глубину [4].

Отличия наблюдаются и в работе с текстом. В светском хоровом искусстве текст является важным, но не всегда определяющим элементом, тогда как в церковном пении он занимает центральное место. Регент обязан учитывать богословское содержание текста, обеспечивать его четкость и выразительность, а также соотносить музыкальное оформление с его смыслом. Это требует особого подхода к интерпретации, отличного от практики концертного дирижирования.

Принципиальным отличием является наличие духовного аспекта в деятельности регента. В отличие от дирижера, работа которого ориентирована на художественный результат и взаимодействие с аудиторией, регент организует музыкальное сопровождение богослужения, направленное на создание молитвенного настроя. В этом смысле его деятельность выходит за рамки искусства и приобретает духовное измерение. Для более четкого выявления сходств и различий между рассматриваемыми видами деятельности представляется целесообразным систематизировать полученные данные в обобщенном виде (Таблица 1).

***Таблица 1 – Сходство и различие деятельности дирижера хора и регента церковного хора***

| Критерий | Дирижер хора | Регент церковного хора |
|---|---|---|
| Управление коллективом | Руководит хором, добивается ансамбля и художественной целостности | Руководит хором, обеспечивая стройность и согласованность звучания в богослужении |
| Музыкальная подготовка | Профессиональное музыкальное образование, знание стилей и форм | Музыкальная подготовка + знание богослужебных традиций и распевов |
| Цель деятельности | Художественный результат, концертное исполнение | Обеспечение богослужения, передача духовного содержания |
| Среда деятельности | Концертная, учебная | Богослужебная, церковная |
| Работа с текстом | Подчинена музыкальной форме | Приоритет смыслового и богословского содержания |
| Степень свободы | Высокая степень интерпретационной свободы | Ограничена церковным уставом |
| Духовный аспект | Отсутствует или вторичен | Является основополагающим |

Источник: составлено автором

Сопоставительный анализ показывает, что при наличии общих профессиональных основ дирижер и регент реализуют свою деятельность в принципиально различных условиях.

Их различия затрагивают цели, функции, методы работы и ценностные ориентиры. Это позволяет рассматривать регентство не как разновидность хорового дирижирования, а как самостоятельную профессиональную область, обладающую собственной спецификой и требующую особого подхода к подготовке специалистов.

Результаты исследования. Сравнительный анализ подтвердил, что дирижёр хора и регент церковного хора, несмотря на общие профессиональные компетенции (владение дирижёрской техникой, работа с коллективом), реализуют

свою деятельность в принципиально разных условиях и с разными целями: дирижёр ориентирован на художественный результат и творческую свободу, регент - на соответствие богослужебному уставу и передачу духовного содержания. В ходе исследования выявлено, что регентство представляет собой самостоятельную профессиональную область, а не разновидность хорового дирижирования, поскольку включает специфические функции (работа с богословским текстом, соблюдение церковных традиций, организация молитвенного пространства). Полученные результаты имеют практическую значимость для совершенствования системы музыкального образования: они подчёркивают необходимость разработки отдельных образовательных программ для подготовки дирижёров и регентов с учётом специфики их будущей профессиональной деятельности.

## *Заключение*

Выполненный анализ позволил рассмотреть особенности профессиональной деятельности дирижера хора и регента церковного хора, а также выявить их сходства и принципиальные различия. Анализ научной литературы и теоретических положений показал, что обе профессии имеют общую основу, связанную с управлением хоровым коллективом, интерпретацией музыкального материала и организацией ансамблевого звучания. Дирижер и регент выступают как руководители, обладающие необходимыми музыкальными знаниями, развитым слухом и педагогическими навыками, что позволяет им эффективно работать с певческим коллективом.

Вместе с тем установлено, что сходство данных видов деятельности носит преимущественно внешний характер, тогда как их сущностные характеристики значительно различаются. Главным отличием между дирижером хора и регентом является направленность их профессиональной деятельности. Дирижер ориентирован на достижение художественного результата, раскрытие авторского замысла и создание эстетически завершенного концертного исполнения. В свою очередь, деятельность регента определяется задачами богослужения и направлена на передачу духовного содержания церковных текстов, что придает его работе особый смысл и внутреннюю глубину.

Существенные различия проявляются также в условиях и принципах работы. Дирижер функционирует в относительно свободной творческой среде, допускающей разнообразие интерпретационных решений, тогда как деятельность регента строго соотнесена с богослужебным уставом и традицией церковного пения. Кроме того, регентская практика предполагает особое внимание к тексту, его богословскому содержанию и соответствию музыкального воплощения духовному смыслу, что отличает ее от светского хорового исполнительства.

Особое значение имеет духовный аспект деятельности регента, отсутствующий или вторичный в работе дирижера. В церковной традиции пение рассматривается как форма молитвы, а потому регент выступает не только как музыкант, но и как организатор особого духовного пространства, способствующего сосредоточению и внутреннему восприятию богослужения.

Обобщая полученные результаты, можно сделать вывод, что регент и дирижер хора, несмотря на наличие общих профессиональных элементов, представляют собой различные типы музыкально-исполнительской деятельности. Их различия обусловлены целями, условиями и ценностными основаниями работы, что требует разграничения данных понятий в научной и педагогической практике.

Актуальность данного разграничения обусловлена необходимостью более точного понимания специфики подготовки специалистов в области хорового искусства. Осознание различий между дирижером и регентом способствует формированию профессионально ориентированного подхода к обучению, а также позволяет сохранить и развивать традиции как светского, так и церковного хорового исполнительства.

Перспективы дальнейших исследований могут быть связаны с более углубленным изучением профессиональной подготовки регентов в системе музыкального образования, а также с анализом практического взаимодействия светской и церковной хоровых традиций.

### *Литература*


1. *Башкиров, С. В. Работа регента церковного хора с богословскими текстами на примере песнопения «Слава в вышних Богу» / С. В. Башкиров // Христианские ценности в культуре современной молодёжи: материалы X Международной студенческой научной конференции, Минск, 3 декабря 2021 г. / ред.-сост.: С. И. Шатравский, С. А. Юшкевич. — Минск: Ковчег, 2022. — С. 121–126.*
2. *Гарднер, И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. — Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. — Т. 1: Сущность. Система. История. — 592 с.*
3. *Егоров, А. А. Теория и практика работы с хором / А. А. Егоров. — Л.; М.: Музгиз, 1951. — 239 с.*
4. *Критский, Б. Д. Хормейстер и регент. Грани профессионального мастерства / Б. Д. Критский, А. А. Драмбян // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2017. — Вып. 26. — С. 152–161.*
5. *Мартынов, В. И. История богослужебного пения / В. И. Мартынов. — М.: Рипол Классик, 2018. — 496 с.*
6. *Никольский, А. В. Формы русского церковного пения / А. В. Никольский. — М.: Научно-исследовательский центр «Московская государственная консерватория», 2010. — 90 с.*
7. *Пецина, И. А. Основные показатели культуры исполнения русской духовной музыки / И. А. Пецина // Поволжский педагогический вестник. — 2020. — Т. 8, № 4(29). — С. 130–137.*
8. *Субботина, И. В. Стилевое мышление как условие хормейстерской подготовки студента-музыканта к профессиональной деятельности / И. В. Субботина // Проблемы современного педагогического образования. — 2025. — № 86-4. — С. 277–279.*

9. *Холиков, К. Б. Краткая характеристика хорового коллектива / К. Б. Холиков // Scientific Progress. — 2021. — Т. 2, № 3. — С. 710–714.*
10. *Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1952. — 224 с.*
11. *Чжан Юйтин. Особенности современной профессиональной подготовки дирижёров хоровых коллективов в России и в Китае / Чжан Юйтин // Современное педагогическое образование. — 2024. — № 3. — С. 196–199.*

## *REFERENCES*

1. *Bashkirov, S. V. (2022). Rabota regenta tserkovnogo khora s bogoslovskimi tekstami na primere pesnopeniya «Slava v vyshnikh Bogu» [The work of a church choir regent with theological texts: the example of the hym «Glory to God in the highest»]. In S. I. Shatravsky, S. A. Yushkevich (Eds.), Khristianskie tsennosti v kul'ture sovremennoy molodezhi: materialy X Mezhdunarodnoy studen cheskoy nauchnoy konferentsii, Minsk, 3 dekabrya 2021 g. [Christian values in the culture of modern youth: proceedings of the 10th International Student Scientific Conference, Minsk, December 3, 2021] (pp. 121–126). Minsk: Koveg.*
2. *Gardner, I. A. (1998). Bogosluzhebnoe penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church] (Vols. 1–2). Sergiev Posad: Moscow Theological Academy. Vol. 1: Sushchnost'. Sistema. Istoriya [Essence. System. History]. 592 pp.*
3. *Egorov, A. A. (1951). Teoriya i praktika raboty s khorom [Theory and practice of working with a choir]. Leningrad; Moscow: Muzgiz. 239 pp.*
4. *Kritsky, B. D., & Drambyan, A. A. (2017). Khormeyster i regent. Grani professional'nogo masterstva [Choir master and regent: facets of professional skill]. Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [St. Tikhon's University Review. Series V: Questions of the history and theory of Christian art], 26, 152–161.*
5. *Martynov, V. I. (2018). Istoriya bogosluzhebnogo peniya [History of liturgical singing]. Moscow: Ripol Klassik. 496 pp.*
6. *Nikolsky, A. V. (2010). Formy russkogo tserkovnogo peniya [Forms of Russian church singing]. Moscow: Research Center «Moscow State Conservatory». 90 pp.*
7. *Petsina, I. A. (2020). Osnovnye pokazateli kul'tury ispolneniya russkoy dukhovnoy muzyki [Key indicators of performance culture in Russian sacred music]. Povolzhskiy pedagogicheskiy vestnik [Volga Region Pedagogical Bulletin], 8(4(29)), 130–137.*
8. *Subbotina, I. V. (2025). Stilevoe myshleniye kak usloviye khormeysterskoy podgotovki studenta-muzykanta k professional'noy deyatel'nosti [Stylistic thinking as a condition for choirmaster training of a music student for professional activity]. Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of Modern Teacher Education], 86-4, 277–279.*
9. *Kholikov, K. B. (2021). Kratkaya kharakteristika khorovogo kollektiva [Brief characteristics of a choral ensemble]. Scientific Progress, 2(3), 710–714.*
10. *Chesnokov, P. G. (1952). Khor i upravleniye im [The choir and its management] (2nd ed.). Moscow: Muzgiz. 224 pp.*
11. *Zhang Yuting (2024). Osobennosti sovremennoy professional'noy podgotovki dirizherov khorovykh kollektivov v Rossii i v Kitaye [Features of modern professional training of choral conductors in Russia and China]. Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie [Modern Teacher Education], 3, 196–199.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 15.06.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*П.Ю. Делий*

# Оркестровая репетиция или оркестровый класс в контексте профессиональной подготовки музыкантов-духовиков

*Аннотация. В статье анализируются актуальные проблемы отечественной системы профессионального образования исполнителей на духовых музыкальных инструментах в контексте их подготовки к профессиональной исполнительской деятельности в составе оркестровых коллективов. На основе анализа источников, а также собственного исполнительского и педагогического опыта автор статьи выявляет несоответствие содержание дисциплины «Оркестровый класс», реализуемой духовыми кафедрами отечественных вузов и духовыми отделами учреждений среднего профессионального образования задачам формирования у обучающихся комплекса исполнительских компетенций, необходимых для их успешной интеграции в профессиональную деятельность по окончании обучения. Осуществлена необходимая для научных исследований и образовательной практики терминологическая демаркация и уточнение понятий «оркестровый класс» и «оркестровая репетиция», а также описана построенная на основе этой демаркации инновационная концепция профессиональной подготовки духовиков, реализуемая кафедрой духовых и ударных инструментов Московского государственного института культуры.*

*Ключевые слова и словосочетания: профессиональное образование духовиков, профессиональная подготовка исполнителей на духовых инструментах, оркестровый класс, оркестровая репетиция, кризис духовой школы.*

Стремительное разрушение отечественной духовой школы, случившееся в последние десятилетия прошлого столетия, спровоцировало сегодня повышенный спрос на квалифицированных исполнителей на духовых инструментах, в которых постоянно испытывают потребность наши оркестровые коллективы. По словам президента Российского духового общества им. В.М. Халилова Михаи-

ла Брызгалова «сейчас в нашей стране существует довольно большой дефицит высокопрофессиональных исполнителей на духовых инструментах, а, как известно, в них нуждаются очень многие творческие коллективы: ведущие симфонические и духовые оркестры, камерные ансамбли, джазовые и эстрадные оркестры, любительские коллективы, военные оркестры, вузы, средние специальные учебные заведения, детские музыкальные школы и школы искусств. За долгие годы постепенно утрачивался престиж профессии, многие специальности стали очень редкими, например, исполнители на фаготе, гобое, валторне, тубе, баритоне и так далее. А эти инструменты очень важны для любого коллектива – зачастую многие из них сегодня вынужденно заменяются саксофонами» [4].

Одной из часто декларируемых причин нынешней ситуации является существенное уменьшение количества людей, играющих на духовых инструментах. Разрушение института самодеятельных духовых оркестров, снижение престижа профессии духовика, отсутствие эффективных мер популяризации духового исполнительства привело сегодня к возникновению не просто дефицитный, а откровенно «вымирающих» духовых специальностей – фагот, гобой, валторна, баритон и др. Более 20-ти лет назад выдающийся российский пианист Николай Петров обращал внимание профессионального сообщества на неразумность отечественной системы музыкального образования, ежегодно выпускающей из вузов огромное количество пианистов, у которых нет никаких перспектив трудоустройства в виду перенасыщения рынка труда этими специалистами, в то время как «найти сейчас хорошего гобоиста, трубача, тромбониста очень трудно, их мало» [1].

Однако искать причины кризисной ситуации только во «внешних» факторах неверно. Прошедший в 2021 году в Екатеринбурге VI Симфонический форум России обнажил неутешительные реалии того состояния, в котором находится сегодня отечественное исполнительство на оркестровых духовых музыкальных инструментах. Результаты опроса 15-ти ведущих российских дирижеров выявили, что инструменталисты выходят из стен музыкальных училищ и консерваторий без должных навыков работы в оркестре, образование имеет перекос в сторону подготовки солистов. «Непрофессионализм выпускников проявляется в незнании оркестрового репертуара и слабом владении оркестровыми навыками, такими как чувство стиля и ансамбля, культура оркестрового звука, навыки коммуникации (внутри группы, с дирижером), чтение нот с листа, умение слышать оркестровую ткань и свою функцию в фактуре» [12].

Такое заключение ведущих специалистов выглядит довольно странно в контексте тех заявлений, которые делают их коллеги о том, что отечественная система музыкального образования чуть ли не лучшая в мире: «…в мире пока не

придумано системы музыкального образования лучше, чем та система, которая используется в нашей стране. Это практически «медицинский» факт – утверждает Борис Лифановский [14]. Другой авторитетный представитель отрасли – пианистка Е. Мечетина считает, что «…трехступенчатость нашей системы образования – это то, что составляет ее гордость, а именно, непрерывность и преемственность школы, училища и вуза» [19]. Налицо явное противоречие в оценках одного и того же явления. Если наша отечественная трехступенчатая система профессионального музыкального образования так хороша, что может претендовать на звание «лучшей в мире», отчего же дирижеры повсеместно высказывают неудовлетворенность теми молодыми исполнителями, которые поступают на работу в возглавляемые ими коллективы?

Вот какую оценку уровню подготовки валторнистов, оканчивающих Московскую государственную консерваторию дает профессор этого вуза В.В. Березин: «…за пару лет многие московские валторнисты делают полный круг по десятку оркестров; но профессия дефицитная, если что-то умеет – все равно куда-то возьмут» [1]. То есть уровень подготовленности выпускников духовых кафедр зачастую не соответствует требованиям работодателей, однако пороговый уровень владения исполнительским ремеслом, необходимый для интеграции в профессиональную исполнительскую деятельность, снизился настолько, что даже для откровенно профессионально непригодных исполнителей находятся вакансии в оркестровых коллективах. Не стоит думать, что валторнисты попали под горячую руку – по другим духовым специальностям ситуация мало отличается.

О стагнации и надвигающемся кризисе в сфере исполнительства на духовых инструментах в среде педагогов и исполнителей речь идет уже достаточно давно. Вслед за периодом громких побед советских духовиков на престижных международных исполнительских конкурсах, которым ознаменовалась отечественная культурная жизнь середины и начала второй половины XX столетия, пришло угасание. Количество лауреатств наших духовиков, в середине столетия достигавшее полусотни за десять лет, к концу века приблизилось к нулевой отметке. И сегодня те представители духового сообщества, которых принято называть «живыми свидетелями эпохи», с грустью ностальгируют о «первопроходцах послевоенного времени», которые, как пишет в своей статье народный артист РСФСР, заведующий кафедрой деревянных духовых и ударных инструментов МГК им. П.И. Чайковского Валерий Сергеевич Попов: «…без «школы», без литературы, без хороших музыкальных инструментов – честно служили музыке и, когда приподнялся “железный занавес”, побеждали на международных фестивалях, а затем и на международных конкурсах своих западных коллег, у которых была школа, к их услугам была любая литература и любые, самого высокого качества музыкальные инструменты» [17]. Стоит, правда, оговориться, что те исполни-

тели, которых Валерий Сергеевич перечисляет в своей статье – «кларнетист Петров, флейтист Корнеев, фаготисты Абаджан, Неклюдов, Печерский, Власенко, Красавин, валторнисты Буяновский, Дёмин, Афанасьев» [17], хоть и были лауреатами самых престижных исполнительских конкурсов, на которых выступали в качестве солистов, тем не менее всю жизнь проработали в оркестровых коллективах. И именно эту работу считали своей основной профессией, выступая в качестве солистов только периодически. Это уточнение имеет принципиальное значение для нашего исследования.

Понимая системообразующее положение подсистемы «педагог» в структуре духового исполнительского искусства, в которую входят также исполнитель, композитор, производитель музыкальных инструментов (такую системную организацию этой сферы искусства выделял профессор МГК – Ю.А. Усов [18]) – стоит повнимательнее присмотреться, что же происходит в недрах этой «лучшей в мире» системы профессионального образования исполнителей, если тот «продукт», который она регулярно выдает «на гора», обладает столь низкими, по мнению экспертов, качественными характеристиками.

Уже в 80-х годах прошлого столетия для ведущих представителей сферы духового исполнительства были очевидны не только признаки надвигающегося на духовую школу бедствия, но и его причины. Другой авторитетный профессор Московской консерватории, валторнист, солист ГАБТ, лауреат всесоюзных и международных конкурсов И.Б. Лифановский сумел емко и, при этом, на уровне широкой аспектации обрисовать и признаки надвигающейся проблемы, и ее первопричины. Проблему он видел, в частности, в дезориентированности смой системы музыкального образования духовиков: «… с первой ноты в музыкальной школе и до госэкзамена в консерватории мы учим его исключительно сольному, виртуозному концертантству, а существующие в учебных планах ансамбль, оркестр – чисто формальные предметы, лишь отнимающие время. Т.е. вся наша система преподавания, вся методика, учебные планы, установки направлены на обучение солиста-виртуоза, что само по себе неплохо, если отвлечься от того, что наш ученик будет всю жизнь заниматься совсем другим делом» [15].

На сегодняшний день ситуация в духовом исполнительстве мало изменилась. В стране, как и во времена И.Б. Лифановского, от силы два десятки духовиков, которые время от времени выходят на сцену в качестве концертирующих солистов. Вся остальная часть профессионального сообщества духовиков интегрирована в оркестровые коллективы. Ансамблевое исполнительство, по мнению В.С. Березина, много лет посвятившего преподаванию камерного ансамбля в МГК, также не является реальной нишей для профессиональной самореализации выпускника духовой кафедры вуза: «концертирующих духовых

квинтетов в нашей стране очень мало, и их деятельность нерегулярна. То есть видимой карьерной мотивации для занятий квинтетом в России у студентов очень немного» [2]. Несколько лучше обстоят дела с ансамблями саксофонов, но это скорее незначительное исключение из общего правила, нежели признак какой-либо тенденции в духовом исполнительстве.

Следовательно, говоря об отечественном духовом исполнительстве, можно констатировать, что лавры «ведущей сольной державы» мы утратили еще в конце XX столетия. Сегодня же остро стоит вопрос о том, как сохранить свой технологический суверенитет и обеспечить страну квалифицированными оркестровыми исполнителями. То, что на исполнительских конкурсах нас побеждают представители других стран, факт, безусловно, печальный, но не фатальный. В конце концов мы не единственная страна, которая сегодня не может выставить «чемпиона мира» по игре на каждом духовом инструменте. Удручает перспектива того, что в оркестровых коллективах в недалеком будущем будут сидеть вовсе не выпускники отечественных музыкальных вузов, а их зарубежные коллеги. Они же возглавят и инструментальные классы, что «отбросит» нашу страну на полтора столетия назад, к моменту открытия первых консерваторий, в которых духовые классы возглавляли иностранные специалисты – представители Германии и Чехии.

Перестройка отечественного образования на методологическую базу компетентностного подхода пока никак не улучшила систему профессиональной подготовки духовиков. Казалось бы – именно компетентностный подход, устанавливающий прямую зависимость между содержанием образовательных программ и актуальными требованиями реального рынка труда к качественным характеристикам специалиста самой своей идеологией, должен был перестроить профессиональную подготовку духовиков и вытащить ее из той ямы, в которую нас загнала концепция тотального доминирования сольной исполнительской практики. К сожалению, ожидаемые от смены образовательной парадигмы дивиденды до сих пор не получены. Кроме смены понятийно-терминологической базы, которая новыми терминами обозначает старые понятия и явления, ничего принципиально нового в отечественном образовании духовиков за прошедшие с написания статьи И.Б. Лифановского полвека не произошло.

Прямой зависимости между достижением выпускниками необходимого для интеграции в профессию уровня сформированности компетенций, предусмотренных реализуемыми образовательными программами, и присваиваемой им по результатам государственной итоговой аттестации квалификационной характеристики «артист оркестра» или «концертный исполнитель», как не было, так и нет. Да и сама компетентностная модель исполнителя на духовом инструменте, отражаемая действующими на сегодня основными профессиональными обра-

зовательными программами (ОПОП) бакалавриата, специалитета и магистратуры, не имеет под собой серьезной теоретико-методологической основы и вряд ли может всерьез рассматриваться в качестве системы дидактических ориентиров.

Обращает на себя внимание тот факт, что принципиально важная в структуре профессиональной подготовки духовиков дисциплина «Оркестровый класс», так и остается по сей день «формальным предметом, лишь отнимающим время» [15]. Ситуация доходит до невероятного парадокса – «профессора порой препятствуют посещению студентами оркестра, считая это вредным, и имеют личный резон – зависимость зарплаты от количества лауреатских званий среди учеников!» [12] И это, невзирая на то, что «. . . с первой изданной на духовом инструменте ноты и педагог, и ученик знают, чем будет заниматься в случае успешного обучения духовик всю свою жизнь до пенсии – он будет играть в оркестре <...>» [15].

На наш взгляд, помимо тотальной дезориентированности, которую спровоцировало «головокружение от успехов» в сольном исполнительстве середины прошлого века, отечественную систему профессиональной подготовки духовиков постигла еще одна беда: в ней давно и прочно укоренилась пагубная подмена одних понятий другими. Например, под занятиями «оркестровый класс» практически повсеместно понимается «оркестровая репетиция», что, по нашему мнению, принципиально неверно и во многом мешает построению эффективной и современной педагогической концепции подготовки духовиков к профессиональной работе в современной полиоркестровой среде.

Какова цель оркестровой репетиции профессионального оркестрового коллектива – духового, симфонического, народного, эстрадного, камерного и т.п.? Цель всегда одна – постановка концертного номера или целой концертной программы, желательно в кратчайшие сроки и на максимально возможном качественном уровне. В этих условиях задача руководителя оркестра (дирижера) – взять от оркестрантов по максимуму их компетентностный потенциал и реализовать его в своей авторской трактовке музыкального произведения. Если в этих условиях компетентностный потенциал музыкантов как-то прирастает, то это, безусловно, позитивная тенденция, но не более чем побочный продукт от процесса генерации продукта основного – концертного исполнения музыкального произведения.

Занятия по дисциплине (любой, входящей в структуру образовательной программы) направлены на формирование комплекса компетенций. Эта цель является безусловно доминирующей и детерминирует все процессы, происходящие в учебном классе. Не является исключением и дисциплина «Оркестровый класс». В ней главной задачей должно быть обучение искусству оркестрового

исполнительства – погружение в технологические таинства тончайшего взаимодействия большой группы музыкантов в акустическом пространстве, а вовсе не подготовка концертного номера с целью доставить удовольствие публике или победить в конкурсе оркестров. Это обучение вовсе не обязывает преподавателя «ставить» какой-то концертный номер. Исполняемые в оркестровом классе произведения, наряду с упражнениями, гаммами, настройкой и пр. – это учебно-методический материал, на котором происходит процесс формирования компетенций. Публичное же выступление служит, при таком подходе к организации образовательного процесса в оркестровом классе, средством формирования специфических компетенций, связанных с психологической устойчивостью и соблюдением сценического этикета, то есть выступает интерактивным тренингом. Нужно понимать, что положительная (да и вообще какая-либо) реакция публики в данном случае не является доминирующей целью.

Мысль о том, что содержание дисциплины «Оркестровый класс» должно быть направлено на системное и целенаправленное формирование специфического комплекс знаний, умений и навыков не нова – она в прошлом она находила отражение в трудах энтузиастов отечественного оркестрового исполнительства. Есть несколько работ, связанных с подготовкой духовиков к профессиональному оркестровому исполнительству, ныне ставших библиографической редкостью. Б.В. Тризно в работе «Система и метод обучения оркестровых музыкантов в условиях вуза», написанной в 40-е годы прошлого столетия, доказывал необходимость целенаправленной подготовки исполнителей на духовых инструментах к работе в оркестровом коллективе и разрабатывал методику обучения и специализации их в концертной практике при игре в симфонических и оперных оркестрах. В.М. Блажевич в 1948 году издал пособие, содержащее педагогический репертуар из специально подобранных для духового оркестра упражнений и произведений, предназначенных для развития базовых навыков коллективного исполнительства [3]. В 1975 году на Факультете военных дирижеров при МГК была издана «Школа оркестрового исполнительства», подготовленная В. Волковым, Б. Диевым, И. Лысенко, которая содержит систему упражнений и фрагменты оркестровых произведений для оркестрово-ансамблевой подготовки [10].

В последние десятилетия состоялась защита ряда кандидатских диссертаций, посвящённых отдельным проблемам оркестрово-ансамблевого исполнительства. Диссертационное исследование Р.Г. Лаптева [13] посвящено комплексной разработке вопросов истории и теории игры на тромбоне в составе оркестра и ансамбля. В диссертации В.С. Васькевич [5] изучаются условия формирования художественно-технического мастерства при работе с детско-юношеским оркестровым коллективом. Диссертация К.С. Мельника [16] посвяще-

на изучению возможностей мультимедийных технологий в формировании навыков коллективного музицирования в детских духовых оркестрах. Однако эти работы пока не оказали существенного позитивного влияния на качество подготовки духовиков к работе в оркестре.

К сожалению, далеко не все руководители оркестровых классов отечественных музыкальных учебных заведений обременены углубленным анализом целей и задач своей педагогической деятельности. Как показал проведенный кафедрой духовых и ударных инструментов Московского государственного института культуры опрос выпускников отечественных музыкальных вузов и учреждений СПО, в большинстве случаев занятия оркестрового класса у них проходили в формате оркестровой репетиции, где главной задачей была подготовка к концертному выступлению. Серьезных знаний о закономерностях коллективного музицирования, специфике оркестровой работы, организации индивидуальной работы над оркестровой партией, как и формирование специфических навыков звуковысотного интонирования в оркестровой фактуре, синхронизации ритмических вертикалей, точности исполнения ритмических фигур, воспроизведения штрихов, достижения динамического баланса внимание в должном объеме не уделялось.

Уместно вспомнить слова профессора И.Б. Лифановского о том, что «руководители оркестровых классов — не всегда те люди, которые должны этим заниматься» [15]. Возникает вопрос – а кто «те»? Какие они, эти люди, и где их готовят к такой специфической профессиональной педагогической деятельности, как работа в оркестровом классе учебного заведения, реализующего программу профессиональной подготовки духовиков?

Традиционно педагогами оркестрового класса ставят людей с дирижерским образованием. Однако в какой мере оправдана такая практика, как-то не принято задумываться. В контексте нашего рассуждения встает вопрос – насколько вероятно, что человек, обучавшийся чтению партитур, дирижерской технике, ритмике, работе с оркестром и прочим дисциплинам дирижерского профиля подготовки, с основной исполнительской специальностью, например, фортепиано или аккордеон, сможет эффективно обучать технологии настройки духового инструмента или специфике синхронизации атаки звука исполнителей на духовых инструментах? Очевидно, что эффективнее эту работу может осуществлять опытный оркестровый духовик, владеющий, возможно, в меньшем объеме дирижерской техникой, но зато на практике познавший всю полноту задач, которая встает перед оркестровым музыкантом в условиях исполнительского процесса.

Уместно вспомнить в этой статье опыт работы с оркестровыми духовиками главного дирижера Государственного молодежного симфонического оркестра

«Молодая Россия», а впоследствии главного дирижера и художественного руководителя ГАСО им. Е.Ф. Светланова – Марка Борисовича Горенштейна, заложившего, по нашему мнению, перспективный фундамент в отечественную концепцию профессиональной подготовки оркестровых музыкантов. Будучи в прошлом первоклассным оркестровым музыкантом, много лет проработавшим артистом группы первых скрипок ГАСО под управлением Е.Ф. Светланова, он уделял самое пристальное внимание вопросам качественного воспроизведения авторского нотного текста и методично добивался с молодыми музыкантами, многие из которых были еще студентами, высочайшего качества оркестровой игры, вызывая восхищение у компетентных представителей музыкально-инструментального искусства. Много высокопрофессиональных музыкантов-духовиков, украшающих сегодня своей игрой лучшие оркестры нашей страны, научились играть именно в коллективе М.Б. Горенштейна. Единственной проблемой в его работе было то, что она не подкреплялась эффективной деятельностью педагогов по специальному инструменту в учреждениях профессионального образования, провоцируя нередко ситуации, когда оркестранты чисто физически не могли выполнить все требования дирижера в силу необученности основам своего ремесла.

Сегодня традиции подготовки оркестровых исполнителей, заложенные М.Б. Горенштейном, продолжаются и обогащаются на кафедре духовых и ударных инструментов Московского государственного института культуры, где параллельно реализуются две программы профессионального образования – исполнительская («Оркестровые духовые и ударные инструменты») и дирижерская («Дирижирование оркестром духовых инструментов»). Такое объединение двух направлений подготовки позволяет эффективно готовить специалистов, способных не только писать инструментовки и дирижировать оркестром, но и качественно играть в нем, проводить групповые и сводные репетиции, добиваясь от оркестровых групп максимального качества воспроизведения оркестровой партитуры. В отличие от традиционного доминирования сольной исполнительской практики, здесь во главу угла поставлена работа по обучению студентов эффективному освоению оркестровых и ансамблевых партий в классах «Специального инструмента», «Ансамбля» и «Оркестровом классе». «Оркестровый класс» становится в этой образовательной концепции главной площадкой по мониторингу и формированию исполнительских компетенций будущих оркестрантов-духовиков: выявленные в оркестровом классе проблемы определяют конкретные задачи для педагогов «Специального инструмента» и «Ансамбля», что формирует устойчивые, динамичные и направленные на достижение общей цели междисциплинарные связи в блоке основных исполнительских дисциплин. При этом учитываются индивидуальные особенности компетентностного потен-




Схема 1. Модель организации профессиональной подготовки оркестрантов-духовиков

циала каждого обучающегося студента, что повышает эффективность реализуемой образовательной программы. На Схеме 1 представлена разработанная нами модель организации профессиональной подготовки духовиков. Доминирующей в ней является дисциплина «Оркестровый класс», в которой формируется комплекс знаний, умений и навыков впоследствии «ферментирующийся» в исполнительские компетенции в условиях производственной исполнительской практики, где будущего оркестранта погружают в реалии его будущей профессиональной деятельности. В данной концепции ансамблевое и сольное исполнительство не рассматриваются как основные виды деятельности, а исключительно как возможные сферы расширения профессиональной самореализации оркестрового музыканта.

В рамках данной концепции разработаны модель организации процесса формирования исполнительской компетентности и компетентностная модель результата этого процесса, выступающая в качестве эталонного образа, на достижение которого направлена реализуемая программа профессиональной подготовки (основные положения концепции и ее модели изложены автором в ряде научных публикаций – [7, 8, 9]).

Таким образом на духовой кафедре МГИК разработана и внедрена педагогическая концепция формирования исполнительской компетентности оркестран-

тов духовиков, в которой компетентность рассматривается как личностный феномен, являющийся эмерджентным свойством системы, формируемой комплексом исполнительских компетенций. Это новообразование в структуре личности обладает особой ценностью для тех, кто планирует интегрироваться в профессиональную исполнительскую деятельность в качестве артиста оркестровой группы. Она не требует дополнительных часов контактной работы со студентами и позволяет добиваться положительных сдвигов в качестве подготовки оркестровых музыкантов на основе традиционной программы профессионального образования только за счет внедрения новой системы дидактических ориентиров и перенастройки доминант внутри образовательного процесса.

### *Литература*


1. *Березин, В.В. Московская школа духовых инструментов в контексте европейских традиций / В. В. Березин // Музыка и время. – 2016. – № 9. – С. 3-10.*
2. *Березин, В.В. О методике работы с классическим квинтетом духовых инструментов в вузе / В.В. Березин // Музыкальное искусство и образование. - 2021. - Т. 9. № 1. - С. 136-150 с. 138.*
3. *Блажевич, В.М. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра / В.М. Блажевич. — М.: Высш. училище воен. Дирижеров. - 1948. — 24 с.*
4. *Брызгалов, М.А. Оркестровое дело в России / М.А. Брызгалов // Российская газета. – Неделя. – Федеральный выпуск. - № 251 (8602).*
5. *Васькевич, В.С. Условия достижения художественного результата в работе с детско-юношеским оркестровым коллективом: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Виктор Станиславович Васькевич. - Магнитогорск: 1999. - 25 с.*
6. *Волков, В.К. Школа оркестрового исполнительства: Практ. учебник для оркестров Вооруж. Сил СССР: Ч.1 Система упражнений по оркестрово-ансамблевой подготовке / В. Волков, Б. Диев, И. Лысенко. – М.: Изд –во. - 1975. – 60 с.*
7. *Делий, П. Ю. Системно-компетентностный подход -инновационная концепция построения программ профессиональной подготовки специалистов / П. Ю. Делий // Мир науки, культуры, образования. – 2024. – № 6(109). – С. 173-175.*
8. *Делий, П.Ю. Компетентностная модель специалиста в области исполнительства на оркестровых духовых инструментах / П. Ю. Делий // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 1(98). – С. 151-15*
9. *Делий, П.Ю. Отечественная система профессиональной подготовки духовиков в контексте компетентностно-ориентированной парадигмы образования / П. Ю. Делий // Культура и образование. – 2021. – № 1(40). – С. 133-142.*
10. *Диев, Б.М. Школа оркестрового исполнительства на духовых инструментах. - М.: Изд –во ВДФ. - 1975*
11. *Икс, М. Николай Петров о музыке и музыкантах // URL: https:// proza.ru /2011/ 08/08/ 318?ysclid=molxsp0f3h839071320*
12. *Кривоногова, Е. Оркестр. Камо грядеши? // газета «Музыкальное обозрение». - 2021. - № 10 (485)*
13. *Лаптев, Р.Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Р.Г. Лаптев. – [Место защиты: Моск. военная консерватория]. - М.: 2005. – 257 С.*
14. *Лифановский Б.И. Если мы знаем, что значительная часть выпускников солистами не становится, то нужно понять, чем они потом будут заниматься // Евразия сегодня URL: https:// eurasia. today/ actual/ borislifanovskiyesl imyznaemchtoznachiteln ayachastvypusknikov solista mine stanovitsyatonuzh. .*
15. *Лифановский, И.Б. «Может, в консерватории что-то подправить?» / И.Б. Лифановский // URL: https://www.classicalmusicnews.ru/articles/igor-lifanovsky-musical-education*

16. *Мельник, К.С. Формирование навыков коллективного музицирования в детских духовых оркестрах на основе мультимедийных технологий: автореф. дис. … кандидата пед. наук: 13.00.02 / Мельник Константин Сергеевич. – Москва. - 2022. - 24 с.*
17. *Попов, В.С. Русская школа духового исполнительства / В.С. Попов // Вестник кафедры Юнеско «Музыкальное искусство и образование». – 2017. - № 3 (19). – С. 123 - 132*
18. *Усов, Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А. Усов. - М.: Изд -во Музыка. - 1975. - 199с.*
19. *Эсаулова, Т. // Пианистка Мечетина рассказала, как спасти музыкальное образование в РФ URL: https://rg. ru/ 2019/ 06/ 06/ pianistka- mechetina- rasskazala-kak-spasti- muzykalnoe-obrazovaniepiani.html*

## *REFERENCES*

1. *Berezin V.V., Muzyka i vremya, 2016. No. 9. pp. 3-10.*
2. *Berezin V.V., Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie, 2021. No.1. pp.136-150.*
3. *Blazhevich V.M. Ezhednevnye kollektivnye uprazhneniya dlya dukhovogo orkestra (Daily collective exercises for the brass band) Moscow: Vyssh. uchilishche voen. Dirizherov, 1948, 24 p.*
4. *Bryzgalov M.A., Rossiiskaya gazeta, - Nedelya. - Federal'nyi vypusk, No. 251(8602).*
5. *Vas'kevich V.S., Usloviya dostizheniya khudozhestvennogo rezul'tata v rabote s detsko- yunoshe skim orkestrovym kollektivom (Conditions for achieving artistic results in working with a children's and youth orchestra) Extended abstract of candidate's thesis, Magnitogorsk:1999, 25 p.*
6. *Volkov V., Diev B., Lysenko I., Shkola orkestrovogo ispolnitel'stva: Prakt. uchebnik dlya orkestrov Vooruzh. Sil SSSR: Ch.1 Sistema uprazhnenii po orkestrovo-ansamblevoi podgotovke (The School of Orchestral Performance: Practice. The textbook for orchestras is armed. USSR Armed Forces: Part 1 System of exercises for orchestra and ensemble training) Moscow: Izd-vo VDF, 1975, 60 p.*
7. *Delii P.Yu., Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya, 2024, No. 6(109), pp. 173-175*
8. *Delii, P.Yu., Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya, 2023, No. 1(98), pp. 151-15*
9. *Delii, P.Yu., Kul'tura i obrazovanie, 2021, No. 1(40), pp. 133-142.*
10. *Diev, B.A., Shkola orkestrovogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh (The school of orchestral performance on wind instruments), Moscow.: Izd -vo VDF, 1975.*
11. *Iks M., Russian literary portal "Proza.ru" available at: https:// proza.ru /2011/08/ 08/ 318? ysclid= molxsp0f3h839071320*
12. *Krivonogova E., gazeta "Muzykal'noe obozrenie", 2021. No. 10(485).*
13. *Laptev R.G., Iskusstvo orkestrovo-ansamblevoi igry na trombone (The art of orchestral and ensemble trombone playing): candidate's thesis, Moscow: 2005, 257 p.*
14. *Lifanovskii B.I., Information and analytical portal "Eurasia Today" available at: https://eurasia.today/actual/boris- lifanovskiy- esli-my- znaem-chto- znachitelnaya- chast- vypusknikov- solistamine-stanovitsya-to-nuzh/?sphrase_id=13827.*
15. *Lifanovskii I.B., Russian musical portal "Classicalmusicnews.ru"б available at: https:// www. classicalmusicnews.ru/articles/igor-lifanovsky-musical-education.*
16. *Mel'nik K.S., Formirovanie navykov kollektivnogo muzitsirovaniya v detskikh dukhovykh orkestrakh na osnove mul'timediinykh tekhnologii (Formation of collective music-making skills in children's brass bands based on multimedia technologies) Extended abstract of candidate's thesis, Moscow, 2022, 24 p.*
17. *Popov V.S., Vestnik kafedry Yunesko "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie", 2017, No.3(19), pp. 123-132.*
18. *Usov Yu.A., Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh (The history of Russian brass instrument performance), Moscow: "Muzyka", 1975, 199 p.*
19. *Ehsaulova T., Internet portal "Rg.ru"б available at: https:// rg.ru/ 2019/ 06/06/ pianistka-mechetina-rasskazala-kak-spasti-muzykalnoe-obrazovanie-v-rf.html.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 09.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*С.Ю. Гутова*

# Аутентичный тембр в духовных песнопениях фольклорной традиции

*Аннотация. На примере трех аудиофрагментов в статье раскрываются особенности бытования аутентичного тембра в фольклорных духовных песнопениях. Акцент делается на спектрометрических измерениях с целью выявления специфических колористических особенностей, обертоново-резонансной основы и наличия формантных областей. Также проводится параллель между диалектными особенностями речи и темброво-интонационными свойствами этнографического пения.*

*Ключевые слова: духовный стих, фольклорные духовные жанры, аутентичный тембр, фольклор, музыкальная акустика, акустика голоса.*

В аутентичной песенной традиции особняком выступает жанр духовных стихов. Родившийся в эпоху христианизации Древней Руси, он выражает глубинные чаяния народа религиозно-мировоззренческого толка. Данный пласт культурного наследия в силу своей близости к литургическим песнопениям и богослужебной практике, запечатленным в текстовом и мелодическом носителях, является отражением православной жизни глазами простого обывателя. Л. Ф. Солощенко и Ю. С. Прокошина считают: «В истории русской культуры фольклорный духовный стих явился выразителем средневекового сознания. <...> что сказывается и в построении сюжетов, и в стилистике текстов и напевов, и в общей тенденции к лирической образности, к личностной окраске повествования. Но основой духовного стиха всегда оставалась средневековая по типу народная вера со свойственными ей нравственными законами, конкретными представлениями о божественных деяниях и грехах человеческих» [5, с. 25].

Этот образец многоголосия отличается распевностью, кантиленностью и широким дыханием. По утверждению Т. Ф. Владышевской такая динамика фор-

мирования «нового типа мелодики» [2, с. 88] связана с развитием собственно церковного певческого искусства в период позднего Средневековья, где главными распевщиками и сочинителями являются выдающиеся аутентичные мастера.

Исследованию феномена духовных песнопений в русскоязычной литературе посвящено немало публикаций, рассматривающих различные грани бытования жанра. Так, этнографические и историографические описания даются Е. А. Пановой и И. Б. Тепловой [15], текстовая основа и сюжетика рассматриваются Г. П. Федотовым [17] и Ф. М. Селивановым [16], ритмика, типизация напевов и стилистика раскрыты Л. А. Герасимовой и А. А. Самотягиной [9]. Ладогармоническая и мелодическая составляющие описаны В. М. Щуровым [19]. В масштабном труде Е. В. Гиппиуса, посвященном адыгской народной культуре, представлены образцы рождественских песнопений кабардинцев и черкесов. Хотя они присутствуют в многотомнике немногочисленно, однако дают общее представление о становлении Православия в инонациональной среде [4].

Весьма ценными в нашем исследовании видятся публикации, характеризующие манеру исполнения фольклорных духовных стихов, определяемую как эпическая или сказовая. Г. В. Лобкова в напевах Вологодчины усматривает речевое свойство интонирования «говорковым» [13, с. 152] типом, что соотносится с пением погласиц в церковной традиции: «… краткие интонационные зерна обладают относительной устойчивостью, что способствует конструктивной целостности напева и узнаваемости «"музыкального облика"» [13, с. 152]. Руководитель ансамбля древнерусской духовной музыки «Сирин» А. Н. Котов отмечает принцип «огласовки», т. е. «пропевание гласной в слове, оканчивающемся на согласную» [12, с. 9]. Музыкант указывает, что подобная концепция сохраняется преимущественно в старообрядческой фонетике.

Также выделим статью С. Е. Никитиной о семантическом смысле статуса голоса в культуре молокан и духоборцев, для которых слово реализуется в нескольких социальных ролях, наборе звуковых признаков, интонаций, динамики и т. д. [14, с. 52].

Среди многочисленных трудов о духовных стихах практически отсутствуют публикации о тембровой специфике. Нам встретилась единственная диссертация Т. П. Балановской, освещающая богослужебную певческую практику старообрядцев дальнего Востока [1]. В ней даются не только эстетические свойства фольклорного пения, но и приводятся акустические измерения вокального тембра, в основном сосредоточенные на определении формантных областей, отвечающих за окраску голоса. В том числе отметим публикацию Н. Н. Гиляровой, посвященной методике исследования звука в традиционной культуре [3].




Пример 1. «Царица, Мать Преблагая»

«Царица, Мать Преблагая», духовный стих. Воронежская обл., Аннинский р-н, с. Берёзовка. Исп.: П.Д. Паньшина (1930 г.р.), М.Д. Репова (1928 г.р.). Запись А.А. Петриной, Е. Сидякиной, 2001 г. CD «Духовные стихи Воронежского края», 2011 г., ВГУ. Аудиоприложение к сборнику.

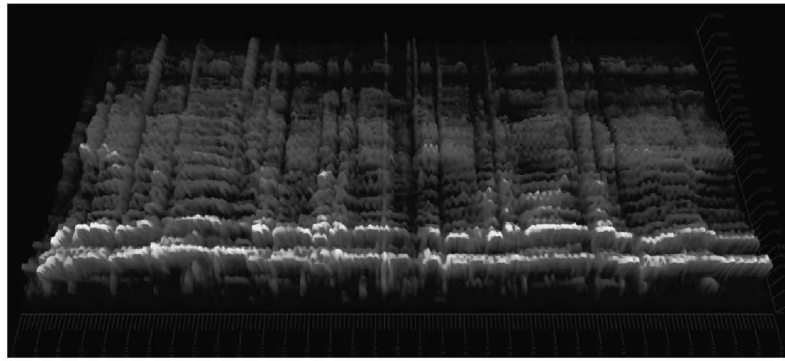
Разбирая особенности темброинтонирования духовных стихов, отметим свойственную им акустическую схожесть. Она выражается в повсеместной звуковой подаче «вполголоса» [18, с. 231], характеризующейся, по мнению В. М. Щурова, специфическим приглушенным исполнением и объясняющейся условиями практического применения: в избе, певчими у гроба, нищими на паперти, сказителями исторических песен и былин и другое.

Апокрифические песни звучат в среднем или головном регистре со свойственной локальной певческой стилистикой. Так, двухголосное воплощение «Царице Мать Преблагая» Воронежской области отличается не только высоким и практически фальцетным звучанием, но также облегченной и негромкой вокализацией (пример 1).

Близкой по стереофоническим свойствам выступает традиция Омского Прииртышья и Кузбасса. Однако ее подача звука более резкая, что является типичным для песенного наследия Сибирского региона. Например, притча о блудном сыне «Бродил я далёко» р. п. Оконешниково наполнена мелодическим лиризмом, ровностью и протяжностью, при этом с выраженной фразировкой. В середине каждого предложения на верхней ноте напева песельницы делают небольшую фермату после чего с ниспадающей причетной интонацией завершают пение. На сонограмме примера 2 можно отчетливо наблюдать не только за обертоново-гармоническим наполнением и пучностью формант, но и проследить за стереофоническим движением, цезурированностью, кантиленностью, развитием песенного материала.

Отличительной чертой вокальных манер выступаю локальные диалекты. В духовном стихе Ямало-Ненецкого автономного округа «Уж, вы голуби»[1] явно выделяются такие региональные фонетические особенности, как произнесение

1 *«Уж, вы голуби», духовный стих. Ямало-Ненецкий АО, Приуральский р-н, п. Володарский. Исп.: Е.Л. Киреева (1903 г.р.). Запись Т.И. Калужниковой, 1981 г. CD «Песни уральских казаков», звуковой приложение к сб. «Песни уральских казаков», сост. Т.И. Калужникова, Екатеринбург, 1998.*




Пример 2. «Бродил я далёко»

«Бродил я далёко» (Притча о блудном сыне), духовный стих. Омская область, р. п. Оконешниково. Исп.: Л.Е. Курковская (1918 г.р.), Т.Е. Маслакова (1920 г.р.), И.Ф. Середнякова (1939 г.р.), А.Г. Бесчастных (1930 г.р.), А.А. Евдокимова (1929 г.р.). Запись Е.Я. Аркина, 2005.

«якающих», «акающих», «цякающих» и «ыкающих» фонем, что придает общему пению не только тембровую мягкость, структурную связность, но и способствует оформлению формантных групп, отвечающих за колористические свойства голоса[2]:

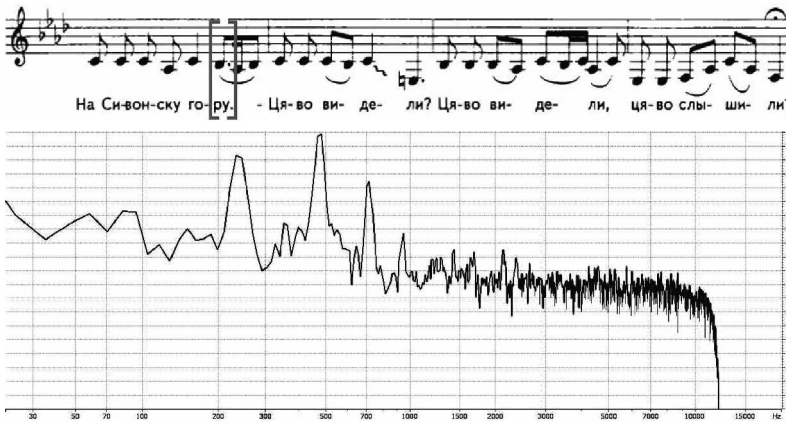
> Уж, вы голуби, уж вы сизыя, уж, вы сизыя, сизакрылыя.
> Куда вы лятали, куда лётывыли, а мы, ведь, лятали, а мы лётывыли.
> На Сивонску гору, цяво видили, Цяво видили, цяво слышили.

Следствием диалектной фонации является наличие рече-певческой позиции у аутентичных исполнителей как самостоятельного и негибридного способа звукообразования. На спектрограмме FFT-анализатора[3] интонемы «ру» – нота H1 – изображены основной тон (f0) 493 Гц, первая гармоника (f1) 987 Гц, а также унтертон (f-1) 250 Гц и обертон 700 Гц как признаки аутентичного тембра[4] (пример 3). 700 Гц выступает частотой «особого» резонирования, при которой

2 *Подробнее о значении диалекта в формировании фольклорного пения см.: Гутова С. Ю. Певческая основа русской диалектной речи // Труды всероссийской акустической конференции. Материалы III Всероссийской конференции: сб. трудов. СПб., 2020. С. 356–360 [8].*

3 *FFT-анализатор – спектрограф быстрого преобразования Фурье.*

4 *Подробнее о 700 Гц в аутентичной певческой фонации см.: Гутова С. Ю. ?700 Гц в русской аутентичной певческой фонации // Ученые записки физического факульте-*




Пример 3. «Уж, вы голуби»

«Уж, вы голуби», духовный стих. Ямало-Ненецкий АО, Приуральский р-н, п. Володарский. Исп.: Е.Л. Киреева (1903 г.р.). Запись Т.И. Калужниковой, 1981 г. CD «Песни уральских казаков», звуковой приложение к сб. «Песни уральских казаков», сост. Т.И. Калужникова, Екатеринбург, 1998. Ноты [11, с. 125]. Нотация произведена на полтона выше аудиоогигинала.

происходит выстраивание резонансно-акустической системы вокального аппарата. Такая способность локальных говоров позволяет усиливать стереофонические свойства, плотность, полетность и другие компоненты тембра.

Очевидный интерес представляет анализ тембровых свойств в духовных жанрах, имеющих близость к письменной традиции. Таким на стыке народного и церковного наследия выступает пасхальный тропарь «Христос воскресе!», в фольклорной среде имеющий множество вариантов. Этномузыковедами предпринимаются исследования в изучении как акустической составляющей, так и поэтической и мелодической основы, а также сопоставления народной и церковной модификаций, что несомненно представляется весьма перспективным направлением[5].

Примечательно, что деревенские мастера различают не только канонический и бытовой напевы, но и определяют для каждого случая свою манеру пения.

*та Московского Университета. 2020. № 1. URL: http://uzmu.phys. msu.ru/ abstract/ 2020/1/2011101/ [6].*

5 *В данном контексте обозначим такие публикации, как Гилярова Н. Н. К истории и методике исследования звука в традиционной культуре // Звук в традиционной народной культуре: сб. науч. ст. М., 2004. С.3–21.; Енговатова М. А. Пасхальный тропарь «Христос Воскресе» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 72–88.*

Например, Н. Н. Гилярова фиксирует такие названия, как «по-уличному», «по-церковному», «по-простому» [3, с. 7], М. А. Енговатова отмечает определения «женский» и «мужчинский» голос, «живой» и «мертвый», «старинный старушечий долгий» [10, с. 73]. В зависимости от ситуации, при которой исполняются данные песнопения, выбирается голосовая подача и способ звукоизвлечения. Если христославление осуществляется вне дома, то такое действие участниками певческого процесса определяется как «кричать Христа» [3, с. 16; 10, с.73].

Самобытным как с точки зрения мелодии, вокально-технических приемов в виде мелизматики, свободных подъездов к ноте, ниспадающих глиссандо и ярко выраженного вибрато, а также специфического говора выступает пасхальный тропарь Калужской области «Христос воскресе!», обозначаемый самой исполнительницей как «по-уличному».

Наличие широких интервалов в напеве определяет его гимнический и торжественный характер, а изобилие форшлагов и портаменто выдает народную стереофоническую природу. На наш взгляд такой акустический подход обусловлен не только узколокальной спецификой бытования, но и особенностями диалекта, фонетические свойства которого способствую максимально комфортно скорректировать механику певческого аппарата и создать обертоново-резонансную основу тембра[6].

Ниже приведен текст тропаря согласно специфике местного наречия:

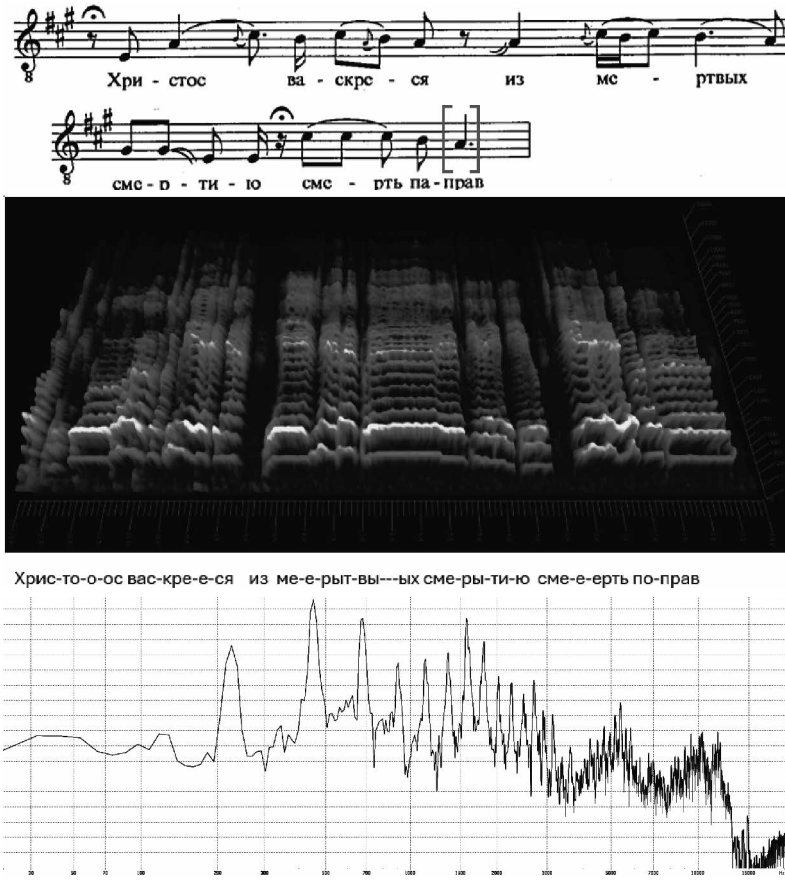
> Христос васкреся из мертвых, смертию смерть паптав
> И сущим ва грабех живот даровав.

На гармоническом спектре примера 4 четко выделяются формантные зоны: Низкая певческая форманта – 200–300 Гц; средняя певческая форманта – 400–500 Гц; высокая певческая форманта – 2–2.5 кГц[7]. При это на графике отчетливо проступают и другие обертон-волны, которые, согласно своим физическим свойствам, образуют дополнительные формантные зоны. В частности, на

---

*6 Подробнее о значении говора в создании обертоновой основы аутентичного тембра см.: Гутова С. Ю. Диалектная основа резонанса // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. трудов. – СПб., 2020. Вып. 10. Ч. 2. С. 27–33 [7].*

*7 Подчеркнем, что, во-первых, формантами корректно называть не одну обертон-волну, а их пучность. Во-вторых, количественное значение зависит от частоты колебания звуковой волны, т. е. высоты основного тона. Так, как мы нередко отмечаем, что каждое произведение имеет свою определенную чистоту резонирования. Измерение трехформантности голоса является устоявшейся практикой в музыкальной*




Пример 4. «Христос воскресе!» (по-уличному)

«Христос воскресе!», пасхальный тропарь (по-уличному). Калужская обл., Людиновский р-н, д. Войлово. Исп.: П. И. Гришачева (1928 г.р.). Запись Н. Н. Гиляровой и Л. П. Маховой, 2003. КНМ МГК. И. 4428-01. Нотация С. Кондратюка. Аудиоприложение к сборнику. Ноты [3, с. 9]. Нотация произведена на полтона ниже аудиоогигинала.

*акустике. Однако заметим, что в анализировании свойств аутентичного тембра данная практика выступает несостоятельной, т. к. фольклорные голоса отличаются большей пучность в отличие от академических.*

FFT-анализаторе интонемы «прав» ярко прослеживаются 700 Гц, 900 Гц, 1.2 Гц, 1.4 Гц, 1.6 Гц и отрезок высокочастотного спектра 2–5.5 кГц и т. д.

Особого внимания заслуживает фрагмент 3–5.5 кГц. Наряду с вышеупомянутыми 700 Гц, эти частоты также являются типичными для акустики аутентичного тембра и отвечают как за колористические свойства, так и за высокую певческую позицию, полетность звука, кантиленность пения, легкость, звонкость и общую резонансность. Несмотря на то, что аудиозапись приставленного фрагмента осуществлялась в закрытом помещении, темброво-интонационные характеристики «уличной» манеры пения сохраняются. Отчасти это объясняется психоэмоциональной и физиологической памятью мастерицы при исполнении этого духовного песнопения в естественных условиях.

Подводя итоги отметим, что жанр фольклорных духовных песнопений выступает не только акустическим способом выражения религиозных чаяний и мировоззренческих установок, но и через особенности узкорегиональной фонации заявлением о своей национальной идентичности и близости к бытовому устроению. Аутентичный же тембр как неотъемлемая часть прикладной жизни человека традиционной культуры является подтверждением целостности народной традиции и ее стереофоническим маркером.

### *Литература*


1. *Балановская Т. П. Богослужебно-певческая практика старообрядческих общин юга Дальнего Востока России: исторические, уставные и исполнительские аспекты в 2-х т.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Владивосток, 2015. Т. 1. 170 с.*
2. *Владышевская, Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. 472 с.*
3. *Гилярова Н. Н. К истории и методике исследования звука в традиционной культуре // звук в традиционной народной культуре: сб. науч. ст. М.: Научтехлитиздат, 2004. С.3–21.*
4. *Гиппиус Е. В. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов: в 2-х т. М. : Советский композитор, 1980. Т. 1. 223 с.*
5. *Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI – XIX вв. / сост., вст. ст., примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. М.: Московский рабочий, 1991. 351 с.*
6. *Гутова С. Ю. ?700 Гц в русской аутентичной певческой фонации [Электронный ресурс] // Ученые записки физического факультета Московского Университета. 2020. № 1. URL: http://uzmu.phys.msu.ru/abstract/2020/1/2011101/.*
7. *Гутова С. Ю. Диалектная основа резонанса // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. трудов. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. Вып. 10. Ч. 2. С. 27–33.*
8. *Гутова, С. Ю. Певческая основа русской диалектной речи // Труды всероссийской акустической конференции. Материалы III Всероссийской конференции: сб. трудов. СПб.: Издательство Российского акустического общества, 2020. С. 356–360.*
9. *Духовные стихи Воронежского края. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. X. / подготовка текстов и составление Т. Ф. Пуховой, Т. В. Мануковской, А. А. Чернобаевой. Воронеж: ВГУ. 2011. 284 с.*
10. *Енговатова М. А. Пасхальный тропарь «Христос Воскресе» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет / сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб.: Изд. «Дмитрий Буланин», 1996. С. 72–88.*
11. *Калужникова, Т. И. Песни уральских казаков. Екатеринбург: Сфера, 1998. – 236 с.*

12. *Котов А. Н., Тимошенко А. Выразить невыразимое: Слово звучащее // Голос в культуре: артикуляция и тембр: сб. ст. / ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. Ин-т истории искусств, 2007. С. 5–9.*
13. *Лобкова Г. В. Особенности эпических напевов Вологодской области // По следам Е. Э. Линевой: сб. науч. тр. / ред.-сост. А. В. Кулев. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2002. С. 150–185.*
14. *Никитина С. Е. Голос как элемент народного христианского ритуала, народной терминологии и народных поэтических текстов // Голос и ритуал. Материалы конференции / Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина. М.: ГИИ, 1995. С. 51–55.*
15. *Панова Е. А., Теплова И. Б. Звучащие рукописи: духовные, поминальные стихи и религиозные песни на страницах рукописных тетрадей народных исполнителей Смоленской области: уч.-метод. Пособие. СПб., Саратов: Амирит, 2024. 192 с.*
16. *Селиванов Ф. М. Русские народные духовные стихи: уч. пособ. Для филологич. Факультетов. М.: Изд. МГУ, 1995. 160 с.*
17. *Федотов Г. П. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам / вступ. ст. Н. И. Толстого; Послесл. С. Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А. Л. Топоркова. М.: «Прогресс», «Гнозис», 1991. 192 с.*
18. *Щуров, В. М. Манера пения вполголоса в русской народной традиции // Звук в традиционной народной культуре: сб. статей / сост. Н. Н. Гилярова / ред. Т. А. Старостина. – М.: Научтехлитиздат, 2004. – С. 225–237.*
19. *Щуров В. М. Русские песни Алтайского Беловодья. Нотный сб. М.: Луч, 2009. 240 с.*

## *REFERENCES*

1. *Balanovskaya T. P. Bogosluzhebno-pevcheskaya praktika staroobryadcheskikh obshchin yuga Dalnego Vostoka Rossii: istoricheskie, ustavnye i ispolnitelskie aspekty v 2-kh t. [Liturgical and singing practices of Old Believer communities in the southern Russian Far East: historical, statutory and performance aspectsv]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Vladivostok, 2015. T. 1. 170 p.*
2. *Vladyshevskaya, T. F. Muzykalnaya kultura Drevney Rusi [Musical culture of Ancient Rus]. M.: Znak, 2006. 472 p.*
3. *Gilyarova N. N. K istorii i metodike issledovaniya zvuka v traditsionnoy kulture [On the history and methodology of sound research in traditional culture] // Zvuk v traditsionnoy narodnoy kulture: sb. nauch. st. [Sound in traditional folk culture: collection of scientific articles Sound in traditional folk culture: collection of scientific articles]. M.: Nauchtekhlitizdat, 2004. P. 3–21.*
4. *Gippius Ye. V. Narodnye pesni i instrumentalnye naigryshi adygov: v 2-kh t. [Folk songs and instrumental tunes of the Adyghe: in 2 volumes]. M. : Sovetskiy kompozitor, 1980. T. 1. 223 p.*
5. *Golubinaya kniga. Russkie narodnye dukhovnye stikhi XI – XIX vv. [The Dove Book. Russian Folk Spiritual Poems of the 11th–20th Centuries] / sost., vst. st., primech. L. F. Soloshchenko, Yu. S. Prokoshina. M.: Moskovskiy rabochiy, 1991. 351 p.*
6. *Gutova S. Yu. ?700 Gts v russkoy autentichnoy pevcheskoy fonatsii [?700 Gts in Russian authentic singing phonation] // Uchenye zapiski fizicheskogo fakulteta Moskovskogo Universiteta [Scientific Notes of the Physics Faculty of Moscow University]. 2020. № 1. URL: http://uzmu.phys.msu.ru/abstract/2020/1/2011101/.*
7. *Gutova S. Yu. Dialektnaya osnova rezonansa [Dialectal basis of resonance] // Muzykalnoe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: sb. nauch. Trudov [Music Education in the Modern World. Dialogue of Times: A Collection of Scientific Papers]. SPb.: SKIFIYa-PRINT, 2020. Vol. 10. Part 2. P. 27–33.*
8. *Gutova, S. Yu. Pevcheskaya osnova russkoy dialektnoy rechi [The singing basis of Russian dialectal speech] // Trudy vserossiyskoy akusticheskoy konferentsii. Materialy III Vserossiyskoy konferentsii: sb. Trudov [Proceedings of the All-Russian Acoustics Conference. Proceedings of the III All-Russian Conference: collected papers]. SPb.: Izdatelstvo Rossiyskogo akusticheskogo obshchestva, 2020. P. 356–360.*
9. *Dukhovnye stikhi Voronezhskogo kraya. Afanasevskiy sbornik. Materialy i issledovaniya. Vyp. X. [Spiritual Poems of the Voronezh Region. Afanasyev Collection. Materials and Research. Vol. XX] /*

*podgotovka tekstov i sostavlenie T. F. Pukhovoy, T. V. Manukovskoy, A. A. Chernobaevoy. Voronezh: VGU. 2011. 284 p.*

10. *Yengovatova M. A. Paskhalnyy tropar «Khristos Voskrese» v narodnoy pesennoy traditsii zapa dnykh russkikh territoriy [The Easter troparion "Christ is Risen" in the folk song tradition of the western Russian territories] // Ekspeditsionnye otkrytiya poslednikh let [Expeditionary discoveries of recent years] / sost. i otv. red. M. A. Lobanov. SPb.: Izd. «Dmitriy Bulanin», 1996. P. 72–88.*
11. *Kaluzhnikova, T. I. Pesni uralskikh Kazakov [Songs of the Ural Cossacks]. Yekaterinburg: Sfera, 1998. 236 s.*
12. *Kotov A. N., Timoshenko A. Vyrazit nevyrazimoe: Slovo zvuchashchee [Expressing the Inexpressible: The Sounding Word] // Golos v kulture: artikulyatsiya i tembr: sb. st. [Voice in Culture: Articulation and Timbre: Collected Articles] / red.-sost. I. A. Chudinova, A. A. Timoshenko. In-t istorii iskusstv, 2007. P. 5–9.*
13. *Lobkova G. V. Osobennosti epicheskikh napevov Vologodskoy oblasti [Features of epic chants of the Vologda region] // Po sledam Ye. E. Linevoy: sb. nauch. tr. [In the footsteps of E. E. Lineva: collection of scientific papers] / red.-sost. A. V. Kulev. Vologda: Oblastnoy nauchno-metodicheskiy tsentr kultury i povysheniya kvalifikatsii, 2002. P. 150–185.*
14. *Nikitina S. Ye. Golos kak element narodnogo khristianskogo rituala, narodnoy terminologii i narodnykh poeticheskikh tekstov [Voice as an element of folk Christian ritual, folk terminology and folk poetic texts] // Golos i ritual. Materialy konferentsii [Voice and Ritual. Conference Proceedings] / Ye. A. Dorokhova, N. I. Zhulanova, O. A. Pashina. M.: GII, 1995. P. 51–55.*
15. *Panova Ye. A., Teplova I. B. Zvuchashchie rukopisi: dukhovnye, pominalnye stikhi i religioznye pesni na stranitsakh rukopisnykh tetradey narodnykh ispolniteley Smolenskoy oblasti: uch.-metod. Posobie [Sound manuscripts: spiritual, memorial poems and religious songs on the pages of handwritten notebooks of folk performers of the Smolensk region: teaching and method. Manual]. SPb., Saratov: Amirit, 2024. 192 p.*
16. *Selivanov F. M. Russkie narodnye dukhovnye stikhi: uch. posob. Dlya filologich. Fakultetov [Russian Folk Spiritual Poems: A Textbook for Philological Faculties]. M.: Izd. MGU, 1995. 160 p.*
17. *Fedotov G. P. Stikhi dukhovnye. Russkaya narodnaya vera po dukhovnym stikham [Spiritual Poems. Russian Folk Faith Through Spiritual Poems] / vstup. st. N. I. Tolstogo; Poslesl. S. Ye. Nikitinoy; podgotovka teksta i komment. A. L. Toporkova. M.: «Progress», «Gnozis», 1991. 192 p.*
18. *Shchurov, V. M. Manera peniya vpolgolosa v russkoy narodnoy traditsii [The manner of singing in a half-voice in the Russian folk tradition] // Zvuk v traditsionnoy narodnoy kulture: sb. statey [Sound in Traditional Folk Culture: A Collection of Articles] / sost. N. N. Gilyarova / red. T. A. Starostina. – M.: Nauchtekhlitizdat, 2004. – P. 225–237.*
19. *Shchurov V. M. Russkie pesni Altayskogo Belovodya. Notnyy sb. [Russian songs of the Altai Belovodye. Music collection] M.: Luch, 2009. 240 p.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 12.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*У Синьи*

# Влияние историко-героической оперы на хоровое искусство Китая (на примере оперы «Великий поход»)

*Аннотация. В данной статье анализируется влияние историко-героической оперы «Великий поход» китайского композитора Инь Цина на развитие хоровой музыки КНР. Рассматривается значение хора как важного элемента драматургии, который раскрывает коллективную психологию героев и придает особую эмоциональную полноту произведению. Анализируются разнообразные хоровые техники, примененные в указанной опере, среди которых: унисонное и антифонное пение, полифонические эпизоды, элементы алеаторики. Особый акцент в статье делается на симбиозе национальных музыкальных традиций Поднебесной и современных композиторских техник, что способствует расширению художественно-выразительного потенциала хорового искусства. В статье рассмотрены и обобщены мнения ученых, исследовавших оперу «Великий поход». Кроме того, дана оценка роли произведения в дальнейшей эволюции жанра современной китайской оперы.*

*Ключевые слова: современная китайская музыка, историко-героическая опера, Великий поход, Инь Цин, хоровое искусство Китая, китайские музыкальные традиции.*

### *Введение*

Современная историко-героическая опера «Великий поход», созданная китайским композитором Инь Цином в 2016 году, представляет собой самобытный и значимый феномен в музыкальной культуре Китайской Народной Республики XXI столетия. Данное произведение нередко называют подлинной эпопеей из-за ее масштабности и драматического размаха. В опере с документальной

точностью иллюстрируются основные этапы и события так называемого «Великого похода Рабоче-крестьянской Красной армии Китая», который происходил в 1934-1936 годах: эвакуацию из города Жуйцзинь, сражение красноармейцев вблизи реки Сянцзян, захват революционными солдатами города Цзуньи, прохождение Красной армии по мосту Лудин, покорение крутых горных вершин, знаменательную встречу войск в городском уезде Хуэйнин.

Опера «Великий поход» выступает ярким образцом органичного синтеза традиционной китайской музыки и современных композиционных техник Запада [3]. Она оказала огромное воздействие на последующее развитие хоровой музыки Поднебесной, расширила ее эстетический потенциал и художественно-выразительные возможности, представила совершенно новые драматургические стратегии.

В опере «Великий поход» хору принадлежит принципиально новая роль. В академической традиции хор, как правило, выполняет вспомогательную функцию, занимает позицию музыкального сопровождения, фона, на котором разворачивается драматургическое повествование. В опере же «Великий поход» хоровой коллектив выступает полноценным героем, ведущим образом в драматургии. Он выражает психологическое состояние революционного народа: эмоциональный накал, революционный порыв, страстное желание одержать победу над врагом [4].

Создание этого грандиозного произведения явилось знаменательным событием для современной музыкальной культуры Китая, так как в ней нашла воплощение новая, плодотворная художественно-эстетическая концепция. Тем не менее, как уже было отмечено выше, в данной опере отразились не только смелые инновационные эксперименты, но и национальные музыкальные традиции Поднебесной. Именно в этом моменте и заключается особая художественная ценность произведения.

Целью настоящего исследования являются рассмотрение влияния оперы «Великий поход» на развитие хоровой музыки КНР, стремление проанализировать основные хоровые техники и драматургические решения, примененные в данном произведении, а также обобщение позиций исследователей по изучению затронутого вопроса.

### *Материалы и методы*

Материалом исследования послужил комплекс научных работ, посвященных анализу оперного и хорового искусства Китая, опере «Великий поход», а также партитура произведения.

В ходе написания статьи был использован ряд ключевых исследовательских методов:

- музыковедческий анализ (изучение хоровых фрагментов, их фактуры, структуры, интонационных особенностей);
- сравнительный метод (сопоставление хоровых техник, примененных в опере, с традициями хоровой культуры Поднебесной, а также современными музыкальными тенденциями);
- драматургический анализ (анализ роли хора в развитии сюжета и формировании эмоционального строя).

### *Результаты и обсуждение*

Опера «Великий поход» открыла для хорового искусства Китая новые возможности, интегрировав в единое целое мотивы национального музыкальной культуры Поднебесной (пентатоника, национальный мелос и интонационный строй) и современные композиционные техники с присущими им выразительными приемами. Как уже было отмечено, хор в опере занимает центральные позиции и принимает активное участие в развитии драматургического действия. Он то выступает единым коллективом, то делится на большие и малые группы, воплощая сложно организованную полифонию или «уходя» в зыбкую, неустойчивую, неровную алеаторику. Хор раскрывает психологическое состояние и эмоциональный настрой революционного народа Китая [4]. Таким образом, понимание хора в произведении «Великий поход» кардинально отличается от традиционной монодической (одноголосной, унисонной) хоровой культуры Поднебесной [9].

Композитор Инь Цин – смелый экспериментатор и новатор. В своем произведении он применяет широкий спектр музыкальных техник и художественно-выразительных приемов. Рассмотрим три ярких эпизода оратории, чтобы наглядно проиллюстрировать техническое и эстетическое разнообразие произведения. В них он соединяет ладовые и интонационные мотивы, характерные для традиционной музыки Китая, и новаторские композиционные техники.

В песне «Персик цветет в моём сердце» (Сцена 1, Песня 1) представлено традиционное для Китая унисонное пение хора. Здесь передается духовное единение, волевой порыв и решимость революционных масс. Мелодическая структура в рассматриваемом эпизоде выстраивается на основе пентатонической ладовой системы «Юй», характерной для традиционной музыки провинции Цзянси. Инь Цин искусно интегрирует данную систему с авангардными аккордовыми созвучиями – микрохроматизмами, представляющими собой интервалы менее полутона, и кластерами, образованными близко расположенными друг к другу звуками в виде микроинтервалов, а также малых и больших секунд. Данный вступительный эпизод утверждает героический дух народа, который задает тону всему последующему действию произведения (Рисунок 1).




Рисунок 1. Песня «Персик цветет в моём сердце».

В песне «Кто посмеет нарушить священную свободу» (Сцена 1, Песня 2) применяется антифонная композиционная конструкция. В ней две хоровые группы ведут между собой диалог, олицетворяющий конфликт враждующих сил. Эпизод строится на контрастах регистров и насыщен усложненной полифонической фактурой, формирующей атмосферу драматического напряжения и подчеркивающей историческое противостояние. Слова, которые произносит хоровой коллектив: «Кто посмеет отнять нашу священную свободу? Кто посмеет причинить вред нашей священной земле? Ни один враг не посмеет захватить наш красный флаг», исполнены революционного пафоса и выступают кульминационной вершиной.

Песня «Какой могучий отряд» (Сцена 1, Песня 3) представляет собой сложно организованную полифоническую сцену. В данном эпизоде посредством многоголосия композитор транслирует усиление эмоционального накала накануне суровой битвы. Здесь он виртуозно применяет современные технические приемы: полиладовость, сонорику, атональность. Алеаторика придает сцене характер случайности, неопределенности и некоторое ощущение хаоса, что очень ярко характеризует напряженную военную ситуацию.

Опера «Великий поход» интенсивно обсуждается в научном дискурсе. Все исследователи придерживаются мнения, что она является важным произведе-

нием для музыкальной культуры Китая, во многом определившим пути ее дальнейшего развития в сторону смелых инновационных поисков и творческих экспериментов. Вместе с тем ученые акцентируют внимание на разных аспектах ее значимости. Одни исследователи считают главным достижением этого произведением его новаторство в области музыкальной драматургии. Другие видят ее важную роль в синтезировании традиционных ладовых и интонационных структур Поднебесной с современными гармоническими и полифоническими техниками, восходящими к западному авангарду. Третьи исследователи особо выделяют значение произведения в том, что оно коренным образом поменяло позицию хора в оперном искусстве, сделав его важным участником драматургии и лишив роли рядового статиста. По мнению специалистов, хор как драматургический элемент способен раскрывать коллективную психологию масс, воплощать идеи исторической памяти, единства и героической революционной борьбы через масштабные эпизоды (батальные сцены, массовые шествия).

В целом, все музыковеды придерживаются мнения, что Инь Цин является новатором, использующим обширный спектр технических и художественно-выразительных приемов и смело транслирующим в своем творчестве диалог традиций и инноваций, который внес огромный вклад в развитие как оперного и хорового искусства Китая, так и всей его музыкальной культуры.

Исследователь Дунсян Чжан подчеркивает, что опера «Великий поход» явилась важнейший этапом в развитии музыкально-театральной и хоровой культуры Китая, доказав возможность органичной интеграции традиционных и современных музыкальных техник [1]. Ся Цзюньвэй отмечает, что опера внесла значимый вклад в актуализацию исторической памяти благодаря применению именно хоровых эпизодов, воспевающие героический подвиг революционного народа Китая [2]. Ци Цзяньли в своих научных работах доказывает, что оперная эпопея «Великий поход» стала инновационной художественной парадигмой и эстетическим ориентиром для творчества многих современных китайских композиторов XXI столетия [4, 5, 6]. Хао С. сосредотачивает особое внимание на новаторстве Инь Цина в области драматургических решений, который сумел превратить хор в главного героя оперы и в ключевого носителя конфликта [3]. Шао Минян и А.М. Петрова видят ценность оперы «Великий поход» не только в ее новаторстве, но и в преемственности традиций. Они считают, что она продолжает и развивает жанр «образцовой революционной оперы», выводя ее на новый образно-художественный, технический и мировоззренческий уровень [7]. Вклад оперы в сохранение национальных традиций усматривает и Шао Чуньбо. Он полагает, что хоровые сцены, присутствующие в произведении, выступают ретрансляторами ценностей и идей народа Поднебесной [8].

Таким образом, согласно мнениям исследователей, можно утверждать, что оперная эпопея «Великий поход», с одной стороны, расширила художественно-выразительные возможности хорового и оперного искусства Китая, а, с другой, выступила важным этапом в процессе интеграции хора в грандиозные творческие музыкальные проекты, соединяющие традиционные исторические темы и современные композиторские поиски.

### *Выводы*

Подводя итоги исследования, подчеркнем, что историко-героическая опера «Великий поход» композитора Инь Цина оказала важнейшее влияние на развитие хоровой музыки Китайской Народной Республики, показав многообразие приемов хорового письма. Группы хора, участвующие в опере, могут петь в унисон, а также образовывать сложные полифонические и алеаторные конструкции. Синтез музыкальных традиций Поднебесной и современных композиционных техник расширил художественно-выразительные возможности как оперной, так и хоровой музыки КНР. В результате этого соединения традиций и новаторских решений хор перестал быть музыкальным фоном и как центральный персонаж стал важнейшим участником оперной драматургии.

Опера «Великий поход» явилась значимым произведением для китайской музыкальной культуры в нескольких аспектах (сохранение традиций, возрождение интереса к исторической тематике, новаторские эксперименты в области музыкальной драматургии и стиля). Оперная эпопея актуализировала музыкальные традиции Поднебесной, воспела героический подвиг китайских революционеров и обозначила перспективы для развития современных тенденций в оперном и хоровом искусстве КНР. Таким образом, опера «Великий поход» стала знаковым феноменом в эволюции современной музыкальной культуры КНР и проложила новые пути для смелых творческих экспериментов композиторов XXI столетия.

### *Литература*

1. *Дунсян Чжан. Возникновение хорового искусства Китая в историческом контексте // Бизнес. Образование. Право. – 2022. – № 4(61). – С. 350-357.*
2. *Ся Цзюньвэй. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века // Вестник КемГУКИ. – 2018. – № 45. – С. 126-133.*
3. *Хао С. Из истории создания оперы «Великий поход» Инь Цина // Материалы XVI Международной научной конференции «Искусство глазами молодых». Красноярск, 11–12 апреля 2024 года. – Красноярск: Сибирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского, 2024. – С. 270-271.*
4. *Ци Цзяньли. Музыкально-драматические особенности оперной эпопеи Инь Цина «Великий поход» и их роль в формировании новых художественных парадигм в китайской музыке XXI века // Научный аспект. – 2024. – Т. 22. – № 3. – С. 2693-2698.*

5. *Ци Цзяньли. Оперная эпопея Инь Цина «Великий поход» в контексте развития жанра в китайском музыкальном искусстве XXI столетия: диссертация кандидата наук. – Санкт-Петербург, 2025. – 197 с.*
6. *Ци Цзяньли. Трансформация и инновации в оперной традиции Китая начала XXI века: музыкальный и культурный анализ оперной эпопеи Инь Цина «Великий поход» // Культура и цивилизация. – 2023. – Т. 13. – № 11А. – С. 243–251.*
7. *Шао Минян, Петрова А. М. Роль «образцового революционного театра» в становлении современного типа национальной китайской оперы // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13. – № 4. – С. 148-160.*
8. *Шао Чуньбо. Отражение национальной культуры Китая в опере Инь Цина «Великий поход» // Культурная жизнь Юга России. – 2025. – № 4 (99). – С. 168-172.*
9. *Юнусова В. Н., Дин Жун. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Общества теории музыки. – 2021. – № 1 (33). – С. 23-34.*

## *REFERENCES*

1. *Dongxiang Zhang. The emergence of Chinese choral art in a historical context // Business. Education. The right. – 2022. – № 4(61). – Pp. 350-357.*
2. *Xia Junwei. The formation of choral music in China in the first half of the 20th century // Bulletin of KemGUKI, 2018, No. 45, pp. 126-133.*
3. *Hao S. From the history of the creation of the opera "The Great Campaign" by Yin Qing // Proceedings of the XVI International Scientific Conference "Art through the eyes of the Young". Krasnoyarsk, April 11-12, 2024. Krasnoyarsk: Siberian State Institute of Arts named after D. Hvorostovsky, 2024. pp. 270-271.*
4. *Qi Jianli. Musical and dramatic features of Yin Qing's opera epic "The Great Campaign" and their role in the formation of new artistic paradigms in Chinese music of the 21st century // Scientific aspect. – 2024. – Vol. 22. – No. 3. – pp. 2693-2698.*
5. *Qi Jianli. Yin Qing's opera epic "The Great Campaign" in the context of the development of the genre in Chinese musical art of the 21st century: dissertation of the Candidate of Sciences. – Saint Petersburg, 2025. – 197 p.*
6. *Qi Jianli. Transformation and Innovation in the Opera Tradition of China at the Beginning of the 21st Century: a Musical and Cultural Analysis of Yin Qing's opera epic "The Great Campaign" // Culture and Civilization. – 2023. – Vol. 13. – No. 11A. – pp. 243-251.*
7. *Shao Mingyan, Petrova A.M. The role of the "exemplary revolutionary theater" in the formation of the modern type of national Chinese opera // Bulletin of Musical Science. – 2025. – Vol. 13. – No. 4. – pp. 148-160.*
8. *Shao Chunbo. The reflection of the national culture of China in Yin Qing's opera "The Great Campaign" // Cultural life of the South of Russia. – 2025. – № 4 (99). – Pp. 168-172.*
9. *Yunusova V. N., Ding Rong. Modern Chinese Opera (late XX – early XXI centuries) and "The First Emperor" by Tan Dun // Societies of Music Theory. – 2021. – № 1 (33). – Pp. 23-34.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 25.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

# ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

*Ю.Н. Мерзликина*

# Формирование студийной практики в Московской школе художественного стекла на рубеже XX–XXI веков

*Аннотация. В статье рассматривается процесс трансформации отечественного художественного стеклоделия от индустриальной модели к студийной практике на примере Московской школы художественного стекла. Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления феномена перехода мастеров на рубеже XX–XXI веков от работы на крупных заводах к самостоятельной творческой деятельности в условиях экономического кризиса и деградации промышленных производств. Цель работы – ввести в научный оборот имена и произведения ключевых фигур московской школы студийного стекла, выявить специфику их художественного языка и технических приемов. В основе методологии лежит комплексный подход, включающий формально-стилистический анализ, историко-культурный, биографический и иконографический методы. В результате анализа творчества Л. Савельевой, Ф. Ибрагимова, Н. Воликовой, Т. Новиковой, О. Манукяна, Н. Урядовой и Л. Серовой выделены основные стратегии освоения новых материалов и техник (фьюзинг, моллирование, гутное выдувание в песчаные и проволочные формы, витражная техника тиффани) и определены характерные черты московской школы стекла: синтез графической культуры с объемно-пространственными решениями, внимание к оптическим и световым эффектам, обращение к философским и культурно-историческим темам. Полученные результаты позволяют заключить, что утрата промышленной производственной базы стимулировала творческие эксперименты, которые вывели российское художественное стекло на уровень современного fine art и обеспечили преемственность традиций в новых формах творчества. Статья адресована искусствоведам, культурологам, педагогам в сфере декоративно-прикладного искусства и специалистам в области художественного стекла.*

*Ключевые слова: художественное стекло, студийное стекло, Московская школа художественного стекла, студийная практика, современное искусство, стеклянная пластика, фьюзинг, моллирование, техника тиффани.*

Главные и наиболее значительные достижения российского художественного стекла связаны с советским временем, когда вокруг центров художественного производства из стекла и хрусталя сложилась мощная и конкурентная система подготовки и творчества художников декоративно-прикладного искусства. Существование нескольких крупных заводов обеспечило соревновательность как производств, так и заводских художников в создании высокохудожественных серийных изделий из стекла и хрусталя, а также уникальных творческих работ музейного качества.

Эти производства стали базой обучения мастеров и художников стекла, которых готовили в высших учебных заведениях: МВХПУ (б. Строгановское) в Москве и ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в Ленинграде. Однако значимость Строгановского училища для Московской школы стекла выходит далеко за рамки простой подготовки кадров. Его история как образовательного и художественного центра неразрывно связана с самим феноменом московского стекла. Еще в 1901 году в Императорском Строгановском училище была открыта «стеклянная мастерская», заложившая традиции академического подхода к работе с этим материалом. Этот опыт стал основой для создания кафедры художественного стекла в 1959 году, что было государственным решением в рамках возрождения крупной стекольной промышленности в СССР.

Кафедра с самого начала формировалась как уникальный синтез художественного образования и производственной практики. Ее преподавательский состав – В.А. Ватагин, Г.А. Антонова, С.М. Бескинская и другие – стал ядром, вокруг которого кристаллизовалась творческая школа. Выпускники кафедры, среди которых Л.И. Савельева, Ф.М-А. Ибрагимов и многие другие, составили костяк Московской школы стекла. Именно строгановская система, ориентированная на глубокое понимание материала, технологий и художественных задач промышленности, сформировала тот высочайший профессионализм и виртуозность, которые в полной мере проявились в работах мастеров как на заводах, так и в их последующей студийной практике. Таким образом, Строгановская школа стала не просто учебным заведением, а источником современного художественного языка и хранителем традиций, определившим уникальный облик московского художественного стекла II-й половины двадцатого столетия. Советское искусство стекла достигло своего расцвета в 70–80-е годы XX века, когда стилистическое, художественное своеобразие и самобытность художественного языка автора определялась, скорее, его авторским мышлением и умелым

использованием специфики художественного производства того или иного завода, чем принципиальным подходом к творчеству.

В 90-е годы, в период разрушения советского хозяйства и промышленности, с открытием границ для дешевой и доступной продукции из-за рубежа, многие художественные стекольные производства пришли в упадок, а многие закрылись под давлением экономических проблем и по воле новых хозяев. Художники потеряли привычную производственную базу, где выполнялись их произведения. Этим объясняется довольно продолжительный период стагнации художественного стекла, когда казалось, что искусство стекла уже не вернется. Однако выход был найден нелинейный. Он был связан с перенесением самого важного этапа работы художника с промышленного производства в персональные художественные мастерские. Так российское художественное стекло стало в основной своей массе студийным. Одну из главных ролей в этом переходе сыграла Московская школа стекла, объединившая большой круг художников разных поколений и различных по творческому подходу.

Утрата традиционных баз и материальных возможностей привела к смелым поискам нового художественного языка и новых форм художественного творчества. Старшее поколение московских художников, имевших богатый опыт работы на производстве, оригинальным образом раскрылось в студийной работе, а более молодые изначально ориентировались на уникальную студийную технику и создание авторских неутилитарных произведений fine art. Системный переход художников к студийной работе завершился к началу 2000-х годов, и с этого времени московская школа студийного стекла оформилась в значительное явление современного искусства.

Обзор литературы. Несмотря на высокую значимость феномена Московской школы художественного стекла, в искусствоведческой литературе проблема перехода от индустриальной модели к студийной практике освещена фрагментарно. Основные сведения о развитии российского стеклоделия содержатся в академических изданиях, посвященных коллекциям крупнейших профильных музеев России: ГМЗ «Царицыно» [1]; Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства [3], а также в работах, обобщающих мировые тенденции в искусстве стекла [5; 7; 9]. Отдельные аспекты творчества художников московской школы рассматриваются в каталогах выставок и альбомах [2; 6; 7; 8]. Черты влияния западных школ на современное российское стекло прослеживаются в публикациях, связанных с западной практикой искусства стекла [10; 11]. Наиболее широко и полно из доступных русскоязычных источников Московская школа стекла представлена в работе Ф. М-А. Ибрагимова [4]. Однако комплексного искусствоведческого исследования, посвященного именно формированию студийной практики в Московской школе стекла как целостному

процессу, до настоящего момента не предпринималось. Настоящая статья призвана восполнить этот пробел, вводя в научный оборот имена и произведения ключевых фигур данного направления.

Методы. В работе над исследованием был применен комплекс общенаучных и специальных искусствоведческих методов:

- Историко-культурный метод, позволивший рассмотреть эволюцию московской школы стекла в контексте социально-экономических изменений в России 1990–2000-х годов.
- Формально-стилистический анализ, использованный для выявления специфики художественного языка, пластических и технических приемов каждого из представленных авторов.
- Биографический метод, давший возможность проследить связь между личным творческим путем художников (опытом работы на производстве и переходом в студию) и эволюцией их художественного мышления.
- Метод визуального описания и иконографического анализа применен при разборе конкретных произведений (скульптур, инсталляций, объектов из стекла) для выявления их образного строя и символического содержания.
- Эмпирическую базу составили произведения из собраний авторов, музейных коллекций (Государственный Эрмитаж, Елагиноостровский музей художественного стекла), а также личные наблюдения и публикации в специализированных изданиях и каталогах.

В результате исследования был определен круг ключевых фигур московской школы студийного стекла и рассмотрена специфика их творческого метода, каждый из которых представляет собой уникальное явление в искусстве.

Любовь Савельева (род. 1940) – выдающийся художник по керамике и стеклу, график, поэт. Педагог, профессор МГХПА им. С. Г. Строганова, Народный художник РФ, Академик-секретарь Отделения декоративных искусств и член Президиума РАХ. Работала в экспериментальной художественной лаборатории Института стекла, на заводе «Красный май», позже на других производствах. В 1990 году Любовь Савельева получила самую престижную награду Всемирной ассоциации стекла – «Rakow Comission» как «Лучший художник года» в музее стекла г. Корнинг, США.

Любовь Савельева обладает уникальной лирической интонацией в своих объемно-пространственных композициях. Великолепное чувство материала, бережное отношение к его прозрачности, чистоте; выразительно точная роспись пластической формы стеклянных объектов – фирменный стиль художника. Её работы очень архитектурны и пространственны. Прозрачность форм и графичность изображений создают удивительную пространственную игру с нало-

жениями текстов, линий и пятен росписи, с градиентами полупрозрачного цветного стекла (рис.1-2).

Фигуры людей у Савельевой парят, преодолевая законы тяготения и привычный порядок вещей. Вообще в центре её интереса всегда человек. Иногда наш современник, а иногда – человек великий, но вовсе без всякого пафоса, показанный как человек земной. Стеклопластика Савельевой даже не предполагает, а настоятельно требует кругового восприятия 360°. Не случайно экспозиция её многочастных произведений на выставке или в музее всегда происходит на островном подиуме. Части не «заморожены» раз и навсегда в единственно возможном положении, а всякий раз располагаются художником согласно ситуативной логике пространства (рис.3-4). В студийной работе Савельева часто обращается к работе с листовым стеклом. В технике фьюзинга широко известны её портреты современников и выдающихся деятелей русской культуры (рис.5-6).

(Рис.1. Любовь Савельева. «Сокольники», 1975; Рис.2. Любовь Савельева. «Между небом и землёй», 1990 г.; Рис.3. Любовь Савельева. «Вместе», 2015 г.; Рис.4. Любовь Савельева. «Идущие», 2014 г.; Рис.5. Любовь Савельева. «Анна Ахматова», 2010 г.; Рис.6. Любовь Савельева. «Автопортрет», 2011 г.)

Фидаиль Ибрагимов (1938–2020) – выдающийся художник по стеклу, график, гравировщик. Педагог, профессор МГХПУ им. С. Г. Строганова, Народный художник РФ, академик РАХ. Работал на Гусевском хрустальном заводе, в 1980-е годы, одним из первых в России, совместно с Л. Савельевой перешел к студийной работе. Он работал в различных техниках: в гутном выдувании, витраже, архитектурном стекле, в гравировке.

Фидаиль Ибрагимов в своих студийных работах создал мир, наполненный античными мифами и философскими притчами, яркими символами и дружескими диалогами с коллегами. В основе его художественного языка лежит высочайшая графическая культура, свойственная всем гравировальщикам, где цена каждой линии, каждого движения чрезвычайно высока. Великолепный рисовальщик, Ибрагимов своим гравировальным камнем рисует целые сюжеты. Это произведения античного цикла, начатого еще в конце 1960-х годов (рис.7), объекты из оптического стекла («Адам и Ева», рис.8), инсталляции («Путешествия Гулливера», рис.9). Его работы демонстрируют блестящую технику, хирургически точный расчет оптических эффектов, но главное – их содержание. Глубина, легкая ирония, теплота и мудрость доброго рассказчика, интерес и любовь к людям – это то, что отличает произведения Фидаиля Ибрагимова. «Дон Кихот» (рис.10-11) – инсталляция, выполненная во время художественного симпозиума в Гусе-Хрустальном в 2007 году, демонстрирует переход от графики к пластическим формам с сохранением авторского подхода.

(рис.7. Фидаиль Ибрагимов. Ваза «Минотавр», 1969 г.; рис.8. Фидаиль Ибрагимов. «Композиция» («Адам и Ева»), 1995–2000 гг.; рис.9. Фидаиль Ибрагимов. Инсталляция «Путешествия Гулливера», 2001 г.; рис.10-11. Фидаиль Ибрагимов. Инсталляция «Дон Кихот», 2007 г.)

Наталия Воликова (1957–2015) и Татьяна Новикова (род. 1955) – творческий дуэт художников по стеклу, ярких представителей московской школы стекла. Ими создано большое количество выставочных проектов и серий работ, каждая из которых представляет какой-то новый подход или прием, или тему, увлекающие авторов в этот момент. В этих произведениях зритель видит перевоплощение текстов и символов, бытовавших в древних культурах Рима, Каппадокии и Руси, в современные образы форм и объектов, созданных из стекла. Их творческий путь – это диалог с мировой культурой, это осмысление тех духовных и нравственных традиций, которые составляют культурные коды былых и нынешних цивилизаций, это проекция прошлого в сегодняшний день (Рис.12-14).

Художественный язык Н. Воликовой и Т. Новиковой примечателен игровым подходом к созданию композиций, своего рода инсценировке объектов. Их конструкции, инсталляции абсолютно оригинальны по своей декоративной структуре, парадоксальности форм, одушевленной выразительности поверхности. Они часто соединяют в своих объектах стекло и металл, с удивительной точностью соблюдая приоритет значимости и содержательности стекла перед металлом (рис.15-16).

(рис.12. Наталья Воликова, Татьяна Новикова. Композиция «Поток», 2006 г.; рис.13. Наталья Воликова, Татьяна Новикова. «Чаша», 2007 г.; рис.14. Наталья Воликова, Татьяна Новикова. «Три черные чаши», 2008 г.; рис.15. Наталья Воликова, Татьяна Новикова. «Китайский натюрморт», 2004 г.); рис.16. Наталья Воликова. «Большая рыба», 2007 г.

Овик Манукян (род. 1948) – известный художник, дизайнер стекла, создатель стеклопластики и светопластики в интерьере. Участник крупнейших симпозиумов по художественному стеклу. Начинал свой путь заводского художника на заводе «Армхрусталь» в Ереване, позже работал в Художественном фонде СССР, выполняя работы на заводе «Неман». Сейчас занимается студийным стеклом, используя свой производственный опыт в гутном стекле. Живет в Москве и возглавляет студию VikArtGlass.

О. Манукян – редкий представитель студийных художников по стеклу, который не порвал родовой связи с заводским производством. В основе его узнаваемого стиля – виртуозное владение материалом. Техника выполнения гутных элементов его многочастных фантазийных композиций очень сложна и неповторима. Автор добивается невероятной цветовой гаммы своих бионических форм, цветовых переходов, текстур, пластических эффектов поверхностей.

Произведения О. Манукяна почти всегда абстрактны, нефигуративны. Они вызывают у зрителя свободные, не навязанные ассоциации с растениями, цветами, существами подводного мира, стихиями (рис.17-19).

(рис.17. Овик Манукян. «Вязание», 2010 г.; рис.18. Овик Манукян. «Композиция», 2012 г.; рис.19. Овик Манукян. «Крылья», 2012 г.)

Наталья Урядова (род. 1948) – известный художник по стеклу, Заслуженный художник РФ, председатель творческой комиссии по декоративному искусству Союза художников России. Как все художники своего поколения, начинала творческий путь на производствах России – на Иванищевском стекольном заводе, Лыткаринском заводе оптического стекла. Длительный период своей творческой жизни главным материалом для Н. Урядовой было оптическое стекло. Работая художником на Лыткаринском заводе, она первой осознала эстетику оптического стекла и раскрыла основные принципы работы в нем. Эмоциональность образов художник должен конвертировать в чертеж, по которому и происходит выполнение в материале художественного замысла. Отсюда – рациональность, минимализм формы, символизм выражения. Акцент на выразительности самого стекла, создающего бесконечные оптические и световые эффекты. Н. Урядова достигла на этом пути большой свободы. Её оптические объекты становились своего рода «субъектами» с динамично изменчивыми пространственными рефлексиями (рис. 20-21).

В конце 1990-х – начале 2000-х годов Н. Урядова, уже в студийной работе, обращается к техникам фьюзинга и моллирования. Листовое стекло по прямой аналогии с рукописями оказалось благодатным материалом для выражения сакральных мыслей и чувств художника (рис. 22-23).

(рис.20. Наталья Урядова. «Портал» из серии «Эзотерические символы», 1996 г.; рис.21. Наталья Урядова. «Объект», 1990-е гг.; рис.22. Наталья Урядова. «Гефсимания 12», 2011 г.; рис.23. Наталья Урядова. «Каппадокия», 2017 г.)

Лариса Серова (род. 1958) – известный художник по стеклу, лауреат профессиональных и ведомственных наград. Имея опыт работы в качестве заводского художника, с начала 90-х годов работает как студийный художник.

Л. Серова владеет всеми техниками художественной обработки стекла и является автором художественных произведений в различных формах и жанрах. Но наиболее ярко проявила себя в 10–20-е годы нового столетия, когда сформировала свой особый авторский подход к работе с листовым стеклом. В основе этого стиля лежит работа с индустриальным и крафтовым листовым стеклом, зеркалами и моллированными элементами, собранными в объемно-пространственные структуры при помощи витражной техники «тиффани». Обращение к абстрактным предметным формам освобождает художественное сознание ху-

дожника-творца. Художественные образы рождаются ассоциациями, связанными с богатыми текстурами, цветом, пространственной сложностью объектов (рис. 24–26).

(рис.24. Лариса Серова. «Нормандский этюд», 2015 г.; рис.25. Лариса Серова. «Пространства», 2018 г.; рис.26. Лариса Серова. «Посвящение 2014 г.», 2015 г.)

Проведенный анализ творчества ведущих представителей Московской школы позволяет сделать ряд обобщений.

Во-первых, все рассмотренные художники пришли в студийную практику из заводской системы, и именно этот опыт сформировал их высочайший профессионализм и техническую виртуозность. Однако, оказавшись вне производственных цехов, каждый из них нашел свой путь адаптации и развития. Л. Савельева и Ф. Ибрагимов пошли по пути усложнения образного строя и графической составляющей, превратив свои работы в многофигурные композиции. Н. Воликова и Т. Новикова обратились к инсталляции и диалогу материалов, актуализируя археологические и историко-культурные смыслы. О. Манукян сохранил техническую базу завода, сфокусировавшись на чистой пластике формы и богатстве цветовых поверхностей. Н. Урядова совершила переход от рациональной работы с оптическим стеклом к интимному, почти рукописному, способу художественного выражения через моллирование и фьюзинг. Л. Серова, в свою очередь, сформировала новый пластический язык, основанный на ассамбляже листового стекла.

Во-вторых, переход к студийной практике не только не обеднил Московскую школу, но и многократно расширил её художественные границы. Свобода от производственного плана и требований тиражирования позволила мастерам экспериментировать с формами и смыслами, что привело к переходу художественного стекла из разряда декоративно-прикладного искусства в сферу современного искусства (fine art). Как верно отмечает Л. В. Казакова, коллекция российского стекла этого периода демонстрирует «стремление мастеров к созданию самостоятельных пластических объектов, в которых материал выступает не как носитель утилитарной функции, а как средство философского высказывания» [6, с.157]

Наконец, феномен Московской школы уникален в мировом контексте. В отличие от западного студийного движения, которое зарождалось в 1960-е годы на базе частных мастерских (США, Чехия), российский переход был вынужденным и драматичным, но именно это придало ему особую интенсивность. Как отмечает Д. Кляйн, влияние западных школ на мировое стекло было значительным [11]. Однако московская школа не пошла по пути прямого заимствования подходов у Запада, а выработала собственные стратегии, основанные на глубо-

кой художественной традиции и философской рефлексии, что подтверждается и в публикациях, посвященных современному искусству стекла в актуальной практике России и мира [10].

В заключение следует подчеркнуть, что Московская школа художественного стекла представляет собой уникальное и самобытное явление не только в отечественном, но и в мировом искусстве. Пройдя путь от мощной индустриальной базы советского периода до вынужденной, но плодотворной трансформации в студийное творчество в 1990–2000-е годы, она не утратила своего высокого художественного потенциала. Напротив, преодоление экономических и технологических вызовов стимулировало мастеров к смелым экспериментам, поиску нового пластического языка и переосмыслению самой природы стекла.

Представленные в статье художники – Л. Савельева, Ф. Ибрагимов, Н. Воликова и Т. Новикова, О. Манукян, Н. Урядова, Л. Серова – являются яркими индивидуальностями, чье творчество демонстрирует невероятное разнообразие подходов: от лирической пространственной пластики и философской графики до сложных инсталляций и абстрактных бионических форм. Их объединяет высочайший профессионализм, глубокие любовь и уважение к материалу и стремление к диалогу – как с мировой культурой, так и со зрителем.

Их творчество в высокой мере повлияло на идущих за ними художников следующего поколения. Их пример ярко показал, что истинному художнику не требуются какие-то уникальные ресурсы и условия, чтобы творить. Подлинное искусство в руках художника рождается благодаря не только высокобюджетным производствам, но и неуемному творческому поиску и эксперименту, благодаря освоению новых сфер и пространств, технологий и материалов. Оказалось, что традиционные техники художественного стекла имеют огромный потенциал технологического и содержательного развития, даже в отрыве от промышленных баз.

Сегодня Московская школа продолжает развиваться, доказывая, что искусство стекла способно выходить за рамки декоративно-прикладного ремесла, становясь полноценной частью современного fine art. Её наследие и нынешние достижения формируют важный культурный код, который связывает прошлое, настоящее и будущее российского художественного стекла, подтверждая его жизнеспособность и актуальность в стремительно меняющемся мире.

### *Литература*

1. *Художественное стекло XX – начала XXI века : Кн. 1. А–Л / ГМЗ «Царицыно» ; авт.-сост. Л. А. Садовская, К. А. Геташвили [и др.]. – Москва : ГМЗ «Царицыно», 2023. – 535 с. : ил. – ISBN 978-5-604-12315-9. – Текст : непосредственный.*
2. *Андреева, Л. В. Урядова Наталья : GalleryNazarov.Ru [сайт]. – URL: https:// gallerynazarov.ru/autor/id/32 (дата обращения: 24.12.2025). – Текст : электронный.*

3. *Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства : альбом / рук. В. А. Гуляев ; гл. ред. А. Ю. Журавлев. – Москва : Бук Хаус, 2006. – 180 с. – ISBN 5-98641-017-8. – Текст : непосредственный.*
4. *Ибрагимов, Ф. М-А. Авторское стекло России 1990-2015 гг. / Ф. М-А. Ибрагимов; [Российская акад. художеств]. – Москва : [б. и.], 2016. – 359 с. – Текст : непосредственный.*
5. *Казакова Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера / Л. В. Казакова. – Москва : Пинакотека, 2007. – 271 с. – ISBN 5-98641-017-8. – Текст : непосредственный.*
6. *Казакова Л. В. Коллекция стекла во Всероссийском музее декоративного искусства / Л. В. Казакова // Искусство Евразии. – 2021. – № 1 (20). – С. 152–163. – URL: https:// www.eurasia-art.ru/ (дата обращения: 24.12.2025). – Текст : электронный.*
7. *Казакова Л. В. Российское стекло XX–XXI веков / Л. В. Казакова // На просвет: художественное стекло советской и постсоветской эпох : каталог выставки. – Москва, 2021. – С. 10–18. – Текст : непосредственный.*
8. *Микитина В., Еникеева Т. Ода стеклу / В. Микитина, Т. Еникеева. – Москва : А-Тритона, 2014. – 294 с. – ISBN 978-5-604-12315-9. – Текст : непосредственный.*
9. *Казакова, Л. В. Стекло в открытом пространстве / Л. В. Казакова // Стекло и керамика в пейзаже. – Санкт-Петербург, 2014. – С. 10. – Текст : непосредственный.*
10. *Клин, Г. Осторожно: стекло. Современное искусство в Мурано / Г. Клин // Искусство. - 2006. - № 2. - С. 16-17 : фото. цв.– Текст : непосредственный.*
11. *Klein, Dan. Artists in glass : late twentieth century masters in glass / D. Klein ; ed. M. Fletcher. - London : Mitchell Beazley, 2001. - 240 p. : col. il. - Bibliogr. - Index: p. 234-239. - ISBN 1-84000-340-5. – Текст : непосредственный.*

## *REFERENCES*

1. *Khudozhestvennoe steklo XX – nachala XXI veka : Kn. 1. A–L / GMZ «Tsaritsyno» ; avt.-sost. L. A. Sadovskaya, K. A. Getashvili [i dr.]. – Moskva : GMZ «Tsaritsyno», 2023. – 535 s. : il. – ISBN 978-5-604-12315-9.*
2. *Andreeva, L. V. Uryadova Natal'ya : GalleryNazarov.Ru [sait]. – URL: https:// gallerynazarov.ru/autor/id/32 (data obrashcheniya: 24.12.2025).*
3. *Vserossiiskii muzei dekorativno-prikladnogo i narodnogo iskusstva : al'bom / ruk. V. A. Gulyaev ; gl. red. A. YU. Zhuravlev. – Moskva : Buk Khaus, 2006. – 180 s. – ISBN 5-98641-017-8.*
4. *Ibragimov, F. M-A. Avtorskoe steklo Rossii 1990-2015 gg. / F. M-A. Ibragimov; [Rossiiskaya akad. khudozhestv]. – Moskva : [b. i.], 2016. – 359 s.*
5. *Kazakova L. V. Mirovoe khudozhestvennoe steklo KHKH veka. Osnovnye tendentsii. Vedushchie mastera / L. V. Kazakova. – Moskva : Pinakoteka, 2007. – 271 s. – ISBN 5-98641-017-8.*
6. *Kazakova L. V. Kollektsiya stekla vo Vserossiiskom muzee dekorativnogo iskusstva / L. V. Kazakova // Iskusstvo Evrazii. – 2021. – № 1 (20). – S. 152–163. – URL: https://www.eurasia-art.ru/ (data obrashcheniya: 24.12.2025).*
7. *Kazakova L. V. Rossiiskoe steklo KHKH–KHKHI vekov / L. V. Kazakova // Na prosvet: khudozhestvennoe steklo sovetskoi i postsovetskoi epokh ; katalog vystavki. – Moskva, 2021. – S. 10–18.*
8. *Mikitina V., Enikeeva T. Oda steklu / V. Mikitina, T. Enikeeva. – Moskva : A-Tritona, 2014. – 294 s. – ISBN 978-5-604-12315-9.*
9. *Kazakova, L. V. Steklo v otkrytom prostranstve / L. V. Kazakova // Steklo i keramika v peizazhe. – Sankt-Peterburg, 2014. – S. 10.*
10. *Klin, G. Ostorozhno: steklo. Sovremennoe iskusstvo v Murano / G. Klin // Iskusstvo. - 2006. - № 2. - S. 16-17 : foto. tsv.*
11. *Klein, Dan. Artists in glass : late twentieth century masters in glass / D. Klein ; ed. M. Fletcher. - London : Mitchell Beazley, 2001. - 240 p. : col. il. - Bibliogr. - Index: p. 234-239. - ISBN 1-84000-340-5.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 13.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*А.А. Долматова*

# Проектирование полифакторной модели дизайна: пересечение пяти методологических оптик

*Аннотация. В статье обосновывается необходимость перехода от узкоспециализированных трактовок дизайна (как прикладного искусства или инженерного формообразования) к комплексной полифакторной модели. Автор выделяет пять фундаментальных методологических подходов — культурологический, социологический, технологический, искусствоведческий и экологический, — каждый из которых формирует особую «оптику» видения дизайн-объекта. Термин «оптика» вводится и разъясняется как метафора дисциплинарной ограниченности и избирательной чувствительности. Предлагается оригинальная полифакторная модель, визуализирующая зоны пересечения этих подходов, а также механизмы объяснения неудачных проектов. Отдельно рассматривается вопрос о границах модели: почему экономический подход не включён в базовую матрицу, но может выступать как внешний буфер. Новизна работы заключается не в перечислении подходов, а в установлении динамических связей между ними, в разработке критериев оценки деструктивных конфигураций и во введении контекстуальных весовых коэффициентов. Модель снабжена алгоритмом практического применения, что делает её не только объяснительной, но и операциональной.*

*Ключевые слова: дизайн, методология, полифакторная модель, культурологический подход, социологический подход, технологический подход, искусствоведческий подход, экологический подход, оптика, провальные проекты, междисциплинарность, алгоритмический дизайн, весовые коэффициенты контекста.*

### *Введение: кризис монодисциплинарного взгляда*

Дизайн второй половины XX — начала XXI века претерпел трансформацию, сравнимую по масштабу с переходом от ремесла к промышленности. Если в 1960–1980-х годах доминировало понимание дизайна как «проектной художественно-технической деятельности» (Зинченко, 1970) [2], то современный дизайн охватывает сервисные экосистемы, цифровые интерфейсы, городскую среду, биодизайн и даже алгоритмическое проектирование. Однако методологический аппарат изучения дизайна зачастую отстаёт от его расширившейся онтологии. До сих пор встречаются исследования, где дизайн рассматривается либо исключительно как ветвь декоративно-прикладного искусства (искусствоведческая оптика), либо как придаток инженерной эргономики (технологический редукционизм).

Цель данной работы — разработать полифакторную модель, раскрывающую взаимосвязи между разнородными элементами, влияющими на дизайн, с опорой на пять методологических оптик: культурологическую, социологическую, технологическую, искусствоведческую и экологическую. Модель должна быть объяснительной, операциональной и диагностической — то есть способной интерпретировать как успешные, так и провальные проекты, а также давать практический инструмент для анализа.

Гипотеза: дизайн-объект (вещь, интерфейс, среда, сервис) представляет собой узел пересечения пяти полей, каждое из которых задаёт собственные критерии «качества». Успешность проекта определяется степенью когерентности (согласованности) этих полей с учётом исторически изменчивых весовых коэффициентов; провал возникает при доминировании одной оптики в ущерб другим или при возникновении неразрешимых противоречий на стыках.

### *1. Пять методологических подходов к изучению дизайна: генезис, границы и понятие «оптики»*

#### *1.1. О термине «оптика»*

Прежде чем перейти к перечислению подходов, необходимо пояснить ключевое понятие статьи. Под «оптикой» здесь понимается дисциплинарно обусловленный способ видения дизайн-объекта, который высвечивает одни его свойства и неизбежно затемняет другие — подобно тому, как оптическая система прибора формирует изображение с определёнными искажениями и аберрациями. Метафора оптики позволяет зафиксировать два важных обстоятельства:

1. избирательную чувствительность — каждая оптика «настроена» на определённые параметры (культурные смыслы, социальные практики, технологическую реализуемость, художественную выразительность, экологический след) и почти не воспринимает остальные;

2. неизбежную ограниченность — ни одна из оптик не даёт «абсолютно истинного» изображения дизайна; полнота достигается только в их пересечении, подобно тому как стереоизображение требует двух разных точек зрения.

Использование термина «оптика» вместо более нейтральных «подход», «аспект» или «перспектива» является намеренным метафорическим ходом, усиливающим эвристическую и дидактическую функцию модели. В то же время за этой метафорой стоит строгое содержание: каждая оптика соответствует определённому корпусу методов, исследовательских вопросов и критериев оценки.

*1.2. Культурологическая оптика: дизайн как репрезентация смыслов*

Культурологическая оптика рассматривает дизайн как механизм трансляции, сохранения или критики культурных кодов. Здесь ключевыми становятся понятия стиля, идентичности, традиции, мифологии потребления. Согласно Ж. Бодрийяру (Baudrillard, 1968) [1], дизайн участвует в производстве знаков, где функциональность часто вторична по отношению к символическому обмену. Культурологическая оптика позволяет объяснить, почему японский минимализм и европейский баухаусный функционализм при сходных формах несут разные культурные программы. Граница оптики: она слабо чувствительна к материальным ограничениям и технологическим сбоям; «красивый культурный жест» может быть невоплотимым.

*1.3. Социологическая оптика: дизайн как агент и продукт общественных отношений*

Социологическая оптика (Латур, 2014 [4]; Шово, 2012 [9]) фокусируется на том, как дизайн структурирует практики, распределяет роли, порождает или снимает конфликты. Например, дизайн общественного пространства (скамейки с подлокотниками, препятствующими лежанию) — это акт неявной социальной политики. Социологическая оптика включает анализ пользовательских групп, акторно-сетевую теорию (где дизайн-объект — полноправный актант), исследование барьеров доступности (инклюзивный дизайн). Слабость: риск растворения эстетического измерения в социальной функциональности; социолог может объявить «удачным» проект, который технически архаичен или экологически опасен.

*1.4. Технологическая оптика: дизайн как производная от материала, метода и алгоритма*

Технологическая оптика (Папанек, 2004 [7]) исторически исходила из того, что «материал диктует форму». Однако в XXI веке эта оптика требует существенного расширения. Цифровое производство (3D-печать, фрезеровка с ЧПУ), композитные материалы и, прежде всего, генеративные алгоритмы и искусственный интеллект создают новые палитры возможного. ИИ-генерация форм (Midjourney, Stable Diffusion в промышленном дизайне) и дизайн промптов становятся самостоятельной технологической реальностью, где «алгоритм диктует эволюцию формы». Технологическая оптика отвечает за реализуемость, эргономику, ремонтопригодность, производственный цикл, а теперь и за алгоритмическую валидность. Граница: чисто технологически совершенный объект может быть культурно чуждым или социально вредным (например, технологичный, но расистский алгоритм распознавания лиц).

*1.5. Искусствоведческая оптика: дизайн в контексте художественных практик*

Искусствоведческая оптика возвращает дизайну связь с композицией, цветом, ритмом, образностью, метафорой. Вопреки стереотипу о её «элитарности», современное искусствоведение цифрового дизайна работает с динамическими системами, анимацией микровзаимодействий, параметрической архитектурой и генеративной эстетикой. Эта оптика необходима, чтобы отличить дизайн от чистой инженерии. Даже сугубо утилитарный объект (электродрель, клавиатура, интерфейс) обладает формальной структурой, которая может либо усиливать, либо разрушать пользовательский опыт. Искусствоведческая оптика работает с категориями «выразительность», «целостность», «стилевое единство», а в цифровой среде — с «атмосферой взаимодействия». Проблема: при всех расширениях она сохраняет риск изоляции от экономических и экологических ограничений.

*1.6. Экологическая оптика: дизайн как часть жизненного цикла*

Экологическая оптика (от концепции «cradle to cradle» Макдоноу и Браунгарта, 2013 до современных исследований углеродного следа [5]) ставит в центр вопросы: ресурсная эффективность, биоразлагаемость, рециркуляция, токсичность материалов, энергопотребление в использовании. В XXI веке экологическая оптика перестала быть «дополнительным требованием» и превратилась в полноценную методологическую рамку, которая может отменить проект даже при его культурной и технологической безупречности. Ограничение: экологический аскетизм может подавлять искусствоведческую выразительность и социо-

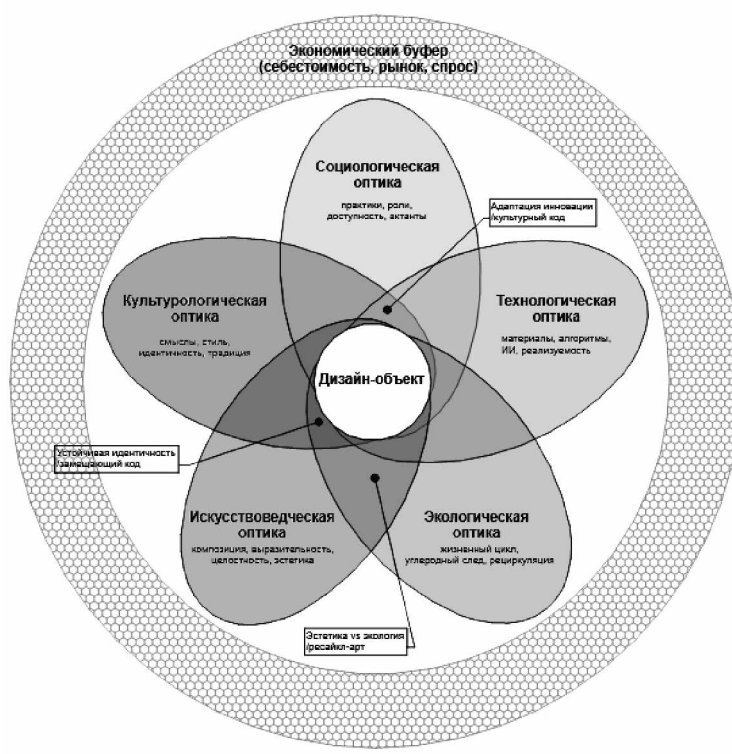



Рис. 1. Полифакторная модель дизайна (пять внутренних оптик + внешний экономический буфер).

культурную символическую функцию (например, неокрашенная переработанная пластмасса часто проигрывает в эстетике) [15].

### *2. Обоснование полифакторной модели: почему не «ещё один подход»?*

Существующие работы (Криппендорф, 2014 [3]; Назаров, 2008 [6]; Уайт, 2019 [8]) либо предлагают жёсткие иерархии (например, технология — функция — эстетика), либо перечисляют подходы аддитивно, не показывая их конфликты и резонансы. Новизна нашей позиции заключается в том, что пять оптик не дополняют друг друга, а находятся в состоянии продуктивного напряжения.

Полифакторная модель — это не сумма векторов, а пространство пересечений, где качество дизайна определяется плотностью и характером связей.

Почему не включена экономическая оптика? Экономика (себестоимость, маржинальность, рыночный спрос) действительно влияет на дизайн, но на ином уровне. Экономика — это среда существования, внешние граничные условия, а не внутренняя методологическая оптика. Включение экономического подхода как шестого равноправного привело бы к редукции: любой проект можно было бы объявить «провальным» из-за низкой рентабельности, даже если он экологически безупречен и культурно ценен. Поэтому в нашей модели экономика выступает как буферный слой (рис. 1), который фильтрует реализуемость, но не участвует в определении качества дизайна как феномена.

## *3. Полифакторная модель: структура и зоны пересечения*

### *3.1. Базовые типы пересечений*

Модель фиксирует не изолированные оптики, а их попарные и тройные пересечения. Наиболее диагностически значимы три зоны.

Зона 1: Пересечение культурологической и технологической оптик
Здесь возникает вопрос: как культурный код адаптирует (или отвергает) технологическую инновацию? Пример — внедрение электромобилей. Технологически (литий-ионные батареи, рекуперация) — готово. Но культурный код американского Среднего Запада (культ V8, свобода дальних поездок, заправка за 5 минут) блокировал принятие. Успешный дизайн в этой зоне — не навязать технологию, а перекодировать её: Tesla сделала электромобиль не «экологически ответственным», а технологически статусным (культурный сдвиг). Провальный пример — Google Glass: технологически гениально, но культурно (страх слежки, нарушение норм приватности) и социально (непонятная ролевая идентификация владельца) — коллапс на стыке.

Зона 2: Пересечение экологической и искусствоведческой оптик

Искусствоведческая оптика исторически ценила долговечные материалы (бронза, мрамор, ценные породы дерева) и сложный декор. Экологическая оптика требует обратного: быстро возобновляемые материалы, разборность, ремонтопригодность, отказ от редкоземельных элементов. Корректировка происходит по правилам:

1. запрет на неразъёмные клеевые соединения (противоречат ремонтопригодности);

2. легитимация эстетики «честного старения» (патина, царапины как нарратив);

3. введение критерия «эстетической эффективности» (визуальная выразительность на единицу экологического следа). Успешный пример — дизайн мебели из переработанного пластика (Broken Chair). Провальный пример — «зелёный» дизайн без эстетического контроля: продукты из неокрашенного вторсырья, визуально ассоциируемые с мусором.

Зона 3: Пересечение экологической и культурологической оптик («устойчивая идентичность») Конфликт: культурная традиция может требовать материалов, запрещённых экологически (натуральный мех, слоновая кость, редкие породы тропического дерева). Дизайнерское решение — не игнорировать традицию, а создать замещающий культурный код (эко-мех, переработанные композиты с имитацией текстуры). Успех зависит от того, насколько быстро новая культурная норма (эко-ответственность) становится престижной.

### *4. Динамические веса и алгоритм применения модели*

4.1. Принцип контекстуальной доминанты

Модель не является статичной. Исторический контекст придаёт разный вес каждой оптике. В XIX веке доминировали искусствоведческая и технологическая оптика, в середине XX — социологическая и экономическая (вынесенная в буфер), сегодня — экологическая. Например, для 2007 года (запуск iPhone) вес экологической оптики был низким, а вес социокультурной инновационности — высоким, что объясняет парадоксальный успех при формальных недостатках (несъёмный аккумулятор). Сегодня те же недостатки привели бы к значительно более жёсткой критике.

4.2. Алгоритм практического применения модели

Для использования модели в исследовательской или проектной работе предлагается следующая последовательность шагов.

Шаг 1. Описание проекта по пяти оптикам.

Каждой оптике ставится экспертная оценка от –2 (полное несоответствие) до +2 (полное соответствие) с обоснованием.

Шаг 2. Выявление конфликтных пар.

Находятся пары оптик, оценки которых имеют разные знаки (например, искусствоведческая +2, экологическая –1).

Шаг 3. Определение главного конфликта.

С учётом исторических весов выделяется пара с максимальным произведением модуля разности оценок на сумму весов.

Шаг 4. Поиск арбитра.

Определяется третья оптика, которая может выступить арбитром (снять или смягчить противоречие). Если арбитр отсутствует — проект прогнозируется как проблемный.

Шаг 5. Оценка экономического буфера.

Проверяется, находится ли итоговое решение в зоне экономической реализуемости. Если нет — фиксируется «ситуация нереализации» (качество дизайна как феномена не снижается, но проект неосуществим).

Данный алгоритм превращает модель из абстрактной схемы в рабочий инструмент экспертизы и проектного анализа.

### *5. Объяснительная сила модели: типы провальных конфигураций*

5.1. Моно-оптический провал (доминирование одной оптики)

Пример: Ford Pinto (1970-е). Технологически и экономически успешен, но культурологическая оптика (ценность человеческой жизни) и социологическая (скандал с пожарами) проигнорированы. Результат — катастрофа бренда. Тип: нулевая связность между оптиками.

5.2. Конфликт двух оптик без арбитража третьей

Пример: «умные» скамейки со сбором данных. Социологическая и технологическая оптики — за, культурологическая и экологическая — против. Искусствоведческая оптика нейтральна, арбитра нет. Провал неизбежен.

5.3. Провал из-за внешнего экономического буфера

Пять оптик согласованы идеально, но себестоимость выше рыночного порога. Модель фиксирует это не как «дизайн-провал», а как «ситуацию нереализации» — важное различие для исследователей и заказчиков.

5.4. Парадоксальный успех (проверка модели на прочность)

Пример: iPhone (2007). Модель с весами 2007 года прогнозирует успех за счёт сверхвысокого веса социокультурной инновационности и минимального веса экологии. Сегодня прогноз был бы иным — это подтверждает необходимость динамических весов.

### *6. Апробация модели на кейсах*

***Таблица 1. Диагностика проектов по полифакторной модели***

| ПРОЕКТ | Культурологическая оптика | Социологическая оптика | Технологическая оптика | Искусствоведческая оптика | Экологическая оптика | Экономический буфер | ИСХОД | ТИП КОНФИГУРАЦИИ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Стул Thonet №14 (1859) | + | + | + (гнутая древесина) | + (классика) | ± (нейтрален) | + | Успех | Согласованность |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Google Glass (2013) | – (страх слежки) | – (социальная стигма) | + | ± (футуризм) | ± | – (цена) | Провал | Моно-технологический + конфликт культур./социологич. |
| «Эко-стул» из переработанного картона | ± (культ. барьер) | + (запрос на эко) | + | – (аскетичен) | ++ | + | Успех в нише | Корректировка искусств./ экологич. (Зона 2) |

Примечание: «+» — соответствие критериям оптики, «–» — несоответствие, «±» — амбивалентно или нейтрально.

### *7. Дискуссия и дальнейшие направления*

Предложенная модель не является завершённой. Требуют дальнейшей разработки:

1. Операционализация — перевод экспертных оценок (–2…+2) в измеримые индикаторы.

2. Историческая динамика весов — требуется эмпирическое исследование, фиксирующее смену доминант (XIX в. > середина XX в. > начало XXI в. > современность).

3. Цифровая и ИИ-оптика — остаётся открытым вопрос, требует ли алгоритмический дизайн выделения шестой оптики или его можно считать радикальным расширением технологической. Автор склоняется ко второму варианту с обязательным включением подраздела об ИИ в любом применении модели после 2020 года.

4. Валидация модели на больших выборках — необходимы ретроспективные и проспективные исследования с участием независимых экспертных панелей.

5. Саморефлексия метафоры «оптика» — используемый в статье термин не является строгим научным понятием в логико-позитивистском смысле. Он сохраняется как эвристически полезный образный инструмент, облегчающий восприятие полифакторной модели. При необходимости формализации термин может быть заменён на «методологический подход» без потери содержательной силы модели.

### *Заключение*

В статье обоснована необходимость комплексного, междисциплинарного взгляда на дизайн, который давно вышел за рамки «прикладного искусства» или «промышленного формообразования». Пять методологических оптик — куль-

турологическая, социологическая, технологическая (включая алгоритмическую и ИИ-составляющую), искусствоведческая (включая цифровую эстетику) и экологическая — не являются альтернативами, а образуют полифакторное поле, в котором рождается, оценивается и умирает дизайн-проект. Предложенная модель позволяет объяснить не только успешные, но и провальные проекты через конфигурации конфликтов и доминирования. Отказ от включения экономического подхода в базовую матрицу обоснован его ролью внешнего буфера, а не внутренней методологической оптики. Введённый пятишаговый алгоритм применения превращает модель из описательной в операциональную. Дальнейшие исследования должны быть направлены на эмпирическую валидацию весов, создание измерительной процедуры и анализ исторической изменчивости доминант.

## *Литература*


1. *Бодрийяр Ж. Система вещей : пер. с фр. — М. : Рудомино, 1995. — 174 с.*
2. *Зинченко В. П. Теоретические проблемы дизайна // Техническая эстетика. — 1970. — № 2. — С. 4–8.*
3. *Криппендорф К. Путь в дизайне: семантические и коммуникативные аспекты // Дизайн: история, теория, практика. — СПб. : Политехника, 2014. — С. 120–145.*
4. *Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию : пер. с англ. — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 384 с.*
5. *Макдоноу В., Браунгарт М. Крейдл ту крейдл: меняем подход к производству вещей : пер. с англ. — М. : Эксмо, 2013. — 272 с.*
6. *Назаров Ю. М. Дизайн в системе культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2008. — № 4. — С. 78–82.*
7. *Папанек В. Дизайн для реального мира : пер. с англ. — М. : Д. Аронов, 2004. — 416 с.*
8. *Уайт М. А. Методологические подходы к исследованию дизайна: классификация и критика // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. — 2019. — № 3. — С. 34–42.*
9. *Шово Э. Счастье в вещах: этнология потребления : пер. с фр. — М. : Астрель, 2012. — 268 с.*
10. *Fry T. Design as Politics. — Oxford : Berg, 2011. — 285 p.*
11. *Margolin V. The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies. — Chicago : University of Chicago Press, 2002. — 288 p.*
12. *Norman D. The Design of Everyday Things. — New York : Basic Books, 2013. — 368 p.*
13. *Norman D. Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things. — New York : Basic Books, 2004. — 272 p.*
14. *Papanek V., Hennessey J. How Things Don't Work. — New York : Pantheon Books, 1977. — 154 p.*
15. *Walker S. Sustainable by Design: Explorations in Theory and Practice. — London : Earthscan, 2006. — 244 p.*


## *REFERENCES*


1. *Baudrillard J. System of Things : translated from French, Moscow : Rudomino, 1995, 174 p.*
2. *Zinchenko V. P. Theoretical problems of design // Technical aesthetics. - 1970. — No. 2. — pp. 4-8.*
3. *Krippendorf K. The way in design: semantic and communicative aspects // Design: history, theory, practice. St. Petersburg : Polytechnic, 2014. pp. 120-145.*

4. *Latour B. The reassembly of the social: an introduction to actor-network theory. Translated from English. Moscow : Publishing House of the Higher School of Economics, 2014. 384 p.*
5. *McDonough V., Braungart M. Kreidl tu kreidl: changing the approach to the production of things: translated from English— Moscow : Eksmo, 2013. 272 p.*
6. *Nazarov Yu. M. Design in the cultural system // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts, 2008, No. 4, pp. 78-82.*
7. *Papanek V. Design for the Real World: translated from English— Moscow : D. Aronov, 2004, 416 p.*
8. *White M. A. Methodological approaches to design research: classification and criticism // Decorative art and the object-spatial environment. — 2019. — No. 3. — pp. 34-42.*
9. *Chauvet E. Happiness in things: the ethnology of consumption : translated from French— Moscow : Astrel, 2012— 268 p.*
10. *Fry T. Design as a policy. — Oxford : Berg, 2011. — 285 p.*
11. *Margolin V. The politics of the artificial: essays on design and design research. — Chicago : University of Chicago Press, 2002. — 288 p.*
12. *Norman D. Design of everyday things. New York : Basic Books, 2013. 368 p.*
13. *Norman D. Emotional Design: Why we love (or hate) everyday things. — New York : Basic Books, 2004. - 272 p.*
14. *Papanek V., Hennessy J. How everything doesn't work. — New York : Pantheon Books, 1977. — 154 p.*
15. *Walker S. Sustainable development by design: research in theory and practice. — London : Earthscan, 2006. — 244 p.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 14.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*И.В. Портнова, М.А. Чеботарева*

# Анималистика в истории китайской живописи: зверь как эстетический и семантический символ

*Аннотация. В статье рассматривается развитие анималистического образа в китайской живописи от древнейших ритуальных изображений эпохи Шан до произведений поздних императорских династий. Особое внимание уделяется периоду расцвета китайской анималистики — эпохе Сун (X–XIII вв.), когда животное становится самостоятельным объектом изображения и приобретает значение эстетического и семантического символа. Анализируются исторические предпосылки формирования жанра, влияние конфуцианства, даосизма и чань-буддизма на художественное мышление мастеров, формирование нравственного и философского содержания анималистических образов, а также особенности жанра «цветы и птицы» (хуаняохуа). Выявляются специфические черты китайского анималистического образа: философская насыщенность, символизм, связь с поэзией и каллиграфией, стремление к передаче внутренней сущности живого существа. Делается вывод о значительном влиянии китайской анималистической традиции на художественную культуру Восточной Азии и мировое искусство.*

*Ключевые слова: китайская живопись, анималистика, эпоха Сун, эстетический символ, семантический символ, хуаняохуа, философия искусства.*

### *Введение*

Изображения животных занимают особое место в истории китайского искусства. На протяжении тысячелетий они сопровождали развитие художественной культуры, отражая религиозные представления, философские идеи и эстетические идеалы разных эпох. Если в ранний период животное выступало прежде всего как посредник между миром людей и миром духов, то позднее оно становится самостоятельным художественным образом, способным выражать сложные нравственные и философские смыслы.

Проблематика китайской анималистики получила отражение в трудах отечественных и зарубежных исследователей. Н. А. Виноградова обратила внимание на особое понимание природы в китайском искусстве, в которой животный мир неотделим от окружающей среды. По её мнению, изображения животных невозможно рассматривать изолированно от окружающего мира, поскольку китайская традиция воспринимала человека, растение и животное как части единой космической системы: «зверь и птица в китайской живописи никогда не были просто фоном – они дышат тем же воздухом, что и горы, и вода» [1, с. 88]. М. Е. Кравцова и А. А. Курпатова, исследуя художественную культуру эпохи Сун, пишут о становлении жанра «цветы и птицы», где животное обрело статус эстетического символа, отражающего идеи гармонии природы и духовного равновесия [2, с. 18–30]. М. Е. Кравцова подчёркивает, что именно сунская Академия живописи стала тем местом, где жанровая система достигла своей зрелости, а изображения животных и птиц заняли одно из главенствующих мест в иерархии живописных тем [3, с. 660–670]. Оценка анималистического образа в академической системе, поиски границ жанра –явление характерное и для европейской анималистики [4], [5]. В китайской изобразительной системе, начиная с самых ранних времен, она непременным образом сопрягается с философией, ритуалом. Дж. Роусон изучала символику звериных образов на бронзовых сосудах эпохи Шан и показала, что знаменитая маска таотэ являлась не орнаментом, а частью ритуальной системы. Как пишет исследователь, таотэ на ранних шанских сосудах — это «основной орнамент всех ранних ритуальных сосудов Шан», доказывая тем самым его ритуальное, а не декоративное значение [10, с. 46]. Британский историк искусства М. Салливан, выделив анималистические мотивы как самостоятельное направление, подчеркнул их связь с философскими представлениями о гармонии мироздания [11, с. 68–74]. Наиболее последовательно историю китайской анималистики анализирует Чжан Юн, связывающий развитие жанра с тремя основными эпохами: «анималистический жанр сложился в Китае в эпоху Тан (618–907), а при династии Сун и в период Удай достиг первого блестящего расцвета» [6, с. 12].



Рис.1. Бронзовый ритуальный сосуд (хэ) в форме слона с масками таотэ, драконами и змеями. Династия Шан, поздний период Аньян, XII–XIвв. дон.э. Бронза. Музей Хакуцюру, Япония. Источник: Hakutsuru Museum. URL: https://www.hakutsuru-museum.org/collection/

Несмотря на существование ряда исследований, вопрос о специфике китайского анималистического образа периода расцвета остаётся актуальным. Целью настоящей работы является выявление специфики китайского анималистического образа периода расцвета — эпохи Сун, а также определение факторов, обусловивших превращение зверя в эстетический и семантический символ. Для достижения поставленной цели необходимо проследить истоки жанра и основные этапы его развития. Важным аспектом исследования является анализ того, как конфуцианство, даосизм и чань-буддизм — основы китайского мировоззрения — определили не только эстетику, но и семантику анималистического образа. Конфуцианство придало животным нравственное измерение, даосизм — космическое, а чань-буддизм — экспрессивное. Именно синтез этих трёх учений сделал китайскую анималистику уникальным явлением мирового искусства.



Рис.2. Бронзовая бирка в форме тигра (ху фу). Династия Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Позолоченная бронза. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.Источник: The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/61524

### *Истоки китайской анималистики: эпохи Шан и Хань*

Первые изображения животных появляются в китайском искусстве ещё в эпоху Шан (XVI–XI вв. до н. э.). На бронзовых сосудах широко распространяется маска таотэ — фантастическое существо с огромными глазами, рогами и клыками. По мнению Дж. Роусон, данные изображения являлись частью ритуальной системы и были связаны с культом предков [10].

Животное в этот период ещё не выступает самостоятельным объектом изображения. Его значение определяется прежде всего сакральными функциями. Вместе с тем уже в шанских памятниках встречаются произведения, демонстрирующие интерес мастеров к реальному облику животных. Таков бронзовый сосуд в форме слона (рис.1), в котором художник стремится передать характерные особенности живого существа.

Как отмечала Дж. Роусон, таотэ не был портретом реального зверя, а представлял собой собирательный образ, призванный внушать трепет перед силами предков [10, с. 45–52].

Символическая роль таотэ — посредник между миром живых и миром духов, охранитель ритуального пространства. И всё же уже тогда встречаются исключения. Бронзовый сосуд в форме слона — шедевр ранней анималистики. Мастер с поразительной наблюдательностью передал хобот, бивни, уши; зверь узнаваем. Здесь животное ещё не стало эстетическим символом в позднем смысле, но его пластика уже ценится сама по себе. Этот сосуд демонстрирует,



Рис.3. Хань Гань. «Ночью бродящий конь». Династия Тан, ок.750г. Тушь на бумаге. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник: The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39901

что древние мастера могли сочетать ритуальное назначение с удивительной «живописностью» формы.

В эпоху Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) происходит важный сдвиг: в погребальных рельефах появляются бытовые сцены – охота, перегон скота, схватка тигра с быком. Как замечает Чжан Юн, в это время «проложен путь дальнейшей эволюции анималистики» – животное входит в мир живых людей [6, с. 28]. Оно ещё несёт символику статуса, но его образ становится более человечным, закладывая предпосылки для будущего превращения в эстетический символ. К концу ханьского периода образ зверя уже выходит за рамки мифологии и ритуала. Животное обозначает и реальную природу: его изображали в составе бытовых сюжетов. Однако символизм зверя по-прежнему велик – он проводник сакрального начала и одновременно часть окружающего мира. Примером может служить бронзовая бирка в форме тигра (ху фу), использовавшаяся для передачи военных приказов. Тигр здесь сохраняет символику власти, но уже не как мифологическое существо, а как элемент государственной администрации (Рис. 2).



Рис.4. Хань Хуан. «Пять буйволов». Династия Тан, VIIIв. Тушь и краски на бумаге. Государственный музей Гугун, Пекин. Является древнейшей из сохранившихся картин на бумаге в Китае. Источник: Palace Museum, Beijing. URL: https://en.dpm.org.cn/collections/collections/2018-03-01/452.html

В целом, уже в ранний период китайской истории формируются представления о сакральной связи человека и природы. Животные воспринимались как посредники между земным и духовным мирами, а их изображения служили не только украшением, но и средством выражения космического порядка. Подобное понимание стало важной основой для дальнейшего развития анималистического образа в искусстве Китая.

### *Становление жанра в эпоху Тан (618–907 гг.)*

Танская эпоха (618–907гг.) – время, когда анималистика оформляется в самостоятельный жанр. Чжан Юн называет трёх первопроходцев: Янь Либэнь, Хань Гань и Хань Хуан [6, с. 12]. Рассмотрим произведения двух последних художников, чьи работы сохранились.

Хань Гань прославился изображениями лошадей. Его произведение «Ночью бродящий конь» (рис.3) передаёт не только анатомию, но и внутренний «дух» животного, следуя классическому принципу «формой писать душу» (Рис.3).

Художник не использует пейзажный фон, всё внимание сосредотачивает на пластике животного. Конь написан энергичными, уверенными линиями: округлый торс, напряжённая шея, раздувающиеся ноздри и широко раскрытый глаз передают нетерпение, внутреннюю силу и горячий нрав. Символическая роль лошади – государственное служение, верность, сила. В раннетанскую эпоху конь ассоциировался с верным чиновником и могуществом империи, отсюда гражданский пафос. Художник не только точно передаёт анатомию животного, но и раскрывает его характер. Лошадь становится символом силы государства, благородства и верности.

Самый трогательный памятник танской анималистики – свиток Хань Хуана (723–787) «Пять буйволов» (Рис.4). Пять волов – разных возрастов, мастей, характеров – движутся слева направо. Старый, в красноватой шкуре, степенно щиплет траву; чёрно-белый бодро шагает; третий напряжён и готов броситься; четвёртый зевает – и в этой бытовой детали проявляется поразительная жизненность; пятый задумчиво смотрит в сторону. Символическая роль буйвола – трудолюбие, нравственная устойчивость, покорность и внутренняя сила. Иссле-

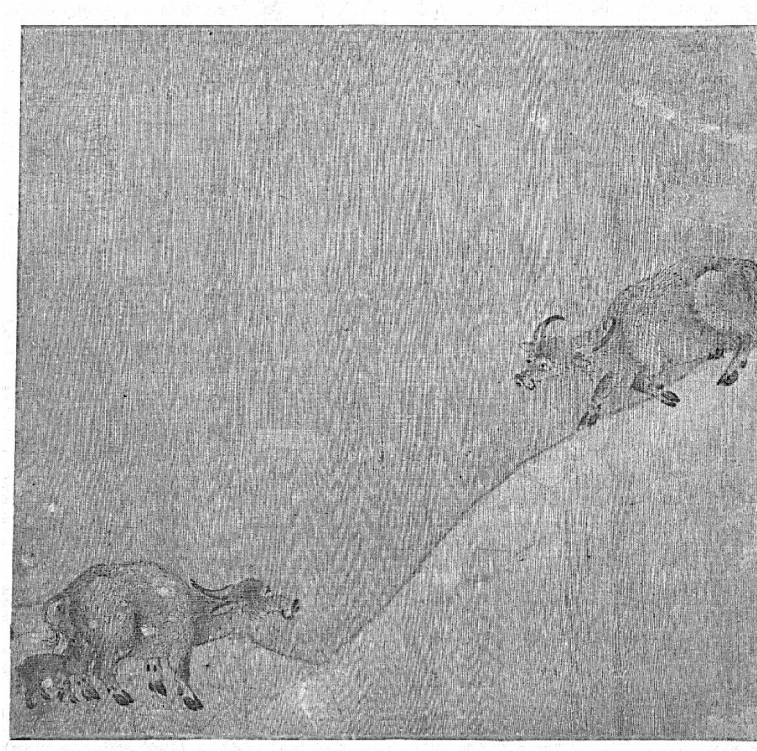


Рис.5. Чжао Линжуань. «Водяные буйволы в ручье». Династия Южная Сун, XII в. Тушь на шёлке, альбомный лист. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.
Источник: The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/51772

дователи видят здесь аллюзию на пятерых братьев самого Хань Хуана и метафору чиновничьей верности.

Изображение выходит за рамки простой фиксации внешности и приобретает нравственно-символическое содержание. Именно здесь намечается переход от изображения животного как объекта наблюдения к его осмыслению и превращению в носителя нравственного и философского содержания.



Рис.6. Император Хуэйцзун. «Голубка на ветке цветущего персика». Ок.1107–1108гг. Тушь и краски на шёлке. Музей Гугун, Пекин. Источник: Palace Museum, Beijing. URL: https://en.dpm.org.cn/collections/collections/2018-02-07/331.html

### *Эпоха Сун (960–1279 гг): расцвет китайской анималистики и рождение эстетического символа*

Эпоха Сун стала временем наивысшего расцвета китайской анималистики. В этот период животное окончательно перестаёт быть лишь элементом декоративного или религиозного изображения и становится самостоятельным объектом художественного осмысления. Как точно отмечает Чжан Юн, в эпоху Сун животное «становится носителем поэтических, философских и экзистенциальных смыслов» [6, с. 17].

Этот расцвет был связан с несколькими факторами. Во-первых, важную роль сыграла императорская Академия живописи. При императоре Хуэйцзуне (1082–1135 гг.) художники должны были внимательно изучать природу, но не для слепого копирования, а для того, чтобы передать внутреннюю сущность жи-



Рис.7. Неизвестный художник. «Сто водяных буйволов» (фрагмент свитка). Династия Южная Сун или ранняя Юань, XIII в. Тушь на бумаге. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник: The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36033

вого существа. Как подчёркивает Т. А. Пострелова, именно в X–XIII веках сложились условия для превращения анималистики в один из ведущих жанров благодаря учреждению Академии и жёсткой системе отбора художников [8, с. 130–150]. Во-вторых, огромное влияние оказала философия — и это, пожалуй, главное, что отличает китайскую анималистику от европейской.

Конфуцианство, как государственная идеология на протяжении многих веков, утверждало иерархический порядок мировоззрения, где каждое существо занимает своё место. В этой системе животное никогда не было просто «зверем». Оно становилось носителем определённых нравственных качеств, которые конфуцианство ценило превыше всего. Например, буйвол — это не просто домашнее животное, а символ трудолюбия, терпения и нравственной устойчивости. Именно поэтому, как мы видели выше, Хань Хуан изображает пять буйволов с почти портретной индивидуальностью: каждый из них олицетворяет добродетель, которую должен воспитывать в себе образованный человек. Лошадь — не просто скакун, а символ верности государю, служения империи и благородства. Хань Ган, изображая коня, передаёт не его внешность, а его «дух» — ту самую энергию преданности и силы, которая так ценилась в конфуцианской этике. Даже тигр, грозный хищник, осмыслялся не просто как зверь, а как защитник установленного порядка, хранитель границ — что напрямую перекликается с конфуцианскими представлениями о справедливом правлении.

Даосизм, напротив, уходит от социальной иерархии в сторону созерцания естественного порядка вещей. Он учит видеть в каждом живом существе проявление «Дао» — естественного пути, которому следует всё сущее. Именно поэтому в сунских свитках так важна «пустота» (сюй): незаполненное пространство

вокруг зверя превращает его из отдельного объекта в часть бесконечного космического потока. Художник-даос не стремился «овладеть» образом — он хотел раствориться в нём, почувствовать его естественное дыхание. Поэтому буйволы Чжао Линжуаня не просто нарисованы — они живут и дышат в окружении воды и воздуха (Рис.5), а голубка Хуэйцзуна парит в пустоте шёлка, словно вне времени и пространства (Рис.6).

Композиция отличается внешней простотой: изогнутая ветка, несколько цветков и птица. Но именно эта простота скрывает глубокий смысл. Голубка символизирует гармонию и мир, цветущий персик — обновление жизни. Пространство вокруг фигуры — та даосская «пустота» — создаёт ощущение спокойствия и приглашает зрителя к медитации. Здесь животное уже не иллюстрирует сюжет, а становится самостоятельным носителем художественного содержания.

Традицию изображения буйволов продолжил неизвестный автор свитка «Сто водяных буйволов» (рис.7).

В отличие от альбомного листа Чжао Линжуаня, где представлены два животных в статичной сцене, здесь развёрнута многофигурная композиция. На свитке длиной более двух метров буйволы пасутся, отдыхают у реки, перевозят на себе погонщиков-мальчиков; детёныш следует за матерью. В отличие от европейской батальной живописи, здесь нет конфликта — животные и люди сосуществуют в гармонии. Эта назидательная сцена, как отмечают исследователи, служила не только эстетическим, но и политическим символом: благополучие «простых людей» указывало на мудрого правителя. Кроме того, буйвол ассоциировался с даосским отшельничеством — по преданию, Лао-цзы покидал Китай, сидя верхом на буйволе, что перекликается с чань-буддийским мотивом ухода от мирской суеты. Эта композиция несет в себе сакральную основу чань-буддийзма, его морального и эстетического принципа.

Чань-буддизм добавил к этому мгновенность и экспрессию. Он требовал от художника не столько размышления, сколько прозрения — схватывать внутреннюю суть живого существа несколькими быстрыми, почти небрежными мазками. Чань-буддийский художник не копировал натуру — он вступал с ней в диалог. В рамках этого жанра «цветы и птицы» (хуаняохуа). птицы, звери, рыбы и насекомые стали равноправными героями произведений искусства. Как отмечает М. Е. Кравцова, сунская живопись стала вершиной китайского искусства, где каждое изображение превращается в своего рода поэму в красках [3, с. 660–670].

Таким образом, три учения сплелись в единый философский каркас, который и определил специфику китайского анималистического образа. Конфуцианство дало животным нравственный смысл, даосизм — космическую глубину,

чань-буддизм — экспрессию и духовную напряжённость. Животное перестало быть иллюстрацией к тексту — оно само стало текстом, который нужно было прочитать и понять. Именно в эпоху Сун сложился тот тип анималистического образа, который в полной мере можно назвать эстетическим и семантическим символом. Его характеризуют органичное соединение точного наблюдения натуры с глубоким символизмом, стремление передать не внешность, а внутреннюю сущность живого существа, а также понимание природы как единого гармоничного целого.

Ключевое отличие китайской анималистики от европейской заключается не в степени реализма или натуралистичности, а в принципиально иной функции звериного образа. В европейской традиции изображение животного долгое время оставалось либо иллюстрацией к библейским сюжетам, либо элементом декоративно-прикладного искусства. Китайский же зверь, даже будучи максимально приближен к реальному облику (как в «Пяти буйволах» Хань Хуана или «Водяных буйволах» Чжао Линжуаня), никогда не терял символического измерения. Животное одновременно выступало, и знаком (мудрости, верности, долголетия), и частью мира. Эта тройственная функция — предметная, семантическая и эстетическая — составляет специфику китайской анималистики, отличающую её как от античного, так и от европейского анималистического жанра Нового времени.

### *Развитие традиции в эпохи Юань, Мин и Цин (XIII–XX вв.)*

Монгольское завоевание (династия Юань, 1279–1368) разрушило привычный мир сунских академий, но, как это ни парадоксально, не убило традицию, а придало ей новое дыхание. Художники, бежавшие от завоевателей в отдалённые монастыри или поселившиеся в горных хижинах, потеряли придворные заказы, но обрели внутреннюю свободу.

В эпоху Юань расцвела монохромная живопись тушью, связанная с чань-буддийскими монастырями. Если сунские мастера писали идеальный, гармоничный мир, то юаньские художники отражали боль и смятение. Они отказались от цвета. Осталась только чёрная тушь и белый шёлк — как внутреннее переживание, застывшее в контрасте. Яркий пример — Му Ци (XIII в.), монах-художник. Его «Тигр» (Рис.8) поражает экспрессией: мощные мазки туши передают полосатую шкуру, скрученное в кольцо тело, яростный оскал. Здесь животное становится символом не гармонии, а внутреннего напряжения и одиночества. Символическая роль тигра – внутренняя энергия, духовное напряжение, защита, а также личное одиночество художника в «эпоху перемен».

Влияние чань-буддийской эстетики проявилось не только в сюжетах, но и в технике. Художники династии Юань сознательно отказывались от цветной туши



Рис.8. В стиле Му Ци. «Тигр» (из парных свитков «Дракон и тигр»). XIII в. Тушь на шёлке. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник: The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45673

и детализированного фона, сосредотачиваясь на передаче «духа» (ци) животного через минимальное количество мазков. Этот принцип, известный как «се и» («писать идею»), стал доминирующим в живописи образованных сословий и оказал определяющее влияние на развитие анималистики в последующие эпохи.

В эпоху Мин (1368–1644) происходит возврат к академическим стандартам сунской живописи, но с усилением декоративного начала. Императорский двор восстанавливает Академию живописи, и анималистические образы вновь приобретают торжественный характер. Тигр становится символом воинской доблести и императорской власти, карп — символом успеха на государственных экзаменах, журавль — долголетия. В этот период формируется устойчивая

форма благопожелательных сюжетов (так называемые «сюнту» — «образы счастья»), где животные выступают в паре с иероглифами-омонимами. Например, изображение летучей мыши (фу) становится визуальной метафорой «счастья» (тоже фу), а карп (юй) — «достатка» (юй). Однако к концу династии Цин анималистический жанр всё больше канонизируется, превращаясь в набор стандартных формул. И все же, несмотря на усиление декоративности в поздних периодах, основные художественные принципы, сформированные в эпоху Сун, продолжают сохраняться. Даже в самых парадных образах минского и цинского дворца сохраняется внимание к натуре, символическая многослойность и стремление передать внутреннюю сущность живого существа.

## *Заключение*

Проведённый анализ показывает, что развитие китайской анималистики представляет собой сложный путь от ритуального образа к эстетическому и семантическому символу. Истоки этого процесса восходят к эпохам Шан и Хань, становление жанра происходит в эпоху Тан, а подлинный расцвет связан с эпохой Сун. Именно в сунский период окончательно формируется тип анималистического образа, который соединяет точную наблюдательность с глубокой символикой. Под влиянием неоконфуцианства, даосизма и чань-буддизма животное перестаёт быть просто объектом изображения и становится носителем нравственных и философских смыслов. Сунские мастера не просто копировали натуру — они стремились передать внутренний «дух» зверя, его место в гармоничном мироздании. Этим объясняется та удивительная живость, с которой даже самые статичные сцены наполнены внутренним движением и смыслом. Конфуцианство придало животному нравственное измерение, превратив его в символ добродетелей. Даосизм наполнил образ космической глубиной, а чань-буддизм — духовной экспрессией. Без понимания этого философского фундамента невозможно осознать, почему китайский художник видел в животном не просто объект, а носитель высших смыслов.

Благодаря этим особенностям китайская анималистика оказала значительное влияние на искусство Японии, Кореи и Вьетнама, а позднее привлекла внимание европейских художников и коллекционеров (шинуазри). Зверь, нарисованный тушью на шёлке, остаётся с нами, напоминая о необходимости видеть в нём не только форму, но и душу.

## *Литература*

1. *Виноградова Н.А. Искусство Китая. — М.: Восточная литература, 2004. — 431 с.*
2. *Курпатова А.А. Академическая живопись периода Сун и вэньжэньхуа // Научные труды. — 2017. — №41. — С.18–30.*

3. *Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. — СПб.: Лань, ТРИАДА, 2004. — 960 с.*
4. *Портнова И.В. Анималистика в отечественном искусстве xviii-xx веков: проблема границ жанра. Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2014. Т. 20. № 4. С. 216-218*
5. *Портнова И.В. Анималистический жанр в xx веке. взгляды художников на мир животных. вопросы анималистического искусства в их теории. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 107. С. 169-176*
6. *Чжан Юн. Анималистика в китайской традиционной живописи: жанровая специфика, особенности развития, проблемы внутренней и внешней интеграции: автореф. дисс. … канд. искусствоведения. — М.: РГХПУ им. С.Г.Строганова, 2024. — 62 с.*
7. *Солодовникова О. Искусство Китая. Издательство АСТ, 2023*
8. *Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X–XIII вв. — М.: Наука, 1976. — 241 с.*
9. *Jerome Silbergeld, Eugene Y. Wang. The Zoomorphic Imagination in Chinese Art and Culture. University of Hawaii Press, 2016, 472 p.*
10. *Rawson J. Chinese Bronzes: Art and Ritual. — London: British Museum Publications, 1987. — 104 p.*
11. *Sullivan M. The Arts of China. 5th ed., rev. and expanded. — Berkeley, CA: University of California Press, 2008. — 353 p.*
12. *Xifan Li. A General History of Chinese Art: From the Prehistoric Era to the Zhou Dynasty. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2022. 445p.*

## *REFERENCES*

1. *Vinogradova N.A. Iskusstvo Kitaya. — M.: Vostochnaya literatura, 2004. — 431 s.*
2. *Kurpatova A.A. Akademicheskaya zhivopis` perioda Sun i ve`n`zhe`n`xua // Nauchny`e trudy`. — 2017. — №41. — S.18–30.*
3. *Kravczova M.E. Mirovaya xudozhestvennaya kul`tura. Istoriya iskusstva Kitaya: Uchebnoe poso bie. — SPb.: Lan` , TRIADA, 2004. — 960 s.*
4. *Portnova I.V. Animalistika v otechestvennom iskusstve xviii-xx vekov: problema granicz zhanra. Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova. 2014. T. 20. № 4. S. 216-218*
5. *Portnova I.V. Animalisticheskij zhanr v xx veke. vzglyady` xudozhnikov na mir zhivotny`x. voprosy` animalisticheskogo iskusstva v ix teorii. Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena. 2009. № 107. S. 169-176*
6. *Chzhan Yun. Animalistika v kitajskoj tradicionnoj zhivopisi: zhanrovaya specifika, osobennosti razvitiya, problemy` vnutrennej i vneshnej integracii: avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniya. — M.: RGXPU im. S.G.Stroganova, 2024. — 62 s.*
7. *Solodovnikova O. Iskusstvo Kitaya. Izdatel`stvo AST, 2023*
8. *Postrelova T.A. Akademiya zhivopisi v Kitae v X–XIII vv. — M.: Nauka, 1976. — 241 s.*
9. *Jerome Silbergeld, Eugene Y. Wang. The Zoomorphic Imagination in Chinese Art and Culture. University of Hawaii Press, 2016, 472 r.*
10. *Rawson J. Chinese Bronzes: Art and Ritual. — London: British Museum Publications, 1987. — 104 p.*
11. *Sullivan M. The Arts of China. 5th ed., rev. and expanded. — Berkeley, CA: University of California Press, 2008. — 353 p.*
12. *Xifan Li. A General History of Chinese Art: From the Prehistoric Era to the Zhou Dynasty. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2022. 445p.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 24.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

*Н.Я. Сайгушев, О.А. Веденеева*

# Моделирование профессионального становления будущих учителей изобразительного искусства посредством инновационных педагогических задач

*Аннотация. В статье представлен инновационный опыт моделирования профессионального становления будущих учителей изобразительного искусства через внедрение рефлексивно-пиктографических педагогических задач. Ключевой элемент модели — рефлексивно-пиктографические педагогические задачи, где наглядность пиктограмм помогает студенту не удерживать сложную ситуацию в уме, а постоянно воспринимать её образно. Обосновывается потенциал такого подхода для активизации рефлексии, наглядного представления педагогических ситуаций и интеграции теоретических знаний в профессиональные умения. Анализируются особенности разработки и применения визуальных моделей задач, их роль в трансформации учебно-профессиональной деятельности в квазипрофессиональную.*

*Ключевые слова: моделирование, инновация, опыт, педагогическая задача, будущий учитель изобразительного искусства, профессиональное становление, рефлексия, пиктография, рефлексивно-пиктографические педагогические задачи.*

### *Введение*

В данной статье обосновывается и показывается инновационное моделирование профессионального становления студентов посредством инновационных педагогических задач.

Нельзя сказать, что у исследователей отсутствует интерес к разработке педагогических задач. Для профессионально-педагогической подготовки будущего учителя изданы ряд сборников педагогических

задач, авторами которых являются: Л.Л. Додон (1968г.), Л.Ф. Спирин, М.А. Степинский, М.Л. Фрумкин (1974 г.), Т.М. Куриленко (1978 г.), М.М. Поташник, Б.З. Вульфов (1983 г.), Л.В. Кондрашова (1987 г.), В.Л. Омельяненко, Л.П. Вовк, С.В. Омельяненко (1993 г.) и др.

В частности, в «Практикуме по решению конфликтных педагогических ситуаций» [1] отобраны и даются в сжатой форме свыше 200 острых конфликтных ситуаций, которые на трудном материале из педагогических будней учат студентов не допускать подобных ситуаций в своей будущей работе. В данном практикуме даются правильные ответы мастеров педагогического труда. Это неплохо, когда есть возможность сравнивать свой ответ с мнением опытных педагогов, но, с другой стороны, опыт нашей многолетней работы со студентами подсказывает, что перед тем как дать свое решение, они обязательно подсмотрят ответ мастеров, что, в свою очередь, будет сковывать и тормозить творческий процесс решения задачи.

Бесспорным является и то, что все анализируемые нами задачи вносят определенную лепту в профессионально-педагогическую подготовку будущего учителя, но, однако, сами преподаватели педагогики, решая со студентами различные типы педагогических задач, не включают субъектный опыт студентов, и данные задачи не активизируют рефлексию (рефлексивные продвижения) будущего учителя. И в то же время следует заметить, что студенты решают педагогические задачи, составленные уже кем-то, а не ими же самими.

Все задачники, которые нами были проанализированы [2; 3;4; 5; 6; 7], содержат морально устаревшие задачи. Данные задачи (имеющийся в них текст) содержат уже не существующие, неактуальные педагогические ситуации, категории, явления.

### *Основная часть*

В настоящее время остро встала проблема разработки нестандартных задач, которые были бы вне времени, были бы актуальны безотносительно социально-политического состояния общества и которые могли бы понимать все студенты независимо от языковой принадлежности. В этом плане особый интерес представляет (проектирование) конструирование таких специальных задач, путем решения которых, можно было бы способствовать росту процесса профессионального становления будущего учителя изобразительного искусства, актуализировать коллективную мыследеятельность студентов, задействовать витагенный опыт будущего учителя, дать им возможность представить себе то или иное педагогическое явление, мысленно поставить себя в положение воспитанника и воспитателя, выразить свою самость.

Наше исследование показало, что процесс профессионального становления будущего учителя будет протекать успешнее, если в процессе их профессиональной подготовки мы будем моделировать такие педагогические задачи:

- во-первых, модели, которые составляются самими студентами и отражают структуру профессионально-педагогической деятельности будущих специалистов;
- во-вторых, те из них, где будущий учитель сможет отразить профессиональные способности и реализовать свой профессиональный интерес;
- в третьих, те, когда студент чувствует значимость своей деятельности, что составленные им модели задач успешно помогают студентам других факультетов в подготовке к предстоящей деятельности;
- в-четвертых, если эти задачи будут способствовать отражению рефлексивности самой педагогической деятельности;
- в-пятых, если эти задачи будут способствовать рефлексивным продвижениям будущего учителя.

В то же время следует констатировать, что в педагогической литературе практически отсутствуют задачи, которые были бы разработаны и составлены самими будущими учителями и были бы использованы при подготовке к предстоящей педагогической деятельности. Наше исследование показало, что задачи, составленные самими студентами под нашим руководством, способствовали осознанию ими своей будущей профессионально-педагогической деятельности и видению себя в этой деятельности, помогли представить учебно-воспитательную ситуацию, себя и ученика в этой ситуации.

Поэтому мы считаем, что системообразующим компонентом процесса профессионального становления будущего учителя являются составленные самими студентами разнообразные социальные ситуативные психолого-педагогические задачи с широким спектром содержания учебно-воспитательной деятельности [8].

В нашей опытно-экспериментальной работе мы практиковали моделирование подобных задач со студентами. Эти задачи нами были названы рефлексивно-пиктографическими педагогическими задачами. Они изданы в сборнике задач по пиктографической педагогике [8].

Очень интересный факт описывается в учительской газете (№ 29 от 11 августа 1992 г.) в разделе «Педагогическая мастерская». Учитель М. Ксенофонтов в своей статье «Как пиктография помогла одолеть зубрежку» говорит о значимости пополнения знаний через рисуночное письмо, делится своим опытом о том, как пиктография помогает развитию и укреплению эйдетической памяти, как помогает преодолеть механическую зубрежку, и автор надеется на то, что пиктография обретет новую жизнь в педагогике.

В кратком словаре иностранных слов [9, с.2 08] понятие «пиктография» трактуется как условные рисунки, обозначающие какие-либо действия, события, предметы (лат. «pictus» – нарисованный и греч. «grafo» – пишу).

Таким образом, педагогические категории, предметы, действия, события, явления, идеи – мы пишем рисунками и изображаем задачи рисунками. Ибо считаем, что с «рисуночной» педагогикой каждый встречается ежедневно в жизни. В наших рисунках присутствует очевидное значение, но педагогическая интерпретация никогда не может быть однозначной или определенной. Будущие учителя, дополняя их своим пониманием, раскрывают их смысл.

Таким образом, мы считаем правомерным название задач, составленных будущими учителями, рефлексивными. Это подтверждается и нашими исследованиями. В нашей работе студентам экспериментальной группы задавался вопрос: «Откуда Вы брали материал для составления задач, которые рисовались вами?». Нами были получены такие ответы:

88,9 % студентов ответили, что нарисованные ситуации брались из школьной жизни, из своей школы, из личной жизни, участниками которых мы были или переживали эти события с классом;

8,3 % студента ответили, что ситуации когда-то видели в кинофильмах, в телепередаче «Ералаш», из книг, которые читали;

2,8 % студентов ответили, что подсказали родители, работающие в школе, а мы их интерпретировали.

Итак, составляя задачи, студенты в основном обращались к апперцепции, переосмысливали прошлую предметно-чувственную деятельность и, осознавая ее, переносили уже на бумагу, отражая будущую профессионально-педагогическую деятельность.

Эти задачи составляются самими студентами художественно-графического факультета под нашим руководством. Задачи моделируют всевозможный спектр ситуаций, возникающих в практике учебно-воспитательной работы учителя, родителей и общественности, и используются в процессе подготовки будущих педагогов в качестве средства для отработки тех или иных качеств, умений. Педагогические задачи изложены языком рисунка и графики. Рисунки символически раскрывают педагогические понятия и педагогические ситуации.

Выбор и формулировка педагогических задач должны отвечать определенным критериям, определяющим этот выбор. В педагогической литературе существуют такие критерии. Это:

- функциональная направленность учебной педагогической задачи;
- степень проблемности учебных педагогических задач;
- характер содержания учебной педагогической задачи [10, с. 57-62].

Принимая эти критерии за основу составления рефлексивно-пиктографических педагогических задач, мы, в свою очередь, уточняем их, добавляем и свои критерии:

- профессионально-педагогическая направленность рефлексивной пиктографической задачи;
- отражение в рефлексивной пиктографической задаче противоречия педагогической ситуации;
- выражение степени проблемности педагогической ситуации в рефлексивной пиктографической задаче;
- соответствие содержания рефлексивно-пиктографической задачи процессам школьного и социального развития;
- наглядность представляемой педагогической задачи;
- профессионально грамотно выполненный рисунок (нарисованная задача).

Анализ и осмысление вышесказанного с педагогической позиции о задачах показывает, что в решении рефлексивно-пиктографических педагогических задач могут возникать различные ситуации. Составленные задачи состоят из педагогических ситуаций, а интерпретация последних каждым студентом может воссоздать через свое видение рисуночного текста «свою» ситуацию.

В частности, возможны репродуктивные ситуации, требующие от будущего учителя применение известного алгоритма, способа, приема деятельности. Возможны и творческие ситуации.

Понятие «ситуация» достаточно многоаспектно и определяется по-разному в зависимости от сферы его использования. В психологии ситуация – система внешних по отношению к субъекту условий, побуждающих и опосредующих его активность. В профессиональной деятельности ситуация – это совокупность взаимосвязанных фактов, явлений и проблем, характеризующих конкретный период или событие в деятельности организации, требующих от ее руководителей соответствующих решений, распоряжений и других активных действий.

Мы считаем, что педагогическая ситуация для будущих учителей – это совокупность предстоящих педагогических проблем, которые необходимо решить в процессе профессиональной подготовки в вузе, направленной на процесс профессионального становления.

В практике нашей работы мы использовали такие ситуации, иллюстрации которых содержали задачи разного рода, что помогло упражнять студентов в разрешении предстоящих педагогических проблем и их оценки будущими учителями, что, безусловно, способствовало успешному рефлексивному управлению процессом профессионального становления будущего учителя.

Опытно-экспериментальная работа показала, что ценность наших ситуаций-иллюстраций заключается и в стремлении студентов художественно-гра-

фического факультета в использовании профессиональных умений сохранить естественность ситуаций, и в их умении найти, поставить и отразить в них проблему, и в проявлении неотрывности педагогического мышления студентов от их практической деятельности.

Нам представляется важным в вузе создавать для студента и ставить его в такую ситуацию, где бы он смог показать себя в разрешении педагогического противоречия путем полученных знаний и умений, что показало бы степень его профессионального становления.

В наших рефлексивно-пиктографических педагогических задачах, выраженных в ситуативных иллюстрациях, дается проблемная ситуация в виде разнообразных не повторяющихся (с частным) набором исходных данных, что отражается в рисунке.

С этой целью рефлексивно-пиктографические задачи были проанализированы и прошли экспертную оценку. В качестве экспертов выступили студенты заочного отделения художественно-графического факультета Магнитогорского государственного университета, стаж работы которых в школе в качестве учителя изобразительного искусства, составил от пяти до пятнадцати лет. Экспертами был проанализирован «Сборник задач по пиктографической педагогике» [8], составленный под нашим руководством со студентами экспериментальной группы.

На вопрос «Понятно ли экспертной группе условие задачи, которое изображено рисунками студентов?» были получены такие данные: 87,5 % экспертов отметили – да, понятно; 12,5 % отметили – понятно, но мы в некоторых задачах усматривали двойное условие, которые можно решать и по первому условию и по второму условию.

На вопрос: «Доступна ли отраженная педагогическая ситуация в задаче решению?» все эксперты ответили утвердительно – 100 %.

На вопрос «Есть ли проблема в задачах?» 100 % ответили – да, студентам удалось проблему задачи передать рисунком.

В ответе на вопрос «Может ли экспертная группа сформулировать проблему, обозначенную в задаче?» эксперты были тоже единодушны. Анализируя рефлексивно-пиктографические задачи, экспертная группа отметила, что задачи, составленные студентами экспериментальной группы, содержат в себе визуальную проблему, обозначенную рисуночной ситуацией.

На вопрос «Сколько вариантов решения вы усматриваете в представленных студентами рисуночных педагогических ситуациях?» нами были получены следующие ответы: все члены экспертной группы единодушно – 100 % отметили, что представленные студентами рисуночные педагогические ситуации имеют несколько способов решения поставленной проблемы.

Достоверность наших заключений подтверждается исследованиями Н.В. Кузьминой, где сущность педагогической задачи представлена как осознание необходимости перевода воспитанника из одного состояния в другое, когда возможно не одно, а несколько вариантов решения. Автор считает, что педагогическая ситуация может быть признана педагогической задачей при условии наличия нескольких способов решения возникшего затруднения; возможности выбора предпочтительного способа решения, принимаемого за критерий или основной признак [11, с.54].

Составленные рефлексивно-пиктографические педагогические задачи наглядны и просты для восприятия будущих учителей. Это ситуации «здесь» и «сейчас». При решении задачи студенту нет необходимости удерживать ее в голове, она постоянно перед его глазами в отличие от тех задач, которые даются в сборниках задач по педагогике (Л.Л. Додон [2], Т.М. Куриленко [4], Л.В. Кондрашова [3] и другие), которые к тому же еще и морально устарели.

В практике нашей работы процесс составления и решения задач представлял собой двуединый процесс.

В процессе создания рефлексивно-пиктографических задач студент входит в заданную ситуацию, ориентируется в ней, осознает имеющиеся противоречия и ставит перед собой цели педагогической деятельности по выходу из этой ситуации и разрешению возникших противоречий. Одна из функций рефлексивно-пиктографической задачи – это создание и осознание (познавательных) педагогических мотивов деятельности. Иначе говоря, студент в условиях решения данной задачи четко осознает «зачем?», «для чего?» необходима реализуемая им деятельность. Прежде чем приступить к реализации данной деятельности, она студентом планируется. При этом решается и вопрос о средствах реализации деятельности. Постоянная направленность рефлексии на реализуемые «действия» и «получаемые результаты» (здесь мы имеем в виду мыследеятельность будущего учителя, поэтому получаемые результаты и действия будут аналитическими) позволяет студенту контролировать, оценивать и корректировать свою деятельность, т.е. «отдавать себе отчет о последствиях и нести за них ответственность» перед сокурсниками, группой, вузом, будущей профессией, школьниками, обществом.

Процесс решения составленных нами задач состоит из следующих этапов:

- ПЕРВЫЙ ЭТАП. Визуальное знакомство с иллюстративной ситуацией, мысленное «прощупывание» пиктографической задачи.
- ВТОРОЙ ЭТАП. Этап мысленного осознания. Адекватный перевод визуальной картины на язык слов. Понимание условия пиктографической задачи, ее сущности.

- ТРЕТИЙ ЭТАП. Аналитико-оценочный этап связан с анализом и оценкой визуальной ситуации, выявлением проблемы данной задачи.
- ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП. Этап планирования (прогнозирования) способов решения самой задачи, разработка «пошажного» решения, показа вариантов и путей решения (как положительных, так и отрицательных).
- ПЯТЫЙ ЭТАП. Коллективная мыследеятельность студентов. Выбор оптимального варианта решения большинством студентов.
- ШЕСТОЙ ЭТАП. Принятие решения. Рефлексивно-пиктографическая задача завершается коллективным принятием решения.
- СЕДЬМОЙ ЭТАП. Рефлексивные продвижения. Студенты сами себе дают практические рекомендации для будущей педагогической деятельности.

Нами предпринята попытка определить критерии сформированности умений решать рефлексивно-пиктографические педагогические задачи.

Критерии сформированности умений решать рефлексивно-пиктографические педагогические задачи отслеживались нами и студентами в процессе проводимых с ними учебных занятий разного типа. Например, им предлагались задания – тесты: «Составьте ситуационную педагогическую задачу по частично заданным условиям; или им предлагалось взять за основу конфликтную ситуацию между классным руководителем и учеником; вспомнить случаи из личной жизни; жизни школы; просмотренные кинофильмы; чтение книг; то, что вам рассказывали; или студентам давали для изображения рисунком только одно незаконченное предложение типа: «Вы идете по школьному коридору и…», «Я вошла в класс и…», «Иду домой из школы и вдруг…» и другие. Или рассматривая определенную тему по педагогике, будущие учителя ИЗО получали задание изобразить рисунком педагогическую ситуацию. Все эти и другие задания студенты художественно-графического факультета изображали рисунком.

Мы считаем, что рефлексивно-пиктографическая педагогическая задача решена правильно, если:

1. Осуществлен адекватный перенос рефлексивно-пиктографической задачи на язык слов.

2. Решение устраняет основное противоречие (конфликт разрешен и устранены условия порождения противоречий нового и старого).

3. Решение экономично, своевременно и оригинально.

4. Решение теоретически обосновано и практически приемлемо.

5. Возможен перенос данного способа решения на решение новой педагогической задачи.

6. Имеется вариативность педагогического решения.

Критерии обусловливали оценку преподавателем педагогики результатов деятельности студентов в условиях эксперимента. Решение рефлексивно-пик-

тографической педагогической задачи, соответствующее всем шести критериям, оценивалось «отлично». При наличии четырех критериев студент получал «хорошо», трех – «удовлетворительно», двух – «неудовлетворительно», одного – «плохо».

При этом в процессе решения подобных задач особая роль принадлежит интеллектуальной рефлексивности как способности осознать, т.е. адекватно переводить на язык слов не только результат, но и сам ход решения педагогической задачи. Благодаря этому становится возможным исследовать и формировать алгоритмы, разнообразные приемы и способы решения студентом профессиональных задач.

Таким образом, в процессе профессионально-педагогического становления студентов мы должны уделять достаточно внимания развитию педагогического рефлексирующего ума, формируя тем самым рефлексивно направленный ум на профессионально-педагогическую деятельность.

Опыт нашей работы доказывает, что составленные для студентов специальные задания способствуют эффективной педагогической подготовке. Нам представляется, что ценность нашей работы прежде всего видится в том, что мы сумели показать, как посредством педагогических задач можно рассмотреть педагогические проблемы, сформировать сложные профессионально-педагогические умения, получать обратную информацию, управлять анализом педагогической ситуации.

В нашем сборнике задач [8] дается примерная классификация заданий, выполняемых студентами при анализе иллюстративных ситуаций и решении рефлексивно-пиктографических педагогических задач. Для решения данных задач мы предлагаем несколько алгоритмов работы. Каждый алгоритм состоит из серии заданий.

Алгоритм № 1. Задание 1-го типа – словесно описать педагогическую ситуацию. Задание 2-го типа – назвать возможные варианты воспитания и обучения: а) правильные, б) неправильные. Задание 3-го типа – выбрать оптимальный прием (способ, принцип) воспитания или обучения.

Алгоритм № 2. Задание 1-го типа – дать коллективное (с группой студентов) описание педагогической ситуации. Задание 2-го типа – назвать все отрицательные приемы работы исходя из данной ситуации. Задание 3-го типа – назвать все положительные приемы исходя из рассматриваемой ситуации. Задание 4-го типа – выбрать несколько правильных приемов работы. Задание 5-го типа – назвать причины, побудившие ребенка поступить так в данной ситуации.

Алгоритм № 3. Задание 1-го типа – дать словесное описание педагогической задачи. Задание 2-го типа – назвать возможные причины поведения ученика. Задание 3-го типа – перечислить все возможные приемы, варианты поведе-

ния в данной ситуации. Задание 4-го типа – назвать приемы, которыми нельзя пользоваться в данной ситуации.

Алгоритм № 4. Задание 1-го типа – словесно описать пиктографическую задачу. Задание 2-го типа – проанализировать микросреду, в которой происходит событие, действие, явление. Задание 3-го типа – дать оценку воспитательной направленности (правильной или негативной), указать положительное или отрицательное ее воздействие. Задание 4-го типа – дать приблизительную оценку степени воспитанности объекта воспитания (или микросреды). Задание 5-го типа – назвать основные качества, которые проявились в данной ситуации, а также какие новые качества появляются или появятся. Задание 6-го типа – указать, на основе каких педагогических воздействий можно устранить негативные качества.

### *Заключение*

Решение всех задач заканчивались аналитической программой, включающей вопросы, предполагающие возможность поставить себя на место этого учителя, изображенного на рисунке: какие эмоции вы испытали бы на месте этого воспитателя, смогли бы вы управлять своими эмоциями в подобной ситуации; возможность представить себе то, что вы проходите мимо и видите эту ситуацию: какова ваша первая реакция на данную ситуацию, какова ваша первая реплика; какова вероятная возможность использования юмора в данных ситуациях, какой юмор вы бы использовали и попробуйте его выразить.

Приведенные здесь алгоритмы учебных заданий не являются исчерпывающими, нами даны варианты решения рефлексивно-пиктографических задач, но преподаватель педагогики вправе варьировать приемы решения задач и использовать алгоритмы решения по своему усмотрению.

Итак, наши учебные задания и задачи мы рассматриваем как средства управления, стимулирования, организации и контроля, повышающие уровень самостоятельности обучения будущих учителей изобразительного искусства и способствующие процессу становления профессионально-педагогической деятельности.

Как показала наша опытно-экспериментальная работа по составлению и решению рефлексивно-пиктографических задач по педагогике, она дает возможность использовать их в качестве эффективного условия в процессе профессионально-педагогической подготовки.

Под рефлексивно-пиктографическими педагогическими задачами мы понимаем задачи, направленные на наглядно-образное переосмысление теоретических знаний, результатом которых является осознание студентом необходимости выполнения профессиональных действий в условиях задачи, где профес-

сиональные действия включают наглядно-образную рефлексию на цель, предмет и способ деятельности.

## *Литература*


1. *Чернышев А.С. Практикум по решению конфликтных педагогических ситуаций. - М.: Педагогическое общество России,1999.-186 с.*
2. *Додон Л.Л. Задания по педагогике. - М.: Просвещение, 1968. - 224 с.*
3. *Кондрашова Л.В. Сборник педагогических задач. - М.: Просвещение, 1987. - 144 с.*
4. *Куриленко Т.М. Задачи и упражнения по педагогике. – Минск.: Вышейш. шк. 1988. - 224 с.*
5. *Омельяненко В.Л. и др. Задания и педагогические ситуации: Пособие для студентов пед. ин-тов и учителей /В.Л. Омельяненко, Л.П. Вовк, С.В. Омельяненко – М.: Просвещение, 1993. - 272 с.*
6. *Поташник М.М., Вульфов Б.З. Педагогические ситуации. - М.: Педагогика, 1983. - 144 с.*
7. *Спирин Л.Ф., Степинский М.А., Фрумкин М.Л. Анализ учебно-воспитательных ситуаций и решение педагогических задач /Под ред. В.А. Сластенина. - Ярославль: ЯГПИ, 1974. - 130 с.*
8. *Сайгушев Н.Я. Сборник задач по пиктографической педагогике. - Магнитогорск: МГПИ, 1997. - 36 с.*
9. *Краткий словарь иностранных слов /Сост. С.М.Лошкина. - 5-е. изд. – М.: Русский язык, 1977.*
10. *Моделирование педагогических ситуаций: Проблемы повышения качества и эффективности общепедагогической подготовки учителя /Под ред. Ю.Н. Кулюткина, Г.С. Сухобской. - М.: Педагогика, 1981. - 120 с.*
11. *Кузьмина Н.В. Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения. - М.: Высш. шк., 1990. - 119 с.*
12. *Сайгушев Н.Я. Веденеева О.А. Самоактуализация студентов гуманитарного вуза в образовательном процессе// Искусство образования. 2016. № 1 (111). С. 144-152.*


## *REFERENCES*


1. *Chernyshev A.S. Praktikum po resheniyu konfliktnyh pedagogicheskih situacij. - M.: Pedago gicheskoe obshchestvo Rossii,1999.-186 s.*
2. *Dodon L.L. Zadaniya po pedagogike. - M.: Prosveshchenie, 1968. - 224 s.*
3. *Kondrashova L.V. Sbornik pedagogicheskih zadach. - M.: Prosveshchenie, 1987. - 144 s.*
4. *Kurilenko T.M. Zadachi i uprazhneniya po pedagogike. – Minsk.: Vyshejsh. shk. 1988. - 224 s.*
5. *Omel'yanenko V.L. i dr. Zadaniya i pedagogicheskie situacii: Posobie dlya studentov ped. in-tov i uchitelej /V.L. Omel'yanenko, L.P. Vovk, S.V. Omel'yanenko – M.: Prosveshchenie, 1993. - 272 s.*
6. *Potashnik M.M., Vul'fov B.Z. Pedagogicheskie situacii. - M.: Pedagogika, 1983. - 144 s.*
7. *Spirin L.F., Stepinskij M.A., Frumkin M.L. Analiz uchebno-vospitatel'nyh situacij i reshenie pedago gicheskih zadach /Pod red. V.A. Slastenina. - Yaroslavl': YAGPI, 1974. - 130 s.*
8. *Sajgushev N.Ya. Sbornik zadach po piktograficheskoj pedagogike. - Magnitogorsk: MGPI, 1997. - 36 s.*
9. *Kratkij slovar' inostrannyh slov /Sost. S.M.Loshkina. - 5-e. izd. – M.: Russkij yazyk, 1977.*
10. *Modelirovanie pedagogicheskih situacij: Problemy povysheniya kachestva i ehffektivnosti obshche pedagogicheskoj podgotovki uchitelya /Pod red. Yu.N. Kulyutkina, G.S. Suhobskoj. - M.: Pedagogika, 1981. - 120 s.*
11. *Kuz'mina N.V. Professionalizm lichnosti prepodavatelya i mastera proizvodstvennogo obucheniya. - M.: Vyssh. shk., 1990. - 119 s.*
12. *ajgushev N.Ya. Vedeneeva O.A. Samoaktualizaciya studentov gumanitarnogo vuza v obrazovatel' nom processe// Iskusstvo obrazovaniya. 2016. № 1 (111). S. 144-152.*


*Дата поступления рукописи в редакцию: 22.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

ЦИФРОВАЯ СРЕДА

*Ю.В. Кирюшина, О.А. Шелюгина, В.В. Ярных*

# Цифровая репрезентация музейного предмета в искусствоведческом анализе и художественном образовании: на материале культурного наследия Алтая

*Аннотация. Исследование посвящено цифровой репрезентации музейного предмета как форме современного предъявления культурного наследия Алтая в искусствоведческом анализе и художественном образовании. Материалом послужили цифровые ресурсы Государственного художественного музея Алтайского края, Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации и открытые музейные онлайн-представления произведений декоративно-прикладного искусства и регионального художественного наследия. Экранный образ рассматривается как совокупность визуальных, информационных и интерфейсных условий, через которые предмет становится доступен зрителю. На примере раздела «Народное искусство Алтая», карточки предмета «Полотенце стеновое», виртуальных выставок и раздела «Первые художники Алтая» показано, что цифровая репродукция меняет не только способ доступа к музейному предмету, но и режим его интерпретации. Выделены предметный, формально-визуальный, информационный, медиальный, рецептивный и художественно-педагогический уровни анализа. Сделан вывод о необходимости описывать экранный образ как самостоятельный слой бытования наследия.*

*Ключевые слова: культурное наследие Алтая, музейный предмет, экранный образ, цифровая репродукция, цифровая визуальная среда, декоративно-прикладное искусство, музейная репрезентация, искусствоведческий анализ, художественное образование.*

Культурное наследие всё чаще входит в поле зрения современного человека через экран. Музейный предмет, связанный с экспозиционным залом, фондовым хранением и научным каталогом, получает дополнительную форму существования: цифровую репродукцию, электронную карточку, изображение в виртуальной выставке, публикацию в музейной ленте, иллюстрацию в образовательном ресурсе. Для регионального наследия Алтая этот переход особенно значим: произведения декоративно-прикладного искусства, этнографические коллекции, археологические артефакты и художественные образы региона нередко становятся доступны широкой аудитории до посещения музея или независимо от него.

Экранная встреча с предметом кажется простой: зритель видит фотографию, читает подпись, при необходимости увеличивает изображение. В действительности возникает сложный искусствоведческий объект. Цифровая репрезентация не переносит музейную вещь в электронную среду в готовом виде. Она заново собирает предмет из ракурса, света, кадра, масштаба, фона, цветопередачи, подписи, структуры страницы, поисковой логики и навигации. Экранный образ становится второй формой атрибуции: рядом с научным описанием возникает визуально-интерфейсное описание, которое редко проговаривается, но активно направляет зрительское понимание.

В декоративно-прикладном искусстве зависимость от способа предъявления особенно ощутима. Материал, фактура, объём, вес, следы ручного труда, связь с бытовой или обрядовой практикой образуют часть художественного смысла. На экране эти качества легко уступают место плоскостной композиции, орнаменту, цветовой схеме и силуэту. Возникает инверсия восприятия: то, что в экспозиции считывается через телесное соотношение с вещью, в цифровой среде переходит в область подписи и музейного комментария; то, что в зале могло оставаться вторичным, например контур орнамента, получает повышенную зрительную отчётливость.

В этом ракурсе цифровые музейные ресурсы рассматриваются не как набор иллюстраций к готовому знанию, а как среда, в которой формируются навыки наблюдения, описания, сопоставления и интерпретации произведения.

Проблематика цифрового культурного наследия развивается на пересечении музееведения, искусствоведения, культурологии и педагогики искусства. В Хартии ЮНЕСКО о сохранении цифрового наследия цифровое наследие определяется как особый круг ресурсов человеческого знания и форм выражения [1]. Для музейной практики это определение принципиально: электронные изображения, базы данных и виртуальные выставки становятся частью культурной памяти, а значит, нуждаются в описании собственных режимов хранения, предъ-

явления и восприятия. В отечественных исследованиях прослежены концептуализация и институциональное закрепление понятия «цифровое культурное наследие» [2].

Для искусствоведческого анализа сохраняет значение классический вопрос о соотношении оригинала и репродукции. В. Беньямин связывал техническую воспроизводимость с изменением статуса произведения искусства и утратой его непосредственного «здесь и сейчас» [3, с. 288]. В цифровой музейной среде этот тезис получает новое продолжение. Экран не передаёт присутствие вещи в пространстве музея, но создаёт иной порядок доступа: предмет включается в электронный каталог, учебную презентацию, исследовательскую подборку, виртуальную экспозицию, музейную публикацию. Репродукция не заменяет оригинал; она формирует параллельный способ его культурного бытования.

Исследования цифрового музейного пространства и художественной коммуникации показывают, что электронная среда меняет отношения между произведением, институцией и зрителем [4; 5]. Музейный предмет достигает аудитории через последовательность посредников: фотографическое изображение, подпись, рубрикацию, поисковую систему, навигацию сайта, экран устройства. Эти посредники задают порядок просмотра, уровень детализации, степень доверия к изображению, возможность сопоставления с другими объектами. Поэтому цифровая репрезентация должна анализироваться как единая система предмета, изображения, описания и интерфейса.

Эмпирическую основу составили несколько типов официальных цифровых представлений алтайского наследия: федеральная учетно-каталожная среда Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации [6], музейная онлайн-страница, посвящённая народному искусству Алтая [7], комплекс виртуальных проектов Государственного художественного музея Алтайского края [8], а также веб-раздел о художниках региона первой половины XX века [9]. Материал отобран таким образом, чтобы были видны разные способы работы с предметом: справочная фиксация, просветительский показ, электронная экспозиция и учебно-аналитическое использование. Методически исследование опирается на искусствоведческое описание, сравнительно-типологическое сопоставление и анализ музейной коммуникации; в совокупности они позволяют проследить, как меняется предмет, когда его воспринимают через карточку, галерею миниатюр, виртуальный маршрут или образовательное задание.

Любой музейный объект включён в плотную сеть связей: он имеет происхождение, назначение, материал, способ изготовления, состояние сохранности, историю поступления, место в собрании и атрибутивное описание. В зале эти сведения дополняются физическим опытом встречи: зритель соотносит вещь с

собственным телом, замечает её объём, расстояние до неё, освещение, соседство в экспозиции. На экране этот комплекс распадается и собирается заново. Предмет становится изображением и набором данных; часть его вещественных свойств уходит в область невидимого, а историко-культурная определённость начинает зависеть от подписи, комментария и структуры карточки.

Особого внимания требует цветопередача. Для текстиля, керамики, металла, деревянных изделий и живописи цвет связан с материалом, техникой, временем создания, состоянием сохранности, традицией изготовления. Экранный образ может усилить контраст, изменить насыщенность, сгладить матовость ткани или затемнить тональные переходы. Разные устройства воспроизводят цвет неодинаково, поэтому один музейный предмет получает несколько экранных вариантов. Искусствоведческое описание цифровой репродукции должно учитывать условия съёмки, освещение, фон, степень обработки изображения и качество файла.

Раздел, посвящённый народному искусству Алтая, на сайте краевого художественного музея особенно удобен для выявления разрыва между собранием и его экранной проекцией. В музейном описании названа коллекция объёмом свыше 700 единиц хранения [7], тогда как открытая онлайн-страница предъявляет зрителю небольшой набор репрезентативных вещей. В него включены тканые и вышитые полотенца, керамический сосуд, прялка, пояс свадебного назначения, предметы молельного костюма и расписные элементы интерьера. Веб-раздел тем самым действует не как полный каталог, а как экспозиционная заставка: он намечает типы материалов, ремесленных техник и декоративных решений, однако не позволяет судить о реальной полноте, внутренней структуре и исследовательском потенциале фонда.

Витринный принцип усиливает репрезентативность единичного предмета. Несколько цифровых изображений начинают отвечать за восприятие большого и внутренне сложного собрания. Экранная выборка невольно приобретает статус визуального тезиса о коллекции: она показывает, какие типы вещей музей считает пригодными для первичного предъявления, какие предметы способны работать как знаки регионального наследия. Для образовательной работы это обстоятельство принципиально. Обучающийся должен видеть границу между коллекцией как фондовой и научной целостностью и её цифровой презентацией как результатом отбора.

Показательна карточка «Полотенца стенового». Первичное зрительное описание фиксирует вытянутый формат, чередование белого поля и декорированных зон, ритм вышитого орнамента. Следующий этап требует обращения к атрибуции: предмет выполнен на льняной основе, украшен бумажными нитями, сочетает вышивку, белую строчку, браное и выборное ткачество; его размер ука-

зан как 68х156,3 см, а музейная биография связана с приобретением 1968 г. в Верх-Уймоне Усть-Коксинского района во время экспедиции Алтайского музея изобразительных и прикладных искусств под руководством Л. И. Снитко [7]. Такая последовательность чтения переводит обучающегося от орнаментальной поверхности к вещи как носителю техники, локальной памяти и истории музейного собирания.

Другой режим задают виртуальные выставки. В виртуальной выставке «Лидеры» зритель сначала сталкивается с галереей репродукций, распределённых по страницам, затем переходит к карточке отдельного произведения. Страница работы соединяет крупное изображение, название, дату, технику, размер, биографическую справку об авторе. Произведение воспринимается не в связи с соседними работами в зале, а через последовательность музейного сайта: миниатюра — карточка — атрибуция — биография. Экранная выставка не повторяет экспозицию, даже если заявлена как её цифровой вариант; она перестраивает логику показа.

Показательна и терминологическая унификация интерфейса: для разных типов объектов в виртуальных ресурсах используется рубрика «Количество картин» [8]. Для пользователя это удобная навигационная формула, но для искусствоведа она обнаруживает действие платформенной сетки. Живопись, графика, скульптура, предмет декоративно-прикладного искусства и этнографический объект оказываются подчинены общему режиму изображений. Такая унификация облегчает просмотр и поиск, но сглаживает различия между объектами, художественная специфика которых связана с материалом, техникой, масштабом, функцией и способом экспонирования.

Раздел «Первые художники Алтая (1-я половина XX века)» демонстрирует ещё одну модель цифрового предъявления наследия [9]. В описании подчёркивается масштаб собрания — более 3000 произведений. При этом сайт не превращает коллекцию в полный открытый каталог, а организует доступ через крупные тематико-видовые разделы: «Живопись», «Графика», «Скульптура». Традиционная искусствоведческая классификация сохраняется, но переводится в логику сайта. Зритель движется по иерархии разделов, галерей, миниатюр и карточек, а не по залу или фондовому каталогу.

Внутри этих веб-разделов галерейная решётка миниатюр задаёт особый способ чтения регионального художественного наследия. В одном поле оказываются произведения Чорос-Гуркина, пейзажи и композиции Никулина, работы Борисова и других мастеров первой половины XX века. Для учебного анализа это продуктивно: можно быстро сравнить мотивы, типы пейзажного пространства, портретные решения, жанровые сцены, колористические модели и способы построения образа Алтая. Но интерфейс одновременно выравнивает материал.

Разные по формату, технике, живописной плотности и экспозиционной функции произведения получают одинаковый статус экранной ячейки; камерный лист и крупная картина становятся визуально соразмерными элементами цифровой галереи.

Работа А. О. Никулина «Гроза на озере» в цифровой карточке демонстрирует другую конфигурацию потерь и приобретений. Репродукция удерживает драматургию пейзажного мотива, движение света и тёмных масс, напряжение природного состояния; атрибутивный блок сообщает имя автора, даты жизни, название, время создания, материал, технику и формат [9]. Благодаря этому изображение включается в историю художественного освоения алтайского пейзажа, а не воспринимается как безымянная иллюстрация природы. Вместе с тем веб-предъявление обнаруживает служебную сторону цифрового хранения: порядок вывода, подписи, заголовочные элементы и возможные следы файловой номинации напоминают, что произведение проходит через техническую систему публикации.

Сопоставление декоративно-прикладного предмета и живописного произведения выявляет различную степень потерь и приобретений в цифровой среде. Для полотенца экран усиливает орнаментальную читаемость и фронтальную композицию, но требует текстового восстановления материала, техники и функции. Для пейзажа Никулина цифровая репродукция сохраняет композиционный строй, мотив, цветовую драматургию, но ослабляет восприятие размера, живописной фактуры, плотности мазка, дистанции, с которой произведение должно восприниматься. В обоих случаях экранный образ работает избирательно, но характер избирательности различен.

Анализ экранного образа музейного предмета целесообразно вести по нескольким взаимосвязанным уровням. Предметный уровень фиксирует тип объекта, назначение, материал, технику, датировку, происхождение, региональную и этнокультурную принадлежность. Формально-визуальный уровень обращён к тому, как предмет предъявлен на экране: ракурс, освещение, кадрирование, фон, цветопередача, видимость деталей, передача объёма и фактуры. Эти два уровня позволяют удерживать различие между вещью и её цифровым изображением.

Информационный уровень связан с подписью, атрибуцией и сопроводительным текстом; без него предмет декоративно-прикладного искусства легко превращается в изображение орнамента. Медиальный уровень позволяет рассмотреть среду размещения — Государственный каталог, сайт музея, виртуальную выставку, социальную сеть, образовательный ресурс. Рецептивный уровень описывает опыт зрителя: возможность увеличить изображение, перейти к связанным объектам, увидеть предмет в нескольких ракурсах, сравнить его с други-

ми изображениями. Художественно-педагогический уровень связывает цифровую репрезентацию с учебными действиями: формальным описанием, анализом композиции, работой с орнаментом, подготовкой музейной карточки, разработкой виртуального маршрута.

Конкретное учебное задание может строиться вокруг сравнения нескольких режимов предъявления. Например, обучающимся предлагается рассмотреть «Полотенце стеновое» в разделе «Народное искусство Алтая», выделить признаки, считываемые с изображения, затем определить, какие сведения даёт только подпись: материал, техника, размер, место поступления, экспедиционный контекст. Следующий шаг — сопоставить этот предмет с репродукцией живописной работы из раздела «Первые художники Алтая» и выяснить, почему для текстиля решающим оказывается вопрос техники и функции, а для живописи — соотношение мотива, композиции, колорита и живописной поверхности.

Такая работа формирует аналитическое отношение к цифровому ресурсу. Обучающийся начинает видеть предмет и способ его предъявления: фотографию, подпись, рубрикацию, цифровую «раму», навигацию, место изображения среди других объектов. Это особенно важно при изучении декоративно-прикладного искусства, где экран часто усиливает орнамент и цвет, но ослабляет ощущение материала, масштаба и функции. Поэтому работа с цифровыми ресурсами должна включать вопрос о том, какие свойства предмета доступны зрителю непосредственно, а какие требуют музейного комментария, сопоставления или обращения к другим источникам.

Чем шире становится экранная доступность музейных предметов, тем существеннее методическая опасность их упрощённого чтения. Сложная вещь с историей изготовления, употребления, собирания и хранения может быть воспринята как красивый орнаментальный фрагмент или как обобщённый знак региональной самобытности. Узнаваемость в этом случае подменяет понимание. Поэтому цифровой показ требует не только технически качественной фотографии, но и дисциплинированного сопровождения: атрибуции, сведений о материале и приёмах изготовления, объяснения функции, происхождения, контекста бытования и места в музейном собрании. В учебной ситуации это превращается в правило критического чтения: ни одно экранное изображение не должно приниматься за исчерпывающий образ предмета.

В цифровой среде музейный объект существует одновременно как фотографическое изображение, информационная карточка, элемент виртуальной выставки, материал для учебного задания, фрагмент исследовательской подборки, образ в музейной коммуникации. Каждая из этих форм обращена к своей аудитории и по-своему конструирует смысл предмета. Искусствоведческий ана-

лиз должен описывать эту множественность, выявляя, какие свойства наследия сохраняются, какие редуцируются, какие получают новую видимость.

Предложенная многоуровневая схема анализа — предметная, формально-визуальная, информационная, медиальная, рецептивная и художественно-педагогическая — позволяет удерживать связь между объектом, его цифровым изображением, музейным описанием, интерфейсом и образовательной задачей. Она применима к электронным каталогам, музейным сайтам, виртуальным выставкам и учебным цифровым материалам, связанным с региональным художественным наследием. Для художественного образования такая работа имеет особую ценность: она помогает формировать не столько потребление музейной картинки, сколько культурно ответственное видение произведения.

## *Литература*


1. *Хартия о сохранении цифрового наследия : принята Генеральной конференцией ЮНЕСКО 15 октября 2003 г. // Организация Объединенных Наций : официальный сайт. — URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/digital_heritage_charter.shtml (дата обращения: 28.06.2026). — Текст : электронный.*
2. *Горлова, И. И. Концептуализация и институциализация понятия «цифровое культурное наследие» / И. И. Горлова, А. Л. Зорин, А. В. Крюков // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2019. — № 36. — С. 188–197.*
3. *Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // Судьба и характер : эссе / В. Беньямин. — Санкт-Петербург : Азбука, 2019. — С. 284–329.*
4. *Эвалльё, В. Д. Произведение искусства в цифровом музейном пространстве / В. Д. Эвалльё // Художественная культура. — 2020. — № 4 (35). — С. 600–621.*
5. *Карцева, Е. А. Трансформация художественных коммуникаций и арт-рынка в контексте цифровой культуры / Е. А. Карцева // Обсерватория культуры. — 2019. — Т. 16, № 1. — С. 16–28.*
6. *Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации : официальный сайт. — URL: https://goskatalog.ru (дата обращения: 28.06.2026). — Текст : электронный.*
7. *Народное искусство Алтая // Государственный художественный музей Алтайского края : официальный сайт. — URL: https://ghmak.ru/collections/folk-art (дата обращения: 28.06.2026). — Текст : электронный.*
8. *Виртуальные ресурсы Художественного музея // Государственный художественный музей Алтайского края : официальный сайт. — URL: https://ghmak.ru/ posetitelyam/ virtualnye-resursy-khudozhestvennogo-muzeya (дата обращения: 28.06.2026). — Текст : электронный.*
9. *Первые художники Алтая (1-я половина XX века) // Государственный художественный музей Алтайского края : официальный сайт. — URL: https://ghmak.ru/collections/first-altai-painters (дата обращения: 28.06.2026). — Текст : электронный.*


## *REFERENCES*


1. *Charter on the Preservation of the Digital Heritage: adopted by the UNESCO General Conference on 15 October 2003. United Nations: official website. Available at: https://www.un.org/ru/documents/ decl_conv/conventions/digital_heritage_charter.shtml (accessed: 28.06.2026). Text: electronic. (In Russian).*
2. *Gorlova I. I., Zorin A. L., Kryukov A. V. Kontseptualizatsiya i institutsializatsiya ponyatiya "tsifrovoe kul'turnoe nasledie" [Conceptualization and Institutionalization of the Notion "Digital Cultural Herita ge"]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2019, no. 36, pp. 188–197. (In Russian).*

3. *Benjamin W. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti [The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility]. In: Benjamin W. Sud'ba i kharakter: esse [Fate and Character: Essays]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2019, pp. 284–329. (In Russian).*
4. *Evallyo V. D. Proizvedenie iskusstva v tsifrovom muzeinom prostranstve [The Work of Art in the Digital Museum Space]. Khudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2020, no. 4 (35), pp. 600–621. (In Russian).*
5. *Kartseva E. A. Transformatsiya khudozhestvennykh kommunikatsii i art-rynka v kontekste tsifrovoi kul'tury [Transformation of Artistic Communications and the Art Market in the Context of Digital Culture]. Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 1, pp. 16–28. (In Russian).*
6. *State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation: official website. Available at: https://goskatalog.ru (accessed: 28.06.2026). Text: electronic. (In Russian).*
7. *Narodnoe iskusstvo Altaya [Folk Art of Altai]. State Art Museum of the Altai Region: official website. Available at: https://ghmak.ru/collections/folk-art (accessed: 28.06.2026). Text: electronic. (In Russian).*
8. *Virtual'nye resursy Khudozhestvennogo muzeya [Virtual Resources of the Art Museum]. State Art Museum of the Altai Region: official website. Available at: https:// ghmak.ru/ posetitelyam/ virtualnye-resursy-khudozhestvennogo-muzeya (accessed: 28.06.2026). Text: electronic. (In Russian).*
9. *Pervye khudozhniki Altaya (1-ya polovina XX veka) [First Artists of Altai (First Half of the 20th Century)]. State Art Museum of the Altai Region: official website. Available at: https://ghmak.ru/collections/first-altai-painters (accessed: 28.06.2026). Text: electronic. (In Russian).*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 28.06.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

***А.Д. Жарков***

# Музыка – эффективный метод формирования продюсеров культурно-досуговой деятельности

*Аннотация. В статье рассматривается проблема недооценки музыки на формирование будущих продюсеров-постановщиков культурно-досуговой деятельности. Эта проблема отражает конкретно-чувственные отношения студентов и педагогов (не музыкантов) к музыке. Музыка в вузах культуры на немузыкальных факультетах позволяет педагогам раскрыть студентам идеи, идеалы, смысловые образования, содержание материала, т.е. всю совокупность мыслей о себе, товарищах, окружающем мире, стране, обществе, человечестве. Музыка фиксирует противоречия между знанием о потребностях общества и студентов и незнанием педагогов необходимых технологиях, методиках достижения педагогических целей. Проблема приобретает все более острый характер в связи с рассогласованием между потребностями общества во все более возрастающих условиях цифровизации, влияния интернета, искусственного интеллекта, многообразными событиями внутреннего мира человека. Анализ практики на кафедре культурно-досуговой деятельности Московского государственного института культуры в учебно-творческом процессе подготовки продюсеров культурно-досуговой деятельности позволил выявить основные направления развития педагогических технологий.*

*Ключевые слова: педагогика искусства, культурно-досуговая деятельность, музыка действий, музыка настроения, смыслотворчество и жизнетворчество, цифровизация.*

В статье раскрывается значение влияния музыки на эффективность педагогического процесса в вузах культуры на кафедрах социально-культурной и культурно-досуговой деятельности.

В настоящее время в вузах культуры и искусств идет интенсивный поиск инновационных образовательных технологий с участием музыки интегрированных в отраслевую педагогическую науку.

Разработка инновационных технологий и внедрение их в учебно-творческий процесс позволит значительно эффективнее проводить индивидуально-ориентированные, групповые и массовые занятия, что позволит создать инфраструктуру обеспечения целостной образовательной системы.

Как процесс культурно-досуговая деятельность, выражая суть и логику педагогического воздействия, способна поднять эффективность за счет непосредственной педагогической связи с социумом, развивая чувственно-эмоциональную и художественно-эстетическую сферы личности студента и жителей, проживающих в зоне влияния учреждений культуры.

Решаются эти задачи педагогами вуза культуры постановкой программ, различных видов, типов и жанров. Включение музыки в ткань культурно-досуговых программ позволяет раскрыть художественно-образный замысел, чтобы передать всю гамму точных смыслов, переживаний и чувств мотивируя педагогов, студентов и зрителей.

Актуальность статьи обусловлена отсутствием учебных пособий, методических рекомендаций применения музыки в культурно-досуговых программах, написанных педагогами совместно с музыкантами, музыковедами, искусствоведами. Деятельность по использованию музыки в культурно-досуговой программе в учебном процессе вуза культуры имеет свои специфические проблемы.

Настало время пересмотреть отношение к музыке как смысловому выразительному средству в подготовке продюсеров культурно-досуговой деятельности.

Цель статьи заключается в необходимости обеспечения учебно-творческого и воспитательного процессов музыкальной палитрой: живое слово, цифровые технологии, видеоряд. Следовательно, появляется возможность научного объяснения значения музыки в подготовке таких специалистов как: продюсеры, менеджеры, управленцы в сфере культуры и создания технологий обучения с применением музыки на всех учебных дисциплинах.

Понятно, что в вузах культуры основное внимание педагогов сосредоточено на влиянии на педагогический процесс непосредственного интеллекта и цифровизации учебно-творческого и воспитательного процесса.

Отсюда, главным направлением стал поиск новых технологий, отдельно форм, средств и методов на базе традиционных. Тем ценнее постановка нашей проблемы.

Объектом данной статье является деятельность педагогов по внедрению музыки во все учебные дисциплины.

Задачи исследования состоят в необходимости анализа сущности педагогики искусства и его отраслевого направления культурно-досуговой деятельности, рассмотрении в практическом аспекте технологических ресурсов педагогических концепций учебных моделей.

И конечно, необходимо апробировать технологии реализации теоретических изысканий развития музыкальных культурно-досуговых программ в педагогическом процессе.

Научная новизна заключается в обобщении и распространении многолетнего опыта, не опубликованного до сих пор ни в одном издании и форме. Этот материал позволяет выявить и установить сопряженные знания, отображающие достижения в общей педагогике, теории педагогики и образования бывшей под номером 13.00.01 и ставшей номером 5.8.1. Сюда вошла специальность «Теория, методика, организация социально-культурной деятельности».

На основе новых знаний, накопленных педагогическими исследованиями и анализа проведенных культурно-досуговых программ, эмоционально-мотивационных, деятельностных, когнитивных, появляется возможность их научного объяснения. А примененное музыкальное искусство позволяет дать определение таким понятиям, как продуктивная и творческая деятельность.

Н.Ф. Голованова убеждена, что «Педагогика по сей день занимает особое место в мире наук. Она, бесспорно, активно развивается как теоретическая область: происходит выработка, систематизация, проверка научного педагогического знания, определяющая критерии его обоснованности, достоверности и эффективности в практике применения. Одновременно представляет собой некую область педагогического искусства: знание, в полной мере отвечающее критериям научного, может быть получено лишь в результате живой практики воспитания и обучения, в общении с участниками педагогического процесса, в анализе продуктивной и творческой деятельности» [1, с. 18].

Социальный опыт, определяющий достижения творческой деятельности студента, как процесс создания им востребованной обществом новой реальности и умения пользоваться этим опытом в профессиональной деятельности.

Общие и специфические особенности инновационной педагогической деятельности как творческой по-разному рассматривают в зависимости от изменений условий педагогического процесса, признания новых педагогических парадигм, концепций, моделей, технологий обучения и системы управления.

Отсюда широкий смысловой диапазон в педагогике искусства имеет творческий процесс по реализации педагогических новшеств. Поэтому введение музыки в культурно-досуговую деятельность становится необходимым условием.

Музыка – дар Божий для всего Человечества. Она доступна для всех студентов. Только под руководством педагога студент способен себя развивать творчески.

На системное влияние педагогики, ее познание целостности явлений обратил внимание П.Г. Редькин: «... Педагогика имеет своим предметом все то, что служит к возвышению человека посредством воспитания на ступень, сообразную его сущности. (...)

Предположив в себе такое знание, на нем педагогика основывает свои общие законы; а из этих законов как теоретических начал выводятся все практические правила воспитания. Так постепенно педагогика становится и наукой, и искусством» [2, с. 33-37].

Педагогика искусства является ведущим компонентом формирования сознания личности студента, ориентиром, направляющим все виды, формы и жанры искусства, рассматривая их как целостную систему значений, смыслов, традиций и образцов и т.д., универсальный способ связи студента с всеобщим духовно-творческим миром. Словом, педагогика искусства располагает огромным числом, формирующих факторов, реализующих свою научно-теоретическую и смылотворческую функцию, созвучную идеям времени.

Реальная жизнь, реальные люди являются для музыки исходным материалом освоения жизни, а для педагогики искусства основным выразительным средством и методом художественно-творческого освоения реальности на общечеловеческих, отечественных и семейных ценностях.

Г.П. Менчиков считает, что «Ценность – это то, что обладает способностью определять содержание поведения, не заставляет, а вдохновляет поведение, зовет к добровольному действию, не стимулирует, а мотивирует действие человека по осуществлению его потребностей, интересов, целей, идеалов» [3, с. 100].

Аксиологический подход методологически обеспечивает использование музыки в контексте развития ценностных ориентаций студентов и педагогов, уровень развития музыкально-эстетической культуры в обществе.

Педагогическим сообществом признано, что чувственно-смысловая оценка музыкальной деятельности наиболее эффективна с точки зрения педагогической ценности, где заложена огромная палитра возможностей для освоения духовного и творческого начал жизни как важнейшей общечеловеческой ценности – жизнь.

«Жизнь человека, выступающая в качестве онтологической (бытийственной) основы всех других ценностей» [4].

Для каждого человека – быть, т.е. жить, является основой. Это самое сложное понятие, включающее множество сложных явлений.

Творчество наиболее полно проявляется у студентов музыкальных факультетов вузов культуры. Жизнь показала, что в процессе преподавания актуально интегрировать музыку в содержательно-смысловой спектр, музыку как творческий механизм и выразительное средство на всех культурологических факультетах.

По Выготскому Л.С. творческий процесс – самый эффективный способ врастания в культуру, удваивающий исторический опыт.

В историческом плане и Л.Н. Толстой высказался об искусстве как человеческой деятельности. «Искусство – есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражают этими чувствами и переживаниями [5, с.100].

В педагогической деятельности самое трудное – это воспитание смысла.

Сложность этого процесса состоит в разнообразном масштабном наборе произведений искусства, понимании их содержания, то есть смысла.

Е.Ф. Командышко и Е.А. Ротмирова считают, чтобы найти смысл – это значит понять произведение искусства и наоборот. Следовательно, мышление – это умственная работа со смыслом (каждая мысль несет в себе смысл: информационный, образный, логический, понятийный, эмоциональный и т.д.).

Воздействие музыкального произведения искусства обусловлено тем, насколько у студента развиты навыки его восприятия, ибо у музыкального искусства свой выразительный арсенал весьма сложен и специфичен» [6, с. 46].

Многоаспектные исследования и личный опыт автора показывают, что масштабные задачи, связанные с разработкой новой образовательной парадигмы будущего, ориентированной на ярко-выраженный творческий характер, где особую роль играет музыка, появляются возможности эволюционного развития перцепции, эмоциональной направленности, логического и образного мышления.

В процессе осмысления и освоения педагогических смыслов и ценностей музыка органически соединяется с культурой, эмоционально окрашивается в образно-смысловое содержание, становясь идеальной учебно-творческой моделью.

В совокупности это и есть смысло-творческий метод по М.М. Бахтину, где смысл – объективно-субъективное образование, которое определяет целостную

оценку. При этом воздействие слова значительно уступает хорошему музыкальному сопровождению.

Поскольку слово всегда имеет много смыслов, следовательно, актуален механизм понимания смыслов слова и музыки.

По М.Я. Полякову: «Понимание находится в гораздо более сложных отношениях ввиду своей обусловленности реальными процессами исторической жизни, целенаправленности художественной деятельности» [7, с. 24].

Поскольку в вузах культуры проходят интенсивные поиски будущих образовательных систем как более эффективных в ближайшей перспективе, то на кафедре культурно-досуговой деятельности решено было внести во все предметы музыкальные фрагменты.

Освоение ценностей – это процесс социализации чувств студента, его природной сущности.

Конечно, главной проблемой будущего образования является понимание смысла слова и смысла музыки, их интеграции в едином факте, событии и т.д. в едином информационном посыле.

Важнейшей задачей каждого вуза культуры становится включение музыки в единое творчески развивающее системное пространство, способное адаптироваться к социально-экономическим и политическим изменениям в мире и в России.

Многочисленные исследования показывают, что фактически вся общегосударственная система вузов культуры направлена на формирование у студентов позитивных ценностных ориентаций посредством развития интереса к применению музыкальных произведений в контексте освоения гуманитарных дисциплин, в форме учебно-творческих программ.

В связи с быстрым развитием цифровизации и искусственного интеллекта наступает Время музыки, которая возвышает Человека, становится родником его духовности. Находясь на острие современного Времени, музыка становится одним из главных инструментов борьбы за новую Россию, за нового Человека.

Если правильно определено целеполагание, ценностная ориентация музыка, которая регулирует эмоциональные переживания студентов как системный элемент педагогики искусства (Б.И. Додонов), эмоции и мышление (И.А. Васильева, В.Л. Поплужный, О.К. Тихомиров), интеллектуальный аспект (А.В. Брушлинский), специалист по направленности мыслительно-эмоционального процесса С.Л. Рубинштейн, разработавший принцип единства мышления и эмоций.

Сегодня каждому студенту важно познать, понимать и почувствовать музыкальный материал, усвоить его значение, смысл, содержание, определить

идею, конфликт в произведении, выявить ценности, которые несет данное произведение по законам красоты.

А.Н. Леонтьев, рассматривая сложные виды деятельности, определял «отдельные деятельности (различая их по конкретному предмету). Предмет деятельности и является одновременно тем, что побуждает данную деятельность, т.е. ее мотивом. Мотив деятельности всегда, следовательно, совпадает с се предметом…

Эти формы переживания суть формы отражения отношения субъекта к мотиву, формы переживания смысла деятельности» [8, с. 386].

Кроме этого теоретическая составляющая учения А.Н. Леонтьева состоит в том, что любая форма деятельности имеет тогда значение, когда наполнена смыслом, в том числе и музыка-действия. У А.Н. Леонтьева есть такой пример, когда египетские крестьяне на уборке урожая использовали ритмическую музыку. Причем трудились коллективно, убирая овес под звуки флейты и с песнями, где в каждом ряду был специально-выделенный человек, отбивающий музыкальный такт.

Это свидетельствует о том, что использование музыки было внедрено в трудовую деятельность в глубокой истории развития человеческого общества. Таков генезис музыкальной педагогики.

Педагог вуза культуры осуществляет многогранную деятельность, где каждый вид деятельности имеет свою цель – средства достижения цели и результат со спецификой слияния с культурой.

Одним из перспективных направлений является применение музыкальных средств выразительности в учебном процессе на кафедре культурно-досуговой деятельности, где положительные эмоции являются системообразующим компонентом образования и входят в сценарий – задачу-идею. Да они сложны по своей структуре, располагающие взаимосвязанными элементами и зависящие от ведущих тенденций в науке, культуре, политике, экономике, религии в нашей стране.

По А.Н. Леонтьеву эмоции не только способны быть регулятором деятельности, а даже «механизмом ее движения» [8].

Применение музыки в учебно-творческом процессе предполагает новое педагогическое мышление, позволяющие осмысливать, обобщать и оценивать свои действия, разные типы деятельности разрабатывать педагогические теории и концепции, открывать новые технологии.

В последнее время появилась новая система ценностей, система понятий, меняющие традиционные методы учебного процесса, новое мышление открывается на базе противоречий с устаревшими, возникшими в иных исторических условиях и не отвечающим новым требованиям жизни.

В то же время возрастают индивидуальные потребности студентов, возрастает система обратной связи педагогов со студентами, возникают новые технологии обучения, появляются новые образовательные модели, по-новому раскрывающие понятие процесса «формирования личности студента», где музыкальная педагогика будет по А.Н. Леонтьеву «механизмом движения» этого процесса.

Один из теоретиков музыки В.Н. Холопова считает, что «Содержание музыки определяется автором статьи как выразительно-смысловая сущность музыки. Специальным содержанием называется тот аспект [aspect] содержания музыки, который присущ одному лишь музыкальному искусству. Неспециальным содержанием именуется аспект содержания, присутствующий как в музыке, так вне музыки» [9, с. 14].

Размышления ученого были направлены на новые теоретические разработки, рассмотренные на основе методологии смысла, смыслового подхода, и как пишет сама автор «с широких смысловых категорий».

Отсюда, термин «музыкальное содержание» стал впервые объединять содержание и форму в единое смысловое истолкование, устранив внутренний конфликт между ними. В искусстве всегда стоял вопрос, что первично: содержание или форма?

В.Н. Хохлова вывела этот термин из методической конструкции специальное и неспециальное музыкальное содержание, что оказалось чрезвычайно ценным для кафедры культурно-досуговой деятельности Московского государственного института культуры.

Огромную роль В.Н. Холопова уделила неспециальному музыкальному образованию, потому что оно имеет наиболее фиксированный словесный материал, что позволяет глубоко осмыслить три структурных элемента: «1 – идеи, 2 – предметный мир, 3 – мир человеческих эмоций». Логика расположения данных структурных элементов определяется историческим развитием музыкального содержания. Все это показывает, что терминологические размышления о музыкальном содержании определяют взаимосвязь всех видов искусства с объективным мироустройством «и внутренним, субъективным, живительным источником ее смыслов» [9, с. 19].

Словом, основная мысль здесь состоит в том, что специальное и неспециальное содержание неразделимы.

Автор статьи понимает, что потребуется еще какой-то период времени, когда будут концептуально разработаны требования к содержанию и его реализации в высших учебных заведениях в инновационных образовательных программах с использованием музыки, интегрируя ее в произвольные программы.

На кафедре культурно-досуговой деятельности Московского государственного института культуры с 1995 года были разработаны новые курсы, где музыкальному оформлению отводилась ведущая роль. В учебнике «Теория и технология культурно-досуговой деятельности» Жаркова А.Д., вышедшего в 2018 году в издательстве МГИКа было указано на необходимость овладения студентами музыкальных знаний, умений и навыков, их применения в культурно-досуговых программах.

Поскольку музыка многожанровое создание, а: «Каждая культурно-досуговая программа имеет свои специфические особенности, требующие определенного музыкального решения в соответствии с тем, где она проводится: во дворце культуры, на улице, на стадионе, в парке и т.д. Однако, несмотря на их жанровое разнообразие и условия проведения, музыку в культурно-досуговой программе можно классифицировать следующим образом: музыкальный пролог, музыкальный номер, музыкальный антракт, музыкальный финал, музыка по ходу действия» [10, с. 318].

И, наконец, «Музыка может передать состояние героев, их настроение, черты характера, склонности, темперамент, национальную и социальную принадлежность персонажей. Знание музыкального материала, возможностей музыки поможет организаторам полнее реализовать эту функцию музыкального искусства, точно создать социальный портрет персонажа, поскольку, как правило, в досуговой программе они носят обобщенный характер: солдат, матрос, крестьянин, рабочий, бизнесмен или сатирические образы: обыватель, пьяница, бюрократ и т.д. Соответственно их характеристикам подбираются произведения» [11, с. 322].

Теоретическая значимость статьи вытекает из разработанных курсов: «Музыкальное оформление пластико-хореографических программ», «Основы вокального искусства», «Музыкальное оформление шоу-программ».

Все эти дисциплины относятся к вариативной части учебного плана ОПОП 51.03.03 Социально-культурная деятельность, профиль Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ.

Многолетняя практика показала, что теоретически эти дисциплины являются важнейшей частью подготовки студентов к преддипломной практике и итоговой государственной аттестации.

Другой теоретической посыл образовательного модуля – процесс имажитивного восприятия (психологический процесс, связанный с воображением) музыкально-пластического образа, где применены методы смыслотворчества и жизнетворчества, где музыка – первооснова действия. Творческий замысел программы диктуется местом действия и предлагаемыми обстоятельствами. В замысел входят две концепции. Первая – это поиск внутреннего действия и ло-

гика чувств. Музыка раскрывает действенную линию эмоционально-смыслового поведения действующих лиц. Музыка помогает раскрыть внутренний смысл жизни действующего лица. Атмосфера действия, как элемент общей атмосферы вокала и зрительного зала.

Литературно драматургия музыкально-литературных программ развивается по законам драмы. Завязка и развитие действия раскрывают линию поведения участников, музыка – носитель конфликта до кульминации. Сквозное действие – лейтмотив – носитель эмоционально-психологической атмосферы. Развязка – последний «аккорд» литературных программ.

Восприятие программы, звуковые и зрительные впечатления – это чувственные и звуковые впечатления. Затем определение вокальных выразительных средств, нахождение опорных моментов, усиливающих вокальный эффект. Далее – отражение (рефлексия) формирование мотивов, предшествующих реализации замысла. Эмоционально-слуховой анализ вокального произведения, проникновение в художественные образы.

Теоретически музыка – искусство сложнее и сильнее других видов по своему воздействию на слушателя. Лучшая музыка несет гамму смыслов, звуков, красивых мелодий. Поэтому каждому студенту – будущему продюсеру или менеджеру актуально развивать чувство ритма и умение осваивать длинную музыкальную фразу. При сольном пении надо уметь брать дыхание, затем акцентировать смысловые акценты.

Практическая значимость статьи состоит в том, что одаренные студенты блестяще овладели оригинальными манерами исполнения и стилями: народный, академический, джазовый.

Выпускники кафедры культурно-досуговой деятельности: Денис Майданов, Алексей Глызин, Ксения Новикова (группа «Блестящие»), Надар Ревия (постоянный участник народной сотни) и другие приобрели всероссийское признание и стали брендом в нашей стране.

Для кафедры культурно-досуговой деятельности чрезвычайно важным оказалось их выступление на сцене Кремлевского Дворца Съездов в день юбилея 95-ой годовщины создания Московского государственного института культуры. Именно они от всех выпускников выразили благодарность педагогам кафедры, что стало самой высокой оценкой профессионального труда всего коллектива кафедры. В эти минуты «музыка греет, лечит сердце и душу», направляется информацией.

Киреев Илья, выступая на международной, научно-практической конференции «Инновационные технологии обучения культурно-досуговой деятельности» отмечал, что одним из главных трендов создания новых музыкальных технологий становятся «умные залы», управляемые звуком и светом, реагирующие на

реакцию звуком. В учреждениях культуры в форме музыкальных вечеров технологии «Саунд-терапии» с элементами театрализации и арт-терапии. Все эти технологии позволяют значительно расширить социальную и культурную функцию досуга в социуме.

Все больную популярность в учреждениях культуры приобретают гибридные форматы: объединение концерта с лекцией в стиле Ted Talks, а также джем-сейшнов, применяющих электронные контролеры. Создаются музыкальные лаборатории, где любой посетитель может попробовать себя в цифровом сочинительстве или диджеинге. В целом инновационные технологии культурно-досуговой деятельности позволяют музыкальный досуг из развлечения перевести в пространство и время для творчества, общения и личностного творческого развития.

В нашем понимании понятие «творчество» – это что-либо новое, второе не обязательно носит принципиально новый характер. В учреждениях культуры новое знание, открытие неизвестных форм, средств, методов уже сложившихся парадигм сегодня решается через задачу-ситуацию, умение связать несвязуемое. На наш взгляд, это и есть сущность творчества. Высокого творческого уровня преподавания можно достичь неожиданно, если аудитория выстрадала музыкальные потребности и мотивы.

Обоснование научных методов. Теоретические: изучение и анализ литературы, учебно-методической документации. Общелогические методы: изучение и обобщение педагогического опыта. Эмпирические методы: наблюдение и анализ педагогической практики преподавания гуманитарных дисциплин.

### *Заключение, выводы и рекомендации*

Введение в учебно-творческий и воспитательный процессы музыки имеют теоретическое значение, научную новизну и практическую значимость.

Опыт исследования музыки на кафедре культурно-досуговой деятельности, ее эмпирическое восприятие музыкального произведения, развитие способности у студента к иммерсии в результате чего процесс погружения в тему и рассуждения определяют творческий продукт создания музыкальной драматургии, музыкально-литературных, музыкально-театрализованных и музыкально-иллюстрированных программ.

Во многом благодаря этому кафедра культурно-досуговой деятельности по-настоящему достигла высокого уровня по всем направлениям и прежде всего формированию профессионального мастерства педагогов и будущих специалистов-студентов.

Оригинальность данного исследования в том, что оно подтверждает идею о том, что именно из человеческой речи, ее интонаций, ритмов, трудовых процес-

сов, появилось музыкальное искусство. И конечно, музыкальный язык интонационно богаче речевого.

## *Литература*


1. *Голованова Н.Ф. Общая педагогика. Уч. пособие для вузов. Санкт-Петербург: Речь, 2005.*
2. *Редкий П.Г. На чем должна основываться наука воспитания антропология педагогической мысли России первой половины XIX в. Избр. пед. соч. Москва, 1958.*
3. *Меньчиков Г.П. Основы антропологии: традиции и новации: учебное пособие для вузов. Казань: Школа, 2006.*
4. *Кувакин В.А. Твой рай и ад: Человечность и бесчеловечность человека (Философия, психология и стиль мышления гуманизма). Москва; Санкт-Петербург: Издательство Алетейя, 1998.*
5. *Толстой Л.Н. Полн.собр.соч.: в 90 т. Москва, 1951, Т.30.*
6. *Командышко Е.Ф., Ротмирова Е.А. Художественное проектирование в современном образовании. Москва: ИХО и КРАО, 2019.*
7. *Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. Москва: Сов.писатель, 1986.*
8. *Леонтьев А.Н. Становление психологии деятельности. Под ред. А.А. Леонтьева, Д.А. Леонтьева, Е.Е. Соколовой. Москва: Смысл, 2003.*
9. *Холопова В.Н. Общая теория музыки. Специальное неспециальное музыкальное содержание. Москва, 2014.*
10. *Жарков А.Д. Социально-культурная деятельность как способ сохранения развития общечеловеческих ценностей. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013; № 3(53): 98-104.*
11. *Культурно-досуговая деятельность. Т. Г. Васильева, Ю. Г. Волков, В. А. Волобуев и др. Москва: МГУКИ, 1998.*
12. *Луначарский А.В. О воспитании и образовании. Москва, 1976.*


## *REFERENCES*


1. *Golovanova N.F. Obshchaya pedagogika. Uch. posobie dlya vuzov. Sankt-Peterburg: Rech', 2005.*
2. *Redkij P.G. Na chem dolzhna osnovyvat'sya nauka vospitaniya antropologiya pedagogicheskoj mysli Rossii pervoj poloviny XIH v. Izbr. ped. soch. Moskva, 1958.*
3. *Men'chikov G.P. Osnovy antropologii: tradicii i novacii: uchebnoe posobie dlya vuzov. Kazan': Shkola, 2006.*
4. *Kuvakin V.A. Tvoj raj i ad: Chelovechnost' i beschelovechnost' cheloveka (Filosofiya, psihologiya i stil' myshleniya gumanizma). Moskva; Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Aletejya, 1998.*
5. *Tolstoj L.N. Poln.sobr.soch.: v 90 t. Moskva, 1951, T.30.*
6. *Komandyshko E.F., Rotmirova E.A. Hudozhestvennoe proektirovanie v sovremennom obrazovanii. Moskva: IHO i KRAO, 2019.*
7. *Polyakov M. Voprosy poetiki i hudozhestvennoj semantiki. Moskva: Sov.pisatel', 1986.*
8. *Leont'ev A.N. Stanovlenie psihologii deyatel'nosti. Pod red. A.A. Leont'eva, D.A. Leont'eva, E.E. Sokolovoj. Moskva: Smysl, 2003.*
9. *Holopova V.N. Obshchaya teoriya muzyki. Special'noe nespecial'noe muzykal'noe soderzhanie. Moskva, 2014.*
10. *Zharkov A.D. Social'no-kul'turnaya deyatel'nost' kak sposob sohraneniya razvitiya obshchechelo vecheskih cennostej. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013; № 3(53): 98-104.*
11. *Kul'turno-dosugovaya deyatel'nost'. T. G. Vasil'eva, Yu. G. Volkov, V. A. Volobuev i dr. Moskva: MGUKI, 1998.*
12. *Lunacharskij A.V. O vospitanii i obrazovanii. Moskva, 1976.*


*Дата поступления рукописи в редакцию: 17.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

***Чжэн Сяои***

# Исследование моделей применения иммерсивного искусства в нарративе культурного наследия

*Аннотация. Цифровая трансформация изменяет способы представления культурного наследия, расширяя традиционные формы экспозиции интерактивными и опытно-ориентированными практиками. Иммерсивное искусство становится художественным инструментом актуализации культурной памяти и переосмысления исторического опыта.*

*В статье исследуются практики применения иммерсивного искусства в культурном наследии Китая и России. На основе анализа конкретных случаев и сравнительного исследования рассматриваются четыре модели нарратива: форма реконструкции сцены, историко-повествовательная форма, эмоционально-резонансная форма и интерактивно-сопричастная форма.*

*Таким образом, иммерсивное искусство не только расширяет возможности репрезентации культурного наследия, но и способствует формированию нового опыта его восприятия через нарративные структуры и механизмы участия.*

*Ключевые слова: иммерсивное искусство, культурное наследие, нарратив культурного наследия, иммерсивные технологии, художественная выразительность.*

Современное понимание культурного наследия выходит за пределы его восприятия как совокупности материальных объектов и исторических памятников. Оно рассматривается как сложная система нарративов, в которой соединяются историческая память, культурные ценности и коллективная идентичность. Традиционные формы представления наследия сохраняют важную функцию передачи исторических знаний, однако их возможности в создании пространствен-

ного опыта, эмоционального участия и интерактивного взаимодействия остаются ограниченными.

Исследуя трансформацию музейного пространства, Н. А. Коровникова отмечает: «Эволюционировало само понятие «музей» … от традиционной экспозиции до иммерсивного культурного пространства» [7, с. 225].

Развитие виртуальной, дополненной и расширенной реальности, цифрового моделирования, искусственного интеллекта и интерактивных медиа способствует переходу культурного наследия от пассивного восприятия к активному взаимодействию. Чжоу Юаньлин, анализируя проект «Цифровой Дуньхуан», отмечает: «VR и AR … позволяют аудитории в пространственном измерении «попасть» на место события» [25, с. 159].

Иммерсивное искусство выступает не только как средство цифровой визуализации, но и как художественный механизм реконструкции культурного опыта. Как отмечает Коровникова, современный музей ориентирован на «удовлетворение не только когнитивных, но и эмоциональных потребностей аудитории за счет воздействия на все каналы восприятия информации» [7, с. 227].

Краткий обзор исследований и методы. Современные исследования, в том числе, автора данной статьи, показывают, что иммерсивное искусство способствует переходу культурного наследия от статичного объекта к динамическому повествованию. Оно не только воспроизводит визуальные характеристики культурных объектов, но и посредством пространственной организации, временной структуры, исторических сюжетов и культурных символов формирует новые модели восприятия наследия [14, с 42-52].

Применение иммерсивного искусства изменяет отношения между зрителем и культурным наследием. Если традиционная экспозиция предполагает преимущественно пассивное восприятие, то цифровая среда превращает действия, выбор и эмоциональные реакции зрителя в часть процесса создания культурного смысла, « … цифровая культурная индустрия способствует росту творчества, а участие пользователей приводит к постоянной реконструкции культурной памяти» [19, с. 160].

В статье на основе комплексного подхода применяется типологический анализ практик Китая и России с позиций истории искусства и исследований культурного наследия. Автор выделяет четыре основные модели применения иммерсивного искусства в нарративе культурного наследия: форма реконструкции сцены, историко-повествовательная форма, эмоционально резонансная форма и интерактивно сопричастная форма.

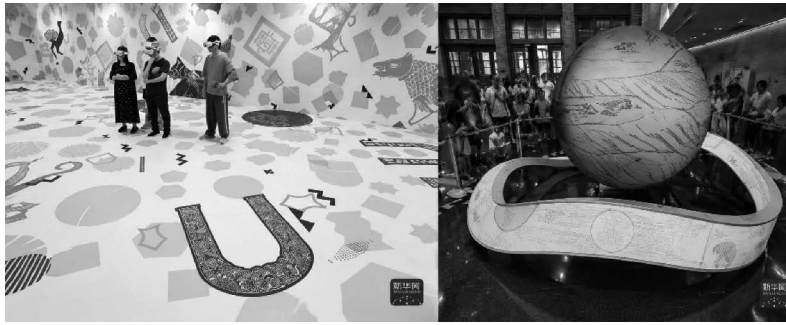


Рис. 1. Выставка виртуальной реальности «Обзор мира: полная карта всех стран мира» [15]

### *I. Форма реконструкции сцены*

Форма реконструкции сцены является одной из ключевых моделей применения иммерсивного искусства в нарративе культурного наследия. Она основана на использовании VR, 3D-моделирования и цифровых технологий для восстановления утраченных или недоступных исторических пространств. Благодаря этому культурное наследие превращается из объекта наблюдения в пространство взаимодействия, а технологии виртуальной реконструкции становятся не только средством сохранения, но и инструментом исторической интерпретации и культурного повествования [9, с. 1–2].

Выставка виртуальной реальности «Взгляд на мир: полная карта всех стран мира» (см. рис.1) [15] демонстрирует применение данной модели в китайской практике. Проект основан на карте «Куньюй Ванго Цуаньту», созданной в эпоху династии Мин в результате взаимодействия китайской и западной культур. Ма Сюцзюань отмечает: «Карта «Куньюй Ванго Цуаньту», … а также трансформации мировоззрения китайцев в эпоху династий Мин и Цин» [18, с 92].

Иммерсивная выставка преобразует карту в цифровое пространство посредством панорамной визуализации, 3D-моделирования и интерактивных технологий, позволяя зрителю воспринимать не только изображение карты, но и исторический контекст её формирования.

Сущность проекта заключается в реконструкции исторического пространства, связанного с культурным объектом [23, с 157]. Как отмечают Д. Д. Родионова, С. В. Челомбитко: «…приобщение учащихся к историко-культурному наследию представлено…в новом доступном цифровом формате» [5, с. 120].

Российский проект «Белый город. Виртуальная реконструкция исторического ландшафта Москвы» [1] обращается к реконструкции городской среды как историко-культурного пространства (см. рис.2). Используя архивные источники, картографические материалы и технологии 3D-моделирования, проект вос-

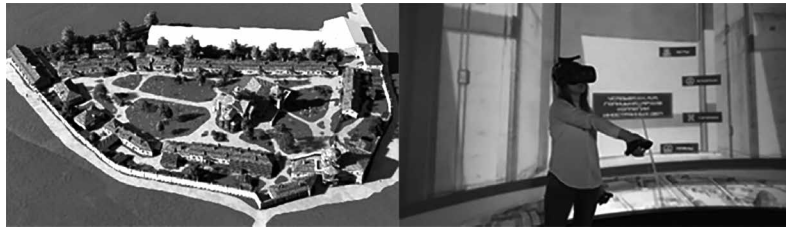


Рис. 2. Белый город. Виртуальная реконструкция исторического ландшафта Москвы [1]

создаёт образ Москвы XVI–XVIII веков, раскрывая связь между архитектурным обликом города и исторической памятью.

Если китайский проект сосредоточен на раскрытии культурного потенциала отдельного исторического объекта, то «Белый город» обращается к восстановлению целостного образа городской среды. В этом сравнении можно выделить два направления реконструкции: «Взгляд на мир: полная карта всех стран мира» движется от отдельного артефакта к более широкому культурному пространству, а «Белый город» — от реконструированной среды к осмыслению её отдельных элементов.

Форма реконструкции сцены является важной моделью применения иммерсивного искусства в сфере культурного наследия. Её значение заключается не только в визуальном восстановлении прошлого, но и в создании пространственного опыта, способствующего более глубокому пониманию исторической памяти и культурных ценностей.

### *II. Историко-повествовательная форма*

Историко-повествовательная форма направлена не только на воспроизведение исторических событий, но и на их художественную организацию в цифровой среде. В отличие от формы реконструкции сцены, ориентированной преимущественно на восстановление исторического пространства, данная модель строится на создании последовательного повествования, объединяющего события, персонажей и культурную память.

Е. Л. Краснова, исследуя развитие современных музеев, отмечает: «Современный музей … и стал инструментом трансмедийного мира» [8, с. 127]. Благодаря пространственному дизайну, визуальным образам, звуковой среде и мультимедийным средствам иммерсивное искусство преобразует разрозненные исторические материалы в целостный опыт восприятия.

«Красная лента: великий поход» [16] (см. рис.3) представляет данную модель в китайской практике. Проект посредством цифровых изображений, иммерсивных пространств и мультимедийных технологий преобразует историче-



Рис. 3. «Красная лента: великий поход». Цифровой художественный музей культуры «Длинный поход» в провинции Гуйчжоу [16]

ский процесс в непосредственное повествование. Особенность проекта заключается в трансформации способа представления. Историческое повествование становится не только передачей знаний, но и формой переживания исторической памяти. Лу Дацзуан отмечает: «… благодаря иммерсивному опыту он активизирует историческую память …» [17, с 127].

Российский иммерсивный проект «Великолепный Эрмитаж» [3] (см. рис. 4) демонстрирует иной вариант реализации модели исторического повествования в сфере художественного наследия. Этот проект, основанный на художественных коллекциях и истории развития искусства Государственного Эрмитажа, с помощью цифровых изображений, пространственной проекции, иммерсивной среды и мультимедийных технологий превращает картины, скульптуры и архитектурные пространства из музейной коллекции в динамичное художественно-историческое повествование.

В отличие от традиционного подхода к просмотру произведений искусства в музеях, выставка «Великолепный Эрмитаж» не требует от зрителей следовать фиксированному маршруту по залам, а переосмысливает исторические связи между произведениями искусства. Историко-повествовательная форма показывает, что иммерсивное искусство не заменяет историческое содержание, а расширяет способы его интерпретации. Благодаря объединению пространства, времени и эмоционального восприятия культурное наследие превращается из объекта изучения в процесс переживания и понимания.



Рис. 4. Великолепный Эрмитаж [3]

### *III. Эмоционально-резонансная форма*

В рамках эмоционально-резонансной формы внимание переносится с визуального восприятия объекта наследия на его эмоциональное и телесное переживание, что позволяет раскрыть духовные и ценностные аспекты культуры. Культурное наследие предстает не только как совокупность материальных объектов и исторических фактов, но и как носитель коллективной памяти, религиозных представлений и духовных смыслов. Используя возможности пространственной организации, звука, света и телесного восприятия, иммерсивное искусство создаёт условия для более глубокого переживания культурного контекста, «…иммерсивности как целостного культурного феномена» и «… актуализирует запрос на иммерсивные эффекты, воссоздающие эффект телесно-аффективного погружения в среду» [13, с. 79; 4].

Например, настенные росписи храмов и даосских монастырей провинции Шаньси, являясь важной составной частью традиционной визуальной культуры Китая, «имеют ценность не только в самой художественной форме, но и в заложенных в них религиозных верованиях, представлениях о космосе, взглядах на жизнь и духовной структуре общества» [20, с 35]. В традиционной музейной экспозиции эти изображения (см. рис. 5) [12] зачастую вырваны из архитектурного контекста и религиозного пространства и представлены в виде плоских произведений, что ослабляет ритуальное значение атмосферы.

Экспозиция «Божества мира» (см. рис. 6) [2] с помощью иммерсивной экспозиции восстанавливает связь между изображением и пространством, зрителем и религиозной культурой, создает визуальную среду с ритуальным характером, позволяя зрителям в процессе просмотра испытать эмоциональные пере-



Рис. 5 Образы божеств на настенных росписях в храмах и монастырях «Изображение небесной девы» Длина 95 см, ширина 51 см, коллекция Музея провинции Шаньси) [12]

живания, близкие к тем, которые возникают в традиционном религиозном действе.

С точки зрения эмоционального резонанса, благодаря атмосфере пространства, игре света и тени, а также иммерсивной среде зрители могут более наглядно ощутить торжественность, святость и духовную силу традиционного религиозного искусства.

Автор статьи считает, что выставка «Божества мира» воплощает основную логику иммерсивного искусства, основанного на эмоциональном резонансе: путем реконструкции среды восприятия она позволяет заново ощутить духовный смысл культурного наследия.



Рис. 6 Выставка «Божества этого мира — изобразительное искусство в храмах, монастырях и гробницах провинции Шаньси» [2]

Российский иммерсивный спектакль «Подвиг возрождения» [6] представляет эмоционально-резонансную модель в сфере исторической памяти. Через актёрское действие, пространственную организацию, звук и участие зрителя исторические события преобразуются в непосредственный эмоциональный опыт (см. рис.7).

Особенность иммерсивного театра заключается в преодолении границы между сценой и зрителем. Согласно феноменологии восприятия М. Мерло-Понти, «основной принцип феноменологии восприятия Мело-Понти заключается в том, чтобы в качестве субъекта восприятия выдвинуть тело, а не сознание, и тем самым раскрыть конструктивную роль тела в отношении объекта» [10]. В этом контексте телесное присутствие становится важным способом понимания исторической памяти. Ян Чаоди отмечает: «Сопоставление и наложение реального и виртуального пространств в иммерсивном театре позволяют спектаклю выйти за рамки линейной временной структуры и, …» [21, с 90].

Эмоционально-резонансная форма расширяет функцию культурного наследия от передачи информации к созданию эмоционального опыта. Посредством телесного восприятия и художественной атмосферы наследие становится живым культурным опытом, связывающим прошлое и настоящее.

### *IV. Интерактивно-сопричастная форма*

Интерактивно-сопричастная форма является моделью применения иммерсивного искусства, в которой основное внимание уделяется изменению роли зрителя в процессе восприятия и интерпретации культурного наследия, «… зри-



Рис. 7. Иммерсивный спектакль «Подвиг возрождения» [6]

тель-участник может участвовать в создании художественного произведения, становясь его «соавтором» . . . » [11, с. 60]. В традиционной экспозиции зритель преимущественно выступает как наблюдатель, тогда как иммерсивная среда благодаря технологиям виртуальной реальности, пространственного взаимодействия и обратной связи превращает его в активного участника формирования культурного смысла.

Интерактивно-сопричастная форма является наиболее активной моделью взаимодействия между человеком и культурным наследием, объединяя предыдущие формы применения иммерсивного искусства: реконструкция сцены создаёт пространственную среду, историческое повествование формирует временную структуру, эмоциональный резонанс активизирует опыт зрителя, а интерактивное участие обеспечивает его включение в процесс формирования смысла наследия. В результате культурное наследие превращается из объекта восприятия в пространство совместного опыта, антропологическое измерение иммерсивного искусства включает зрителя в процесс сотворчества.

VR-проект «Чудеса канала» [22] представляет интерактивно-сопричастную модель в китайской практике, обращаясь к культурному наследию Китая. Созданная цифровая среда предоставляет зрителю возможность самостоятельно исследовать историко-культурное пространство и взаимодействовать с его элементами. В отличие от традиционного представления через карты, фотографии

и текстовые материалы, проект превращает восприятие наследия в процесс личного участия и опыта [24, с 85].

### *Выводы и заключение*

Проведённое исследование показывает, что в условиях цифровой трансформации культурное наследие приобретает значение динамической системы, связанной с исторической памятью, культурными ценностями и коллективной идентичностью. Иммерсивное искусство, объединяя художественные средства и цифровые технологии, расширяет возможности представления и интерпретации наследия, изменяя модель взаимодействия человека с культурой: от наблюдения к участию, от информации к опыту, от сохранения к переосмыслению. В антропологическом измерении оно соединяет историческую память, индивидуальное восприятие и современное культурное сознание.

### *Литература*


1. *Белый город. Виртуальная реконструкция исторического ландшафта центра Москвы. URL: https://vrmsu.ru/proekt/istoricheskaya-rekonstrukcziya-landshafta-belogo-goroda-moskvy/ (дата обращения:09.07.2026).*
2. *Божества этого мира — изобразительное искусство в храмах, монастырях и гробницах провинции Шаньси. URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id= 1747190611886451439&wfr= spider& for=pc (дата обращения: 10.07.2026). (кит.яз)*
3. *Великолепный Эрмитаж. URL: https:// rg.ru/2026/ 06/ 25/velikolepnyj- ermitazh-v-moskve-klassika- ozhivshaia-v-cifre.html (дата обращения: 10.07.2026).*
4. *Венкова А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре // СПб. : РГПУ им. А.И. Герцена. 2022. С. 330.*
5. *Д. Д. Родионова, С. В. Челомбитко. VR-музей как форма актуализации историко-культурного наследия // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. №. 7, 2024, С. 120-137.*
6. *Иммерсивный спектакль «Подвиг возрождения». URL: https://peterhofmuseum.ru/ events/ 483?utm (дата обращения: 09.07.2026).*
7. *Коровникова, Н. А. Современное музейное пространство: новые технологии и практики / Н. А. Коровникова // Вестник культурологии. – 2024. – № 3(110). – С. 224–242.*
8. *Краснова Евгения Леонидовна. Музей как трансмедийный инструмент // Вопросы музеологии, vol. 15, №. 1, 2024. С. 127-134.*
9. *Маландина Татьяна Владимировна. "Виртуальная 3D-реконструкция интерьера в исследованиях историко-культурного наследия: историографический обзор" Историческая информатика, №. 2 (48). 2024. С. 1-23*
10. *Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. — СПб.: Ювента; Наука. – 1999. – 608 с.*
11. *Нагорная Лариса Николаевна.Коммуникативный потенциал цифрового искусства: культурно-исторические парадигмы и практики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. №. 5 (121). 2024. С. 76-84.*
12. *Образы божеств на настенных росписях в храмах и монастырях «Изображение небесной девы». Коллекция Музея провинции Шаньси). URL: https:// media-t.720static.com/ 658jk5 waru0/2/9b6be4b3892c10 813cd9d57 be923e338v5.jpg? imageMogr2/ auto-orient/quality/ 75/ thumbnail/2000x2000%3E (дата обращения: 10.07.2026). (кит.яз)*
13. *Соколовская, Е. В. Иммерсивность как объект анализа: потенциал мультисенсорных исследований / Е. В. Соколовская // Челябинский гуманитарий. – 2025. – № 2 (71). – С. 79–84.*

14. *Чжэн Сяои, Алексеева Г.В. Иммерсивное искусство и трансформация нарративов культурного наследия // Обсерватория культуры. 2026. Т. 23, № 1. С. 42—52.*
15. *Открылась иммерсивная VR-выставка «Обзор мира: полная карта всех стран мира» – URL: https://www.xinhuanet.com/culture/ 20250711/ 8361900f840d4ba7b 771fb8d39886e00/ c. html (дата обращения: 10.07.2026). (кит.яз)*
16. *«Красная лента» — великое путешествие. – URL: https://www.mct.gov.cn/wlbphone/wlbydd/ xxfb/jiaodianxinwen/202412/t20241209_956751.html?utm (дата обращения: 10.07.2026). (кит.яз)*
17. *Лу Дацзуан, Тан Цзянь, Дин Юань. Исследование мобильности культурного пространства в цифровой среде на примере цифрового художественного музея «Красная лента: Великий путь» / Дизайн интерьера и отделка.2025. №. 6. С. 126-128. (кит.яз)*
18. *Ма Сюйцзюань, Сюй Хунчан, Чжан Лань. Сравнительное исследование «Полной карты мира» Нань Хуайжэня и «Полной карты всех стран мира» Ли Мадуо. / Хэбэй: научно-технический журнал. 2022. №. 35(3). С. 92-96. (кит.яз)*
19. *Минцзянь. Цифровая передача и инновации в области культурного наследия на основе технологий интерактивной виртуальной реальности / Трафаретная печать. 2026. №. 8. С. 145-147. (кит.яз)*
20. *Сунь Луяо. «Мир на стенах» — исследование настенных росписей древних гробниц провинции Шаньси / Ронбаоцзай. 2018. №. 3. С. 34-69. (кит.яз)*
21. *Ян Чаоди. Переосмысление сущности пространства и расширение эффекта присутствия — о «присутствии» в драматургии цифровой эпохи / Искусство драмы. 2026. №. 3. С. 90-102+116. (кит.яз)*
22. *Выставка «Чудеса канала» — VR-опыт в большом пространстве. URL: https://canalmuseum. net/linzhantezhan/985.html (дата обращения: 10.07.2026). (кит.яз)*
23. *Чжан Ликунь, Чжан Чжэнь. Практика внедрения инновационных цифровых и интеллектуальных технологий в музеях на основе виртуальной реальности с эффектом простора — на примере выставки «Взгляд на мир: полная карта всех стран мира» в Нанкинском музее / Юго-восточная культура.2025, №.4. С. 156-163. (кит.яз)*
24. *Чжан Юйянь, Юй Фэнлун, Хоу Бин. Механизм влияния музейных экспериенций на эмоции посетителей — на примере Музея Великого китайского канала в Янцзы / Журнал Туризм.2026. №.41(5). С. 82-96. (кит.яз)*
25. *Чжоу Юаньлин. Инновации в журналистской нарративной практике при оцифровке и распространении культурного наследия — на примере проекта «Цифровой Дуньхуан» / Наблюдения журналиста. – 2025. – № 15. – С. 159–161. (кит.яз)*

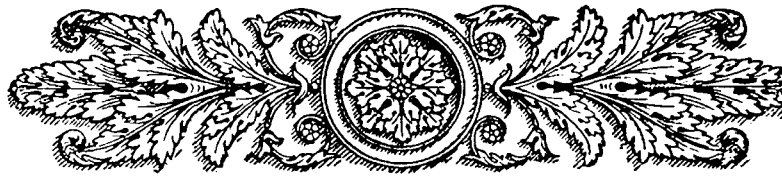
## *REFERENCES*

1. *Belyj gorod. Virtual'naya rekonstrukciya istoricheskogo landshafta centra Moskvy. URL: https:// vrmsu.ru/ proekt/ istoricheskaya- rekonstrukcziya- landshafta- belogo- goroda-moskvy/ (data obrashcheniya:09.07.2026).*
2. *Bozhestva etogo mira — izobrazitel'noe iskusstvo v hramah, monastyryah i grobnicah provincii SHan'si. URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1747190611886451439&wfr=spider&for=pc (data obrashcheniya: 10.07.2026). (kit.yaz)*
3. *Velikolepnyj Ermitazh. URL: https://rg.ru/2026/06/25/velikolepnyj- ermitazh-v-moskve- klassika-ozhivshaia-v-cifre.html (data obrashcheniya: 10.07.2026).*
4. *Venkova A. V. Fenomen immersivnosti v sovremennoj hudozhestvennoj kul'ture // SPb. : RGPU im. A.I. Gercena. 2022. S. 330.*
5. *D. D. Rodionova, S. V. CHelombitko. VR-muzej kak forma aktualizacii istoriko-kul'turnogo naslediya // Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. YAzykoznanie. Kul'turologiya. №. 7, 2024, C. 120-137.*
6. *Immersivnyj spektakl' «Podvig vozrozhdeniya». URL: https://peterhofmuseum.ru/events/483?utm (data obrashcheniya: 09.07.2026).*
7. *Korovnikova, N. A. Sovremennoe muzejnoe prostranstvo: novye tekhnologii i praktiki / N. A. Korovnikova // Vestnik kul'turologii. – 2024. – № 3(110). – S. 224–242.*
8. *Krasnova Evgeniya Leonidovna. Muzej kak transmedijnyj instrument // Voprosy muzeologii, vol. 15, №. 1, 2024. C. 127-134.*

9. *Malandina Tat'yana Vladimirovna. "Virtual'naya 3D-rekonstrukciya inter'era v issledovaniyah isto riko-kul'turnogo naslediya: istoriograficheskij obzor" Istoricheskaya informatika, №. 2 (48). 2024. C. 1-23*
10. *Merlo-Ponti, M. Fenomenologiya vospriyatiya / M. Merlo-Ponti. — SPb.: YUventa; Nauka. – 1999. – 608 s.*
11. *Nagornaya Larisa Nikolaevna.Kommunikativnyj potencial cifrovogo iskusstva: kul'turno-istoriches kie paradigmy i praktiki // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. №. 5 (121). 2024. C. 76-84.*
12. *Obrazy bozhestv na nastennyh rospisyah v hramah i monastyryah «Izobrazhenie nebesnoj devy». Kollekciya Muzeya provincii SHan'si). URL: https:// media- t. 720static. com/658jk5waru0/ 2/9b6be4b3892c10813cd9d57be923e338v5.jpg?imageMogr2/ auto-orient/quality/75/thumb nail/2000x2000%3E (data obrashcheniya: 10.07.2026). (kit.yaz)*
13. *Sokolovskaya, E. V. Immersivnost' kak ob"ekt analiza: potencial mul'tisensornyh issledovanij / E. V. Sokolovskaya // CHelyabinskij gumanitarij. – 2025. – № 2 (71). – S. 79–84.*
14. *CHzhen Syaoi, Alekseeva G.V. Immersivnoe iskusstvo i transformaciya narrativov kul'turnogo naslediya // Observatoriya kul'tury. 2026. T. 23, № 1. S. 42—52.*
15. *Otkrylas' immersivnaya VR-vystavka «Obzor mira: polnaya karta vsekh stran mira» – URL: https://www.xinhuanet.com/culture/ 20250711/ 8361900f840d4 ba7b771fb8d 39886e 00/c. html (data obrashcheniya: 10.07.2026). (kit.yaz)*
16. *«Krasnaya lenta» — velikoe puteshestvie. – URL: https://www. mct.gov.cn/ wlbphone/ wlbydd/ xxfb/ jiaodianxinwen/ 202412/ t20241209_ 956751. html? utm (data obrashcheniya: 10.07. 2026). (kit.yaz)*
17. *Lu Daczuan, Tan Czyan', Din YUan'. Issledovanie mobil'nosti kul'turnogo prostranstva v cifrovoj srede na primere cifrovogo hudozhestvennogo muzeya «Krasnaya lenta: Velikij put'» / Dizajn inter'era i otdelka.2025. №. 6. C. 126-128. (kit.yaz)*
18. *Ma Syujczyuan', Syuj Hunchan, CHzhan Lan'. Sravnitel'noe issledovanie «Polnoj karty mira» Nan' Huajzhenya i «Polnoj karty vsekh stran mira» Li Maduo. / Hebej: nauchno-tekhnicheskij zhurnal. 2022. №. 35(3). C. 92-96. (kit.yaz)*
19. *Minczyan'. Cifrovaya peredacha i innovacii v oblasti kul'turnogo naslediya na osnove tekhnologij interaktivnoj virtual'noj real'nosti / Trafaretnaya pechat'. 2026. №. 8. C. 145-147. (kit.yaz)*
20. *Sun' Luyao. «Mir na stenah» — issledovanie nastennyh rospisej drevnih grobnic provincii SHan'si / Ronbaoczaj. 2018. №. 3. C. 34-69. (kit.yaz)*
21. *YAn CHaodi. Pereosmyslenie sushchnosti prostranstva i rasshirenie effekta prisutstviya — o «prisutstvii» v dramaturgii cifrovoj epohi / Iskusstvo dramy. 2026. №. 3. C. 90-102+116. (kit.yaz)*
22. *Vystavka «CHudesa kanala» — VR-opyt v bol'shom prostranstve. URL: https:// canalmuseum. net/linzhantezhan/985.html (data obrashcheniya: 10.07.2026). (kit.yaz)*
23. *CHzhan Likun', CHzhan CHzhen'. Praktika vnedreniya innovacionnyh cifrovyh i intellektual'nyh tekhnologij v muzeyah na osnove virtual'noj real'nosti s effektom prostora — na primere vystavki «Vzglyad na mir: polnaya karta vsekh stran mira» v Nankinskom muzee / YUgo-vostochnaya kul'tura.2025, №.4. C. 156-163. (kit.yaz)*
24. *CHzhan YUjyan', YUj Fenlun, Hou Bin. Mekhanizm vliyaniya muzejnyh eksperiencij na emocii posetitelej — na primere Muzeya Velikogo kitajskogo kanala v YAnczy / ZHurnal Turizm.2026. №.41(5). C. 82-96. (kit.yaz)*
25. *CHzhou YUan'lin. Innovacii v zhurnalistskoj narrativnoj praktike pri ocifrovke i rasprostranenii kul'turnogo naslediya — na primere proekta «Cifrovoj Dun'huan» / Nablyudeniya zhurnalista. – 2025. – № 15. – S. 159–161. (kit.yaz)*


*Дата поступления рукописи в редакцию: 24.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

# МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ



***Тан Вэньцзюнь***

# Репрезентация и реконструкция образов китайской классической поэзии на примере русских переводов лунного образа в стихах Ли Бо

*Аннотация. В настоящей статье на теоретическом фундаменте межкультурной поэтики и семиотики перевода, с конкретным акцентом на русских переводах лунного образа в поэтическом наследии Ли Бо, анализируются механизмы распространения, восприятия и реконструкции данного образа в русском культурном контексте. Исследование выявляет три структурных различия между китайским и русским культурными контекстами в отношении лунного образа: во взаимоотношении «и» (смысл) и «сян» (образ) китайская классическая поэтика подчёркивает их диалектическое единство, тогда как русская поэтика склоняется к восприятию луны как символа, указывающего на иную реальность; в эмоциональной направленности луна в китайской поэзии в конечном счёте воплощает «человеческие чувства», в то время как в русской она устремлена к «божественному» или «самости»; в модальности пространственно-временного восприятия китайский поэт, взирая на яркую луну, испытывает синхронное пространственное отождествление, тогда как русский поэт переживает историческую глубину и тленность индивидуального бытия. Указанные различия обусловливают в практике русского перевода парадигматический сдвиг от лирической сущности к философско-религиозному комплексу, что конкретно проявляется в трёх стратегиях: стратегии прямого перевода с сохранением, стратегии интерпретативной реконструкции и стратегии инновационной трансформации. На основании этого автором предлагается трёхмерная модель координированного перевода «когнитивно-культурно-эстетическая» и конструируется «четырёхуровневая система компенсации» в целях обеспечения теоретической референции для межкультурной коммуникации образов классической поэзии.*

*Ключевые слова: русская культура, Ли Бо, образ луны, межкультурная коммуникация, реконструкция образа.*

### *Введение*



сян» (смысл-образ) как ключевая категория китайской классической поэтики по своему содержанию значительно превосходит понятия «image» или «imagery» в западной риторике. В китайской традиционной литературной теории «исян» представляет собой диалектическое единство «и» (смысл) и «сян» (образ): под «и» подразумеваются субъективные чувства поэта и его философское постижение, а «сян» — это конкретный материальный образ, несущий в себе эти абстрактные смыслы. Слова Лю Сея из трактата «Вэньсинь дяолун» («Литературный разум и искусство резьбы»), глава «Шэньсы» («Божественное мышление»): «Мастер, обладающий проницательностью, заглядывает в исян и владеет топором», — раскрывают сущностную характеристику исян как базовой единицы художественного мышления. Это понятие в процессе межкультурного перевода обнаруживает особую сложность: переводчик должен передать не только физическую референцию «сян», но и воспроизвести культурные наслоения и эмоциональный резонанс «и», а также учитывать уникальность способа соединения «и» и «сян».

С точки зрения семиотики поэтический образ имеет трехслойную структуру: материальный слой — языковые звуки и письменная форма; объектный слой — обозначаемый внешний предмет; интерпретационный слой — культурные ассоциации и эстетическое значение. В межъязыковом преобразовании эти три слоя передаются не синхронно, возникает рассогласование уровней: материальный слой обычно теряется первым, объектный слой частично сохраняется дословным переводом, а интерпретационный слой наиболее уязвим и требует сложного механизма компенсации. Паулин Юй (Pauline Yu) в работе «The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition» («Чтение образа в китайской поэтической традиции») подчёркивает, что образы в китайской классической поэзии «почти не функционируют как метафоры», а выступают «пояснением или воплощением их семантической категории». Иными словами, «усян» (материальный образ) не является аллегорическим знаком, а представляет собой «пояснение или воплощение интеллектуального или эмоционального смысла». Эта характеристика «нетранслируемости» делает перевод образа ключевой проблемой межкультурной коммуникации.

Настоящая статья отвечает на указанные теоретические затруднения на уровне переводческой стратегии, рассматривая кейс русского перевода образа «луны» в поэзии и прозе Ли Бо. Основное внимание уделяется трём ключевым

проблемам: семантическим потерям и механизмам компенсации образа «луны» в переводе на русский язык; локализационной переосмысленности образа «луны» в русской литературной традиции; интеграции реконструированного образа в структуру современной русской поэтики. Посредством анализа данного примера статья исследует пути соединения «син» (формы) и «смысла» в переводе образов, раскрывая, как переводчик воспроизводит социальное познание и философию, заключённые в образе, и тем самым предоставляет теоретическую основу для межкультурного распространения образов классической китайской поэзии.

### *Материалы и методы исследования*

Материалами исследования послужили опубликованные архивные документы, законодательные и нормативные акты исследуемого периода, материалы периодической печати, мемуарные источники, научные публикации отечественных исследователей, а также историко-статистические и справочные издания, отражающие особенности рассматриваемого историко-культурного процесса. Методологическую основу работы составили принципы историзма, объективности и комплексного анализа источников. В исследовании применены историко-сравнительный, историко-генетический, проблемно-хронологический и системный методы, позволившие проследить эволюцию изучаемого явления, выявить его характерные особенности, определить взаимосвязь с социально-культурными процессами эпохи и сформулировать обоснованные выводы на основе сопоставления различных групп источников.

### *Результаты и обсуждения*

Образ «луны» в китайской классической поэзии составляет один из наиболее сложных ибогатых культурных семантических полей. Его семантическая сеть охватывает как минимум следующие измерения: астрономическое измерение — луна как небесное тело, включающее фазы луны, лунные затмения и иные природные явления; временное измерение — смена месяцев, цикличность сезонов и историческая вечность; пространственное измерение — разделение родины и чужбины, противопоставление небесного и земного; эмоциональное измерение — тоска по родине, одиночество, любовь и дружба и иные сложные чувства; философское измерение — концентрация женской (иньской) красоты, диалектика перемен и неизменности, а также постижение превосходства над жизнью и смертью; мифологическое измерение — синтез коллективной памяти о Чанъэ, взлетевшей на луну, о нефритовом зайце, толкущем эликсир бессмертия, о У Гане, рубящем османтус, и о Юэ Лао, связывающем

брачные узы. Все эти измерения в поэзии Ли Бо переплетаются и сливаются, формируя уникальный поэтический знак «луна Ли Бо» [16].

С точки зрения развития истории поэзии луна уже давно превзошла физические свойства природного небесного тела и стала культурным символом, несущим коллективные чувства китайской нации. От зыбкой лирической интонации «Шицзина» («Книги песен»):« Юэ чу цзяо си, цзяо жэнь ляо си» – Вышла на небо луна и ярка, и светла…Эта красавица так хороша и мила! [1] — до философско-временной медитации Чжан Цзюлиня: «Хай шан шэн мин юэ, тянь я гун цы шы» – Над морем восходит яркая луна, в этот час мы вместе, хоть и на краю света — образ луны претерпел непрерывное культурное кодирование и накопление. Ли Бо на этой основе осуществил творческую трансформацию: он возвратил яркую луну из величественного космического фона в интимное пространство индивидуального бытия, превратив луну, вознесённую в небеса, в зримый, доступный взору пейзаж, а затем посредством психологической связи «созерцания» и «размышления» построил треугольную эмоциональную структуру «луна — я — родина». По статистике, среди сохранившихся тысячи стихотворений Ли Бо более двухсот пятидесяти посвящены яркой луне, что свидетельствует о его привязанности к образу «луны» и его новаторстве в этом направлении [13].

Следует отметить, что луна в стихах Ли Бо представляет собой не только объективный материальный образ (усян), но и богатую многозначную комплексную символическую систему. В стихотворении «Юэ ся ду чжо» («Под луной одиноко пью») строки «Цзюй бэй яо мин юэ, дуй ин чэн сан жэнь» – Но в собутыльники луну Позвал я в добрый час, И тень свою я пригласил – И трое стало нас. [2] посредством парадоксальной сцены деконструируют границу между субъектом и объектом: яркая луна возносится от природного объекта до субъекта диалога, превращая мирскую сцену одинокого пития в духовный ритус взаимодействия неба и человека. В стихотворении «Ба цзю вэнь юэ» – Поднимая чашу, вопрошаю луну – строки «Цзинь жэнь бу цзянь гу шы юэ, цзинь юэ цэн цзин чжао гу жэнь» – Мы не можем теперь увидеть, друзья,Луну древнейших времен.Но предкам нашим светила она, Выплыв на небосклон.[3] через контраст между вечностью луны и мимолётностью человеческой жизни возвышают луну до символа вечности времени и пространства, поднимая лунную мотивику китайской поэзии от эмоциональной опоры до высот метафизической рефлексии [15]. Такое сочетание образов неявно соответствует даосской космогонии «Дао рождает одно, одно рождает два, два рождают три, а три рождают все существа.[4]», конструируя комплексную символическую систему, синтезирующую даосское мировоззрение и индивидуальное жизненное сознание.

С лингвистической точки зрения иероглиф «юэ» (луна) обладает семантической конденсацией. Как пиктографический знак, его форма имитирует серп луны, имея двойное значение «луна» и «месяц». Ли Бо в полной мере использовал эту семантическую особенность, создавая беспрецедентные сочетания образа луны: «можно оседлать», «можно послать», «можно держать в зубах», «можно сорвать», «можно вопросить», «можно взять взаймы», как, например, в строках «Во цзи чоу синь ю мин юэ, суй фэнь чжи дао елан си» – Я тревогой своей поделюсь с лучезарной луной, Чтоб она унесла ее в этот далекий удел. [5] и «Цзюй хуай и синь чжуан сы фэй, юй шан цин тянь лань мин юэ» – И становится снова душе веселей, Воспарим и обнимем луну в небесах [5], наделяя луну антропоморфными качествами и динамичной эстетикой [16]. Эта языковая стратегия является образцом традиции китайской поэтики «достигнув смысла, забудь слова» — когда формальная оболочка языка отбрасывается, сущность чувства обретает непосредственное воплощение, преодолевая ограничения эпохи и региона и становясь эмоциональным кодом, передающимся через тысячелетия.

### *Культурно-семантическое поле лунного образа в русском культурном контексте*

Образ луны в русской культуре формирует многомерное семантическое поле, однако принципы его построения существенно отличаются от китайской классической поэтики. Если в поэзии Ли Бо луна представляет собой единство образа («сян») и смысла («и»), то в русской традиции ее восприятие определяется тремя основными измерениями: христианской космологией, славянским культом природы и европейской романтической поэтикой. Именно эта система представлений во многом определяет восприятие образа луны при переводе китайской поэзии на русский язык.

Прежде всего луна обладает выраженной религиозной символикой. В отличие от китайской традиции, где она связана с иньским началом и цикличностью, в русской культуре луна входит в установленный Богом космический порядок. Б. А. Успенский отмечает, что полумесяц в христианской символике связан с Богородицей, а луна выступает знаком божественной гармонии. Поэтому в русской литературе она чаще становится свидетельством присутствия Бога и вечного миропорядка, а фазы луны интерпретируются как метафора духовного состояния человека.

Не менее важным источником семантики является славянский культ природы. Лунные циклы были связаны с сельскохозяйственной жизнью, а необычные небесные явления воспринимались как предвестники событий. В романтической поэзии эта традиция получила художественное развитие: у В. А. Жуковско-

го луна пробуждает воспоминания, у Ф. И. Тютчева становится образом человеческой уязвимости. В отличие от китайской идеи гармонии человека и природы, русская поэзия наделяет луну двойственной природой: она одновременно близка и чужда человеку.

Эта двойственность отражается и в языке. Существительные «месяц» и «луна», первоначально являвшиеся синонимами, со временем приобрели разные поэтические функции. «Месяц» связан с молодым серпом луны, природным циклом и народной традицией, тогда как «луна» ассоциируется с полнолунием, тайной, мистикой и философскими размышлениями. Такое разграничение усиливает характерное для русской культуры противопоставление близости и отчуждения.

Под влиянием европейского романтизма эти представления оформились в особую эстетическую модель. Если в китайской поэзии луна выражает человеческие чувства — тоску по родине, любовь, дружбу, — то в русской она становится средством осмысления духовного мира и устройства вселенной. В поэзии символистов эта тенденция усиливается: у А. А. Блока луна превращается в знак бессмысленности современного мира, у З. Н. Гиппиус — в символ смерти и метафизического опыта.

Таким образом, китайская и русская традиции существенно различаются. В китайской поэзии луна объединяет образ и смысл, служит выражением человеческих чувств и преодолевает пространство, соединяя людей. В русской культуре она выступает символом высшего духовного порядка, внутреннего мира личности и течения времени. Поэтому перевод образа луны представляет собой не простую языковую замену, а диалог двух культурных систем, требующий передачи не только самого образа, но и присущего ему культурного смысла.

### *Стратегии транскодирования лунного образа в русских переводах Ли Бо*

С точки зрения межкультурной семиотики транскодирование образа представляет собой преобразование культурной памяти между различными знаковыми системами. Как отмечал Ю. Лотман, «суть перевода заключается в перекодировании культурной памяти» [7]. Перевод образа «луны» из поэзии Ли Бо в русский культурный контекст демонстрирует многоуровневый механизм — от языковой репрезентации до культурной интерпретации. Практику русского перевода можно свести к трём основным стратегиям: прямому сохранению образа, интерпретативной реконструкции и инновационной трансформации. Они образуют континуум «сохранение — трансформация — творчество», а выбор стратегии определяется культурной специфичностью образа, его поэтической функцией и особенностями целевой аудитории.

Стратегия прямого перевода с сохранением образа ориентирована на максимальное сохранение структуры оригинала и информации материального и предметного уровней. Она наиболее эффективна при переводе образов с невысокой культурной специфичностью, где основное внимание уделяется лексической и синтаксической эквивалентности. Базовым примером является соответствие китайского «юэ» и русского «луна». На референциальном уровне оба слова обозначают одно небесное тело, однако полная эквивалентность отсутствует: китайское «юэ» — немаркированное существительное с гибкими грамматическими функциями, тогда как русское «луна» обладает развитой системой словоизменения [14]. Существенны и культурные различия: китайское «юэ» связано с тоской по родине и одиночеством, тогда как русское «луна» — с женской красотой и природной цикличностью. Иероглиф «юэ» также сохраняет визуальную образность, утрачиваемую в фонетическом письме [6].

Аналогичные проблемы возникают при переводе сложных образов. В «мин юэ» Торопцев переводит его как «лунный свет», сохраняя впечатление светимости. В «цю юэ» сочетание «осенняя луна» передаёт меланхолическую эмоциональность. В «юнь юэ» китайская сочинительная конструкция сохраняет неопределённость отношений, тогда как русское словосочетание делает их более однозначными. Преимущество стратегии — высокая степень сохранения информации, однако формальное соответствие оказывается недостаточным, что требует перехода к интерпретативной реконструкции.

### *1. Стратегия интерпретативной реконструкции*

Стратегия интерпретативной реконструкции сохраняет ядро образа, но через семантическую эксплицитацию и эстетическую трансформацию делает его более доступным для русского читателя. Она применима к образам со средней культурной специфичностью и выраженной поэтической функцией, ориентируясь на эмоциональную и функциональную эквивалентность. В отличие от прямого перевода, она признаёт культурные различия и допускает творческую трансформацию.

Образ «луны» в китайской поэзии представляет многомерную семантическую сеть: свет, время, эмоции и философская рефлексия. В межъязыковом переводе материальный слой чаще всего утрачивается, объектный сохраняется частично, а интерпретационный требует компенсации. Паулин Юй (Pauline Yu) подчёркивает, что образы в китайской поэзии «почти не функционируют как метафоры», а выступают как воплощение семантической категории. Эта особенность делает перевод образа ключевой проблемой межкультурной коммуникации.

Функционирование стратегии реконструкции заключается в селективной эксплицитации и функциональной рекомбинации семантической сети. Экстернализация эмоционального содержания переводит имплицитную связь «луна — тоска» в меланхолическую тональность, а замена поэтической функции — в «диалог с природой» русской традиции.

В «Цзин е сы» семантическая сеть «ясной луны» включает визуальный, временной, эмоциональный и культурный уровни. Перевод Шуцкого сохраняет визуальный и временной уровни, но сужает эмоциональный и культурный. Интерпретативная реконструкция Торопцева («пятно луны») ослабляет визуальную яркость и усиливает ощущение отчуждения, а замена «родины» на «край, где юность прожил» индивидуализирует тоску, усиливая её конкретность. Это приводит к избирательной активации и ингибированию узлов семантической сети образа «луны».

В «Юэ ся ду чжо» семантическая сеть «луны» включает функции собеседника, спутника и философского медиатора. Прямой перевод фиксирует луну как собеседника, но не передаёт диалогичность; реконструкция заменяет «приглашать» на «звать», усиливая интимность общения и адаптируя образ к русской традиции «диалога с природой».

Таким образом, интерпретативная реконструкция реализуется как селективная эксплицитация и функциональная рекомбинация семантической сети образа «луны», позволяя сохранить его узнаваемость и одновременно адаптировать к целевой культуре. Когда же этих механизмов недостаточно, особенно при работе с мифологическими и космологическими слоями образа, требуется переход к стратегии инновационной трансформации.

### *2. Стратегия инновационной трансформации*

Стратегия инновационной трансформации выходит за рамки переводческой обработки отдельного образа, устремляясь к созданию новых форм существования образа в контексте межкультурного диалога. Данная стратегия применима к типам образов с высокой культурной специфичностью и глубоким философским содержанием, причём её ядерный механизм заключается в интертекстуальной конструкции — через активацию в переводном тексте соответствующих элементов литературной традиции целевого языка устанавливается ассоциативная сеть между образом исходного языка и имеющимся опытом читателя целевой культуры. В отличие от двух предшествующих стратегий, инновационная трансформация не ставит целью «сохранение» или «замену», а устремляется к «диалогу» и «обновлению», добиваясь столкновения и слияния двух поэтических традиций.

Русская поэзия обладает богатейшей традицией «лунного» письма, предоставляя плодородную почву для интертекстуальной конструкции. Луна Пушкина — ясная, романтическая, источник вдохновения; луна Лермонтова — меланхоличная, одинокая, указующая на размышление о бытии; луна Есенина — деревенская, нежная, устремлённая к слиянию с природой; луна Блока — таинственная, символическая, свет потустороннего мира; луна Ахматовой — стойкая, памятная, свидетельница истории [11]. Операционные модальности подобной интертекстуальной конструкции охватывают: стилистическую коннотацию на лексическом уровне — избрание маркерной лексики определённого поэта; ритмическую симуляцию на синтаксическом уровне — заимствование типичных синтаксических конструкций определённого поэта; символическую интеграцию на уровне образа — установление ассоциативных связей между сходными символами различных традиций; философский диалог на тематическом уровне — сопоставление сходных экзистенциальных вопрошаний различных культур. Указанные операции активируют в китайском контексте русские поэтические гены, формируя полифонический резонанс с классическим лунным образом.

Ван Цунцун в статье «Символическое значение образов Луны и Месяца в поэзии Ли Бо и Сергея Есенина» систематически сравнивает символические системы двух ключевых образов «луна» и «месяц» в поэзии Ли Бо и Есенина. Исследование выявляет резонансные измерения: в обоих случаях устанавливается интимный диалогический контакт человека и луны, луна выступает объектом проекции одиночества, в образе луны синтезируются природное наблюдение и философская рефлексия. Различительные измерения заключаются в том, что луна Ли Бо чаще ассоциируется с космической медитацией, указывая на вечность времени и смысл бытия, причём его образная система демонстрирует триадную структуру «луна — вода — вино», акцентируя динамичную активность в форме активных жестов — приглашения луны, вопрошания луны, погони за луной; луна же Есенина чаще ассоциируется с деревенской ностальгией, указывая на утраченную Русь и детские воспоминания, причём его образная система демонстрирует триадную структуру «луна — поле — деревня», акцентируя статичную охранительность в форме пассивных жестов — прильнания, внимания, защиты [9]. Кроме того, в статье цитируется суждение Маслоброд, определяющего Есенина как «самый “лунный” поэт в русской литературе», что создаёт систематическую академическую основу для межвременного диалога «лун» Ли Бо и Есенина.

Подобное различие представляет собой одновременно и переводческую задачу, и возможность диалога. Переводчик может осуществить селективную интертекстуальность, резонируя с меланхолической нежностью Есенина в эмоциональной тональности, но сохраняя уникальное новаторство Ли Бо в выборе

образов — тем самым реализуя межкультурный диалог в духе «гармонии при сохранении различий». Возьмём в качестве примера стихотворение Есенина «Ночь»: строки «Своим блеском луна / Все вокруг серебрит» посредством четырёхкратного повторения глагола «серебрит» конструируют ритмическую структуру с гипнотическим эффектом, трансформируя луну из визуального объекта в диффузный световой аппарат. Луна функционирует как осветительный механизм, охватывающий всю природу, а реки, ручьи, луга становятся объектами воздействия её света. Подобный «поверхностно-покрывающий» перцептивный модальность контрастирует с «точечно-проецирующим» в «Цзин е сы» («Думы в тихую ночь») Ли Бо: образ Ли Бо представлен как фокусировка света в ограниченном пространстве, где лунный свет активирует индивидуальную ностальгию; образ Есенина — как диффузия света в бесконечном пространстве, создающая коллективную атмосферу.

С точки зрения когнитивной лингвистики два образных модальности соответствуют различным схемам: Ли Бо активирует схему контейнера и пути — лунный свет проникает извне в интерьер, формируя «извне — внутрь»; Есенин активирует схему силы — свет равномерно распределяется по природному полю, диссоциируя границу субъекта и объекта. Если переводчик вводит есенинскую традицию при обработке Ли Бо, он может использовать определители «серебряный свет», сохраняя при этом пространственный ограничитель «перед ложем», чтобы удержать структуру приватности и избежать полной абсорбции образа.

Три стратегии представляют собой динамический инструментарий, из которого переводчик осуществляет ситуативный выбор. Стратегия прямого перевода создаёт основу для реконструкции, интерпретативная — канал восприятия для инновационной трансформации, а инновационная трансформация обогащает когнитивность сохранения. Примером служит история перевода «Цзин е сы»: три переводчика — Шуцкий, Торопцев и Гитович — демонстрируют стратегический ряд от сохранения к трансформации и творчеству. Шуцкий усиливает визуальность, но сжимает когнитивную структуру; Торопцев акцентирует пространственную диффузность и эмоциональность; Гитович наделяет образ направленностью и нарративностью, реконструируя философию пути.

Синергетическое функционирование трёх стратегий формирует полный спектр перевода «луны»: сохранение субстантивности, усиление диффузности и придание направленности, позволяя образу Ли Бо сохранять самобытность и приобретать новое культурное звучание.

### *Выводы*

Настоящая статья на материале русского перевода образа «луны» в поэзии и прозе Ли Бо исследует механизмы репрезентации и реконструкции образов китайской классической поэзии в русской культуре. Показано, что перевод образа представляет собой не простую межъязыковую передачу, а взаимодействие двух культурных семантических систем. Образ «луны» в китайской и русской традициях различается по соотношению «и» (смысл) и «сян» (образ), эмоциональной направленности, а также модели восприятия времени и пространства, что обусловливает смещение в русском переводе от лирической сущности к философско-религиозному осмыслению.

На этой основе предложена трёхмерная модель перевода («когнитивное – культурное – эстетическое» измерения). Когнитивное измерение предполагает выявление семантической структуры образа; культурное — поиск или создание адекватной рамки восприятия средствами «четырёхуровневой системы компенсации»; эстетическое — сохранение национального своеобразия образа при достижении межкультурной художественной выразительности.

«Четырёхуровневая система компенсации» включает языковую, культурную, поэтическую и философскую компенсации, направленные соответственно на восполнение утрат материального, интерпретативного, объектного и глубинного смыслового уровней. Эти виды компенсации образуют не линейную последовательность, а единую динамическую систему.

Теоретическая значимость исследования заключается в синтезе культурной семиотики Лотмана и теории эквивалентности Ниды, раскрытии механизмов межкультурной передачи образов и разработке модели, применимой в переводческой практике. Практически переводчик должен выбирать между стратегиями сохранения, интерпретации и творческой трансформации образа в зависимости от его культурной специфики, художественной функции и особенностей целевой аудитории.

Исследование имеет ряд ограничений: выводы требуют проверки на более широком корпусе, анализ основан преимущественно на существующих русских переводах и не учитывает читательскую рецепцию. Перспективными направлениями являются изучение перевода других ключевых образов китайской поэзии, создание двуязычного параллельного корпуса с использованием методов цифровой гуманитаристики и эмпирическое исследование восприятия различных переводческих стратегий.

*Благодарности, Финансирование*

*1. Ключевой проект философских и социальных наук Управления образования провинции Хубэй "Исследование русского перевода поэтических образов с позиции культурологии" (№ 23D017);*

*2. Специальный проект "Исследование международной коммуникации культуры Цзинчу" 2025 года "Многоязычное короткометражное видео о нематериальном культурном наследии Хуанган в эпоху интеллектуальных медиа: исследование международной коммуникации" (№ JCWHZD2025110).*

## *Литература*

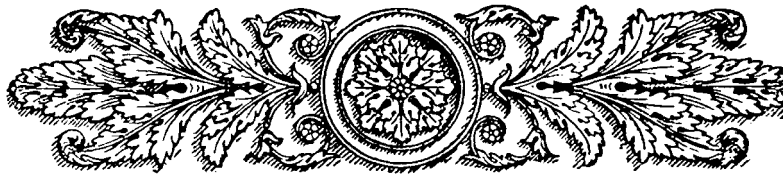
1. *Шицзин: Книга песен и гимнов / Пер. с кит. А. Штукина; подгот. текста и вступ. ст. Н. Федоренко; коммент. А. Штукина. – М.: Художественная литература, 1987. – 351 с.*
2. *Китайская классическая поэзия/Составитель: Н.Т. Федоренко, // М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956 г– С. 122-123.*
3. *Ли Бо. Нефритовые скалы,. // СПб.: Кристалл. – 1999. – 384 с*
4. *Дао дэ цзин. Книга пути и благодати. // М. : Эксмо. – 2011. – 400 с*
5. *Китайский поэт Золотого века. Ли Бо: Пятьсот стихотворений / пер. С.А. Торопцева.// СПб. : Нестор-История. – 2011. – 328 с.*
6. *Bassnett S. Translation Studies. 3rd ed.// London: Routledge. – 2002. – 188 с*
7. *Lotman Y. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture // London: I.B. Tauris. – 1990. – 300 с.*
8. *Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т.Т. 1.// М.: Издание К. Солдатенкова. – 1865. – 257 с*
9. *Ван Ц., Галай К.Н. Символическое значение образов Луны и Месяца в поэзии Ли Бо и Сергея Есенина// Вестник СПбГУ. – 2025, 14(2). – С. 45-58.*
10. *Мир поэзии. Горечь разлуки Китайские четверостишия, Перевод с китайского / Сост. Г.Н. Филатова. // Москва : Летопись-М. – 2000. – 445 с.*
11. *Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры// М.: Академический проект. – 2001. – 824 с*
12. *Успенский Б.А. Солярно-лунная символика в облике русского храма. Крест и круг: Из истории христианской символики. // М.: Языки славянской культуры. – 2006. – С. 225-258.*
13. *Чэн Динхун. Уникальный образ луны в стихах Ли Бо. // Журнал Хубэйского второго педагогического университета. – 2008. – 25(1). – С. 29-30.*
14. *Цзян Сяохуа. Передача культурных образов в поэтическом переводе. // Китайский перевод, – 2003 – (4). – С. 45-48.*
15. *Лун Синьхуэй. Философское содержание «Выпивки и вопроса луне» Ли Бо. // Исследования китайской литературы. – 2014(3): – С. 155-157.*
16. *Цзимин. Образ луны у Ли Тайбо.// Цзянси социальные науки. – 2001 – (3). – С. 74-77.*

## *REFERENCES*

1. *Shijing: Book of Songs and Hymns / Translated from Chinese by A. Shtukina; text prepared and introduced by N. Fedorenko; commentary by A. Shtukina. – Moscow: Khudozhestvennaya Litera tura, 1987. – 351 p.*
2. *Classical Chinese Poetry / Compiled by N.T. Fedorenko, // Moscow: State Publishing House of Fiction, 1956 – pp. 122-123.*
3. *Li Bo. Jade Cliffs, // St. Petersburg: Crystal. – 1999. – 384 p.*
4. *Tao Te Ching. The Book of Path and Grace. // Moscow: Eksmo. – 2011. – 400 p.*
5. *Chinese Poet of the Golden Age. Li Bo: Five Hundred Poems / translated by S.A. Toroptseva.// St. Petersburg: Nestor-Istoriya. – 2011. – 328 p.*
6. *Bassnett S. Translation Studies. 3rd ed.// London: Routledge. – 2002. – 188 p.*

7. *Lotman Y. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture // London: I.B. Tau-ris. – 1990. – 300 p.*
8. *Afanasyev A.N. Poetic views of the Slavs on nature: in 3 vols. Vol. 1. // Moscow: K. Soldatenkov Edition. – 1865. – 257 p.*
9. *Wang Q., Galai K.N. Symbolic meaning of the images of the Moon and the Crescent in the poetry of Li Bo and Sergei Yesenin // Bulletin of St. Petersburg State University. – 2025, 14(2). – P. 45-58.*
10. *The World of Poetry. The Bitterness of Separation. Chinese Quatrains, Translation from Chinese / Comp. G. N. Filatova. // Moscow: Letopis-M. – 2000. – 445 p.*
11. *Stepanov Yu. S. Constants: Dictionary of Russian Culture // Moscow: Academichesky Proekt. – 2001. – 824 p.*
12. *Uspensky B. A. Solar-Lunar Symbolism in the Image of a Russian Church. Cross and Circle: From the History of Christian Symbolism // Moscow: Languages ??of Slavic Culture. – 2006. – P. 225-258.*
13. *Cheng Dinghong. The Unique Image of the Moon in Li Bo's Poems // Journal of Hubei Second Normal University. – 2008. – 25(1). – pp. 29-30.*
14. *Jiang Xiaohua. Transmission of cultural images in poetic translation. // Chinese translation, – 2003 – (4). – pp. 45-48.*
15. *Long Xinhui. Philosophical content of "Drinking and Asking the Moon" by Li Bo. // Studies of Chinese literature. – 2014(3): – P. 155-157.*
16. *Jimin. Li Taibo's image of the moon.// Jiangxi Social Sciences. – 2001 – (3). – P. 74-77.*

*Дата поступления рукописи в редакцию: 13.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*



***Го Хаоцзян***

# Цвет, композиция и построение образа в картине Хоу Иминя «Молодые подпольщики»: анализ визуального языка

*Аннотация. Статья посвящена анализу картины Хоу Иминя «Молодые подпольщики» как одного из значимых произведений китайской революционно-исторической живописи 1950-х годов. В центре исследования находится не только сюжет подпольной борьбы, но и то, каким образом цветовое решение, композиционная структура, световая организация и предметная среда участвуют в построении художественного образа. Новизна работы состоит в рассмотрении картины как целостной визуальной системы, где историческая тема раскрывается через взаимодействие формальных средств, а не только через идеологический или повествовательный контекст. Материалом исследования являются само произведение, музейные сведения о картине, публикации о Хоу Имине, исследования о курсах К. М. Максимова и работы, посвящённые развитию реалистической масляной живописи в Китае. В статье используются историко-искусствоведческий метод, формально-стилистический анализ, формально-композиционный анализ и вспомогательный иконографический подход. В результате проведённого исследования показано, что выразительность картины определяется согласованной работой цвета, света, композиции, пространства и пластики персонажей.*

*Ключевые слова: Хоу Иминь, «Молодые подпольщики», китайская революционно-историческая живопись, визуальный язык, цвет, композиция, построение образа, курсы К. М. Максимова.*

### *Введение*

Актуальность обращения к картине Хоу Иминя «Молодые подпольщики» определяется её особым положением в истории китайской революционно-исторической живописи середины XX века. В исследовании А. И. Донченко подчёркивается, что революционно-историческое направление в искусстве Китая формировалось как устойчивый художественный тип, связанный с исторической памятью, социальной функцией искусства и государственными культурными задачами [3, с. 44]. В этом контексте картина Хоу Иминя представляет интерес не только как произведение на революционную тему, но и как пример того, каким образом историческое содержание получает художественную убедительность через цвет, композицию, световую организацию и построение человеческого образа.

Картина «Молодые подпольщики» была создана в 1957 году, выполнена в технике масляной живописи на холсте, имеет размер 210 x 176 см и хранится в собрании Художественного музея Центральной академии изящных искусств Китая [8, с. 211]. Уже эти сведения важны для понимания произведения: перед нами не небольшая учебная работа, а крупноформатное полотно, связанное с процессом профессионального становления художника и с формированием нового типа китайской тематической картины 1950-х годов.

Чжао Пэн рассматривает Хоу Иминя как одного из представителей первого поколения живописцев нового Китая, чья художественная биография была связана с революционным опытом и с последующим развитием реалистической школы [6, с. 89]. Исследователь также отмечает, что художник в 1948 году стал секретарём подпольной ячейки Коммунистической партии Китая, участвовал в печати листовок, а в 1950 году как специальный корреспондент отправился в Корею, где делал зарисовки в зоне военных действий [6, с. 90]. Поэтому обращение Хоу Иминя к теме подпольной работы не следует понимать только как выполнение идеологического заказа: в картине соединяются историческая тема, личная память и художественная реконструкция пережитого опыта.

Для понимания художественной позиции автора важно учитывать и его собственное понимание реализма. В интервью Пэн Вэй Хоу Иминь подчёркивал, что реализм связан не с простой внешней достоверностью, а с личным переживанием, эмоциональной вовлечённостью и «вложением» чувства и жизни в произведение [7, с. 36]. В другом интервью, записанном Цао Цинхуэем, художник вспоминал, что его работа над революционно-историческими картинами была связана с периодом обучения в масляном классе К. М. Максимова [9, с. 39]. Следовательно, анализ «Молодых подпольщиков» должен учитывать не только сюжет



Ил. 1. Хоу Иминь. «Молодые подпольщики» / «Подпольщики» («Подпольная типография»). 1957. Холст, масло. 210 x 176 см. Художественный музей Центральной академии изящных искусств Китая. Источник изображения: Google Arts & Culture.

произведения, но и то, каким образом личный опыт художника получает живописную форму.

Цель статьи состоит в том, чтобы показать, каким образом цветовое решение, световая организация, композиционная структура, предметная среда и система жестов участвуют в построении художественного образа главного героя в картине Хоу Иминя «Молодые подпольщики». Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: охарактеризовать историко-художественный контекст создания картины; проанализировать особенности цветового строя и световой драматургии; рассмотреть композиционную организацию интерьерного пространства; выявить роль предметной среды; показать, каким образом через формальные средства формируется образ молодого подпольщика.

### *Материалы и методы*

Материалом исследования выступает картина Хоу Иминя «Молодые подпольщики», а также публикации, посвящённые художнику, китайской революционно-исторической живописи, советско-китайскому художественному взаимодействию и курсам К. М. Максимова по изучению масляной живописи. Анализ опирается также на сведения о произведении, содержащиеся в публикациях о творчестве Хоу Иминя и истории китайской масляной живописи.

В статье используются историко-искусствоведческий метод, формально-стилистический анализ, формально-композиционный анализ и вспомогательный иконографический подход. Историко-искусствоведческий метод позволяет рассмотреть произведение в контексте художественной культуры нового Китая и влияния советской реалистической школы. Формально-стилистический анализ направлен на изучение колорита, светотеневых отношений, фактуры и пластической организации фигур. Формально-композиционный анализ позволяет рассмотреть распределение персонажей, предметов, направлений движения и визуальных акцентов внутри замкнутого интерьерного пространства.

Иконографический подход используется как вспомогательный метод для уточнения значения отдельных деталей и мотивов: керосиновой лампы, печатного устройства, бумаг, телефона, дверного проёма и жестов персонажей. Эти элементы рассматриваются не как случайные бытовые детали, а как части образной структуры, через которую раскрывается тема подпольной революционной работы. Вместе с тем иконографическое толкование не подменяет формальный анализ: главной задачей остаётся выявление того, каким образом художественная форма организует содержание картины.

Социально-психологический аспект анализа необходим для того, чтобы показать связь художественного образа с общественными задачами искусства раннего периода КНР. Тёмная тональность, локальный свет, напряжённое про-

странство подпольной типографии и сосредоточенность персонажей помогают создать образ не внешнего героического подвига, а внутренне собранного коллективного действия. Поэтому формальный анализ цвета, света, композиции и предметной среды в статье подчинён общей задаче: выявить, каким образом визуальный язык картины формирует исторический и социально-психологический смысл произведения.

### *Литературный обзор*

Картина «Молодые подпольщики» не раз привлекала внимание китайских, российских и западных исследователей. Существующие работы можно условно разделить на несколько групп. К первой группе относятся исследования, посвящённые общему развитию китайской революционно-исторической живописи. В них рассматриваются формирование исторической картины в новом Китае, её общественная функция, реалистический метод и роль искусства в культурном строительстве государства. Эти исследования создают необходимый контекст для понимания картины Хоу Иминя, но, как правило, не сосредоточены на анализе конкретного произведения.

Ко второй группе относятся исследования, посвящённые курсам К. М. Максимова и их влиянию на развитие китайской масляной живописи. Ли Япин указывает, что Максимов в 1955 году организовал курсы масляной живописи в Центральной академии художеств Китая и оказал заметное влияние на развитие китайской реалистической школы [5, с. 211]. В другой работе Ли Япин подчёркивает значение Максимова как русско-китайского художественного посредника, через которого в китайскую живопись 1950-х годов входили приёмы советской реалистической школы [4, с. 156]. Го Сяобинь также связывает развитие китайской масляной живописи 1950–1960-х годов с рецепцией русской и советской реалистической традиции [2, с. 182].

К третьей группе относятся исследования, непосредственно связанные с творчеством Хоу Иминя и его произведениями. Чжао Пэн отмечает, что «Молодые подпольщики» были созданы Хоу Иминем после окончания обучения на курсах К. М. Максимова как дипломная работа, основанная на личном опыте художника; исследователь обращает внимание на сюжет подпольной типографии, керосиновую лампу, телефон, печать листовок и преобладание мрачных тёмных тонов [6, с. 92]. Эти наблюдения важны, однако они требуют дальнейшего раскрытия на уровне формального анализа.

К четвёртой группе можно отнести работы, рассматривающие рецепцию советской живописи и построение фигуративного образа в китайском искусстве. Бай Цзе подчёркивает, что советский реализм был воспринят в материковом Китае не только как тематический образец, но и как система профессиональных

приёмов изображения человека, пространства и действия [1, с. 80]. Чжао Нань, анализируя китайский масляный портрет 1949–1965 годов, также выделяет влияние советской модели и значение «Курсов Максимова» для формирования живописного языка китайских художников [10, с. 17].

Таким образом, при наличии значительного исследовательского контекста вопрос о том, как именно цвет, свет, интерьерное пространство, предметная среда и распределение фигур работают внутри картины Хоу Иминя, остаётся недостаточно разработанным. Именно эта исследовательская лакуна определяет дальнейший ход анализа.

## *Результаты исследования*

### *1. Историко-художественный контекст и визуальный строй картины*

Картина Хоу Иминя «Молодые подпольщики» представляет собой интерьерную сцену, в которой несколько молодых людей включены в процесс подпольной работы — тайную печать агитационных материалов для последующего распространения. Это уточнение важно для анализа картины: перед зрителем не обобщённая аллегория борьбы, а конкретная ситуация подпольной типографии, построенная через систему фигур, предметов и действий.

Биографическая основа произведения имеет принципиальное значение. Поскольку обращение Хоу Иминя к революционно-исторической теме связано с личным опытом, работу над картиной следует рассматривать не только как выполнение учебной или тематической задачи, но и как попытку художественно осмыслить пережитую историческую ситуацию. Личный опыт художника получает воплощение не напрямую, а через профессиональную систему реалистической живописи 1950-х годов.

На уровне общей визуальной организации картина строится вокруг нескольких взаимосвязанных элементов: тёмной тональности, локального источника света, плотного интерьерного пространства и группового действия. Эти элементы не существуют отдельно друг от друга. Тёмная среда объединяет пространство комнаты, лампа выделяет зрительный центр, а распределение фигур показывает разные функции подпольной работы. Уже в общей структуре картины видно, что художник организует изображение деятельности подпольщиков как целостную визуальную систему.

Композиция не развивается как последовательный рассказ. Действия персонажей происходят одновременно: центральный герой держит лампу и обращается к девушке слева; фигура на переднем плане занята печатной работой; персонаж справа находится у телефона. Такая организация позволяет восприни-

мать картину не как иллюстрацию одного эпизода, а как изображение внутренне согласованного процесса. Именно это делает произведение удобным материалом для анализа визуального языка: цвет, свет, пространство, предметы и жесты работают совместно.

### *2. Цветовое решение и световая драматургия*

Цветовое решение картины строится на преобладании тёмной, приглушённой гаммы. Основу колорита составляют коричневые, охристые, серо-зелёные и чёрно-серые оттенки. Стены, мебель, пол, одежда персонажей и предметы подпольной работы объединены общей затемнённой средой. В результате фигуры не отделяются от пространства резко, а включаются в единый полутёмный интерьер.

Эта цветовая организация не является только эмоциональным фоном. Она выполняет структурную функцию: соединяет фигуры и предметы в цельную зрительную среду и подчёркивает закрытый, скрытый характер происходящего действия. Поэтому замечание Чжао Пэна о преобладании мрачных тёмных тонов важно рассматривать не как готовое описание настроения, а как отправную точку для анализа живописной структуры картины [6, с. 92].

Главным световым центром произведения является керосиновая лампа в руке центрального персонажа. Её свет выделяет лицо, руку и белую рубашку молодого подпольщика, а также частично освещает бумаги и фигуры вокруг него. Благодаря этому центральный персонаж становится главным зрительным узлом картины не только из-за своего положения, но и благодаря световой организации сцены.

Белая рубашка героя играет особую роль. На фоне общей тёмной гаммы она становится одним из наиболее активных световых пятен. Однако это светлое пятно не существует как самостоятельный декоративный эффект. Оно помогает выявить фигуру героя, делает её более читаемой и связывает с источником света. При этом лампа не освещает всё пространство равномерно: значительная часть комнаты остаётся в полумраке, что сохраняет ощущение закрытого интерьера и напряжённой сосредоточенности.

Такое использование света можно рассматривать в двух планах. С одной стороны, лампа имеет сюжетную функцию: она необходима в пространстве подпольной типографии. С другой стороны, она выполняет живописную и смысловую функцию: организует пространство, направляет взгляд зрителя и связывает участников действия между собой. В этом смысле свет в картине не является внешним декоративным эффектом. Он становится способом построения главного образа.

### *3. Композиция и организация интерьерного пространства*

Композиционная структура картины основана на замкнутом и плотно заполненном интерьере. В небольшом помещении расположены персонажи, стол, бумаги, телефон, лампа, печатное устройство и дверной проём. Пространство между фигурами почти отсутствует, но композиция при этом не распадается. Напротив, плотность расположения подчёркивает согласованность подпольной работы: каждый персонаж занимает своё место и выполняет определённую функцию.

Центральная фигура с лампой образует основной композиционный узел. Её положение связано сразу с несколькими зонами изображения: с девушкой слева, с печатной работой на переднем плане и с телефонной связью справа. Герой расположен не статично. Его корпус развернут, рука направлена в сторону девушки, а свет лампы распространяется на ближайшие предметы. Благодаря этому фигура связывает разные части изображения и организует движение взгляда зрителя.

Левая часть композиции связана с дверным проёмом и фигурой девушки с бумагами. Дверь вводит в картину внешний вектор: она обозначает границу между пространством комнаты и пространством за её пределами. Не следует утверждать без прямого свидетельства, что этот проём символизирует конкретное чувство, однако в композиционном отношении он действительно расширяет сцену и связывает подпольную работу внутри комнаты с внешним пространством.

Правая часть картины организована вокруг телефона. Этот предмет также указывает на связь с внешним миром, хотя сам внешний мир не изображён. Телефон помогает понять, что подпольная деятельность не ограничена печатью материалов; она включает также коммуникацию и координацию. В этом смысле правая часть композиции не является второстепенной: она дополняет систему действия.

Передний план занимает фигура у печатного устройства. Её наклонённый корпус образует диагональ и вводит в картину мотив физического труда. Через эту фигуру революционная тема получает конкретную предметную форму: зритель видит не отвлечённое содержание, а процесс работы с агитационными материалами. Именно поэтому композиция картины не сводится к описанию персонажей; она показывает распределение функций внутри подпольной деятельности.

### *4. Ритм действия и предметная среда*

Предметная среда в картине играет не вспомогательную, а конструктивную роль. Печатное устройство, бумаги, телефон и лампа относятся к сюжету подпольной деятельности, но одновременно участвуют в зрительной организации полотна. Благодаря этим деталям подпольная работа показана не отвлечённо, а через конкретную предметную среду.

Особенно важным является печатное устройство на переднем плане. Оно связано с практической стороной подпольной деятельности — изготовлением материалов. Фигура, наклонённая над ним, показывает этот процесс как физическое действие. Поза персонажа напряжена, корпус опущен, руки включены в работу. Благодаря этому сцена приобретает конкретность: подпольная деятельность показана как труд, требующий усилия, точности и согласованности.

Бумаги в картине также имеют двойную функцию. С одной стороны, они являются предметами подпольной деятельности. С другой стороны, их светлые поверхности выделяются на тёмном фоне и становятся элементами зрительной организации. Белые листы связывают между собой разные зоны картины: передний план, центральную фигуру, левую часть с девушкой. Поэтому бумага работает не только как сюжетный атрибут, но и как акцентирующая деталь композиции.

Ритм действия строится на различии направлений. Центральный персонаж держит лампу и жестом обращается к девушке; фигура на переднем плане наклонена вниз; девушка стоит вертикально и держит бумаги; персонаж справа повернут к телефону. Эти движения направлены по-разному, но не разрушают единства композиции. Напротив, они создают ощущение одновременности нескольких функций: освещения, печати, передачи и связи.

В результате картина показывает подпольную деятельность как коллективный и организованный процесс. Именно это отличает произведение от простого повествовательного изображения: зритель видит не только событие, но и структуру действия. Предметы не просто окружают персонажей, а выступают маркерами их функций, задач и места в общей схеме подпольной работы.

### *5. Построение образа главного героя*

Построение образа главного героя является центральной задачей визуальной организации картины. Молодой подпольщик воспринимается как главный персонаж не только потому, что находится близко к центру полотна. Его значение создаётся через совокупность художественных средств: свет, цвет, композиционное положение, жест, взгляд, пластика фигуры и связь с другими персонажами.

Прежде всего герой выделен светом. Лампа освещает его лицо, руку и белую рубашку, но это выделение не превращает фигуру в неподвижный памятный образ. Хоу Иминь показывает героя в действии: корпус развернут, рука направлена к девушке слева, взгляд включён в ситуацию. Благодаря этому центральный персонаж воспринимается как участник конкретного процесса, а не как отвлечённый символ революционной темы.

Жест героя имеет важную композиционную функцию. Он связывает центральную фигуру с девушкой слева и направляет движение зрительского взгляда. Одновременно лампа в другой руке связывает героя с источником света и предметной средой. Таким образом, центральный персонаж выполняет двойную роль: он участвует в подпольной работе и организует визуальную структуру сцены.

Связь героя с другими персонажами также принципиальна. Девушка слева включена в передачу материалов; фигура на переднем плане выполняет печатную работу; персонаж справа связан с телефоном. Центральный герой объединяет эти действия. Его главная роль возникает не только из освещённости и центрального положения, но и из того, что композиция связывает с ним разные функции подпольной деятельности.

Поэтому образ молодого подпольщика не дан зрителю как готовая идеологическая формула. Он создаётся внутри живописной структуры произведения — через свет, цвет, движение, предметы и взаимодействие фигур. На уровне цвета героя выделяют тёплый свет лампы и светлая одежда. На уровне композиции он занимает место организующего узла. На уровне действия он связывает персонажей и предметы. На уровне исторического содержания он воплощает не абстрактный героизм, а конкретную форму подпольного труда.

Здесь проявляется та особенность реализма, о которой говорил сам Хоу Иминь: художественная достоверность возникает не из буквального копирования фактов, а из соединения жизненного опыта, эмоциональной памяти и профессионального живописного построения [7, с. 36]. Именно поэтому «Молодые подпольщики» можно рассматривать как произведение, где историческая тема получает убедительность через внутреннюю организацию визуального языка.

## *Обсуждение*

Проведённый анализ показывает, что цвет, свет, композиция и предметная среда в картине Хоу Иминя действуют не изолированно, а как взаимосвязанные элементы единой художественной системы. Тёмный колорит задаёт закрытую среду подпольной работы; локальный свет лампы выделяет главный образ; плотная композиция интерьера показывает коллективный характер действия;

предметы конкретизируют содержание сцены и помогают распределить функции персонажей.

В этом отношении картина соотносится с более широким процессом формирования китайской реалистической живописи 1950-х годов. Влияние советской школы проявляется не только в тематической ориентации, но и в профессиональной организации пространства, человеческой фигуры и сюжетного действия. Однако произведение Хоу Иминя нельзя свести к простому заимствованию художественной модели. Личный опыт автора, китайский революционно-исторический материал и освоенные реалистические приёмы соединяются в самостоятельную визуальную структуру.

Особенно важно, что главный герой картины формируется не только идеологически, но и пластически. Художник не ограничивается изображением «правильного» революционного персонажа. Он выстраивает образ через соотношение света и тьмы, жеста и взгляда, центра и периферии, предмета и пространства. Благодаря этому центральный персонаж воспринимается как живой участник коллективного действия, а не как отвлечённая декларация исторической темы.

### *Заключение*

Анализ картины Хоу Иминя «Молодые подпольщики» показывает, что её выразительность определяется не только революционно-историческим сюжетом и личным опытом автора, но и системой формальных средств. Произведение строится как целостная визуальная структура, в которой цвет, свет, композиция, предметная среда и образ человека находятся во взаимной связи.

Тёмный колорит выполняет в картине не только эмоциональную, но и структурную функцию: он объединяет интерьер, фигуры и предметы в единую среду. Локальный свет лампы выделяет центрального персонажа и связывает его с пространством действия. Композиция замкнутого интерьера показывает подпольную работу как систему одновременных функций. Предметная среда — печатное устройство, бумаги, телефон и лампа — конкретизирует характер подпольной деятельности.

Главный герой формируется не только сюжетом, но и художественными средствами. Свет, жест, положение фигуры, связь с другими персонажами и предметная среда превращают его в организующий центр сцены. В этом смысле картина Хоу Иминя является примером того, как реалистическая школа 1950-х годов реализуется на уровне конкретного произведения: историческая тема раскрывается здесь не через прямую декларацию, а через точную организацию цвета, света, пространства, действия и человеческого образа.

## Литература


1. Бай Цзе. Рецепция советской живописи в искусстве материкового Китая в первой половине XX века // Культура и искусство. – 2023. – № 7. – С. 80–89.
2. Го Сяобинь. Влияние русской и советской реалистической живописи в Китае 1950–1960-х годов: рецепции и традиции // Россия – Китай: диалог искусств. – М., 2016. – С. 182–190. URL: https://xn——7sbabalfgj4as1arld1aqs8v.xn—p1ai/ (дата обращения: 20.05.2026).
3. Донченко А. И. Революционно-историческое направление в искусстве Китая // Восточная Азия: факты и аналитика. – 2021. – № 2. – С. 44–57. DOI: 10.24412/ 2686- 7702-2021-2-44-57.
4. Ли Япин. Константин Мефодиевич Максимов – русско-китайский художник // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 18. – № 44. – С. 156–159.
5. Ли Япин. Творчество учеников К. М. Максимова – продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 70. – С. 211–217.
6. Чжао Пэн. Китайский художник и педагог Хоу Иминь // Университетский научный журнал. – 2015. – № 11. – С. 89–96. URL: https://unipress.pro/catalog.php?aid=1957&pid=80 (дата обращения: 20.05.2026).
7. Пэн Вэй. Реализм – это вложение чувства и жизни: интервью с Хоу Иминем // Мэйшу. – 2005. – № 4. – С. 36–47. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2005.04.006.
8. Хоу Иминь. Произведения // Исследования искусства. – 2023. – № 1. – С. 211. DOI: 10.13318/j.cnki.msyj.2023.01.020.
9. Цао Цинхуэй. «Парящий старый журавль» – интервью с художником Хоу Иминем // Исследования искусства. – 2003. – № 4. – С. 32–43.
10. Чжао Нань. Китайский масляный портрет 1949–1965 гг.: магистерская диссертация. – Нанкин: Нанкинский педагогический университет, 2006. – 32 с.


## REFERENCES


1. Bai Jie. Reception of Soviet painting in the art of mainland China in the first half of the twentieth century // Culture and Art. 2023. No. 7. Pp. 80–89.
2. Guo Xiaobin. The influence of Russian and Soviet realist painting in China in the 1950s–1960s: receptions and traditions // Russia – China: Dialogue of Arts. Moscow, 2016. Pp. 182–190.
3. Donchenko A. I. Revolutionary-historical direction in Chinese art // East Asia: Facts and Analytics. 2021. No. 2. Pp. 44–57. DOI: 10.24412/2686-7702-2021-2-44-57.
4. Li Yaping. Konstantin Mefodievich Maksimov as a Russian-Chinese artist // Izvestia of Herzen State Pedagogical University of Russia. 2007. Vol. 18. No. 44. Pp. 156–159.
5. Li Yaping. The work of K. M. Maksimov's students as a continuation of the realist tradition of painting in China // Izvestia of Herzen State Pedagogical University of Russia. 2008. No. 70. Pp. 211–217.
6. Zhao Peng. Chinese artist and teacher Hou Yimin // University Scientific Journal. 2015. No. 11. Pp. 89–96.
7. Peng Wei. Realism is the investment of feeling and life: interview with Hou Yimin // Meishu. 2005. No. 4. Pp. 36–47. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.2005.04.006.
8. Hou Yimin. Works // Art Research. 2023. No. 1. P. 211. DOI: 10.13318/ j.cnki. msyj. 2023. 01.020.
9. Cao Qinghui. The soaring old crane: interview with artist Hou Yimin // Art Research. 2003. No. 4. Pp. 32–43.
10. Zhao Nan. Chinese oil portrait painting, 1949–1965: master's thesis. Nanjing: Nanjing Normal University, 2006. 32 p.


*Дата поступления рукописи в редакцию: 13.07.2026*
*Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026*

# ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

# Резюме опубликованных статей на английском языке

## THEORY AND HISTORY OF ART

*O.V. Mitrofanov, A.G. Breus, O.V. De*

### *I. F. Stravinsky's operas in light of theatrical drama: examples of productions by the Moscow Musical Theatre "Amadeus"*

Abstract. The aim of this article is to analyze productions of I. F. Stravinsky's operas in light of theatrical dramaturgy of the early 21st century. The article focuses on the complex synthesis of stylistic and genre foundations in I. F. Stravinsky's musical and scenic works, which allows for the flexible development of their dramatic solutions on the contemporary stage. Using productions by the Moscow Musical Theatre "Amadeus" as an example, it reveals how, without resorting to textual liberties, the director can uncover the playful potential of I. F. Stravinsky's operas, employing interesting, unconventional solutions in the interweaving of vocal, verbal, and figurative elements. It has been established that the Amadeus Theatre's innovations and experimental explorations in its productions of I. F. Stravinsky's operas stem from a return to theatrical forms of the past. They are associated with discoveries in vocal performance, choreography, and staging, as well as with a reduction in orchestral size or its replacement with piano.

Keywords: I. F. Stravinsky, opera, synthesis of genres, Amadeus Theatre, dramaturgy.

*Hu Wei, V.V. Orlov*

### *Mastering the legacy of A. Schoenberg in China at the turn of the century XX–XXI centuries*

Abstract. The relevance of this article is due to the growing interest of Chinese science in the legacy of Arnold Schoenberg, as well as the need to understand the specifics of the development and integration of his ideas in Chinese culture and education. The main goal of this article is to trace the evolution of the study of Arnold Schoenberg's legacy in the Chinese academic community, identify key scholars in this field, and explore their goals and achievements. The article examines the dynamics of the transition from initial acquaintance with music and A. Schoenberg's theoretical works to the institutionalization of the study of dodecaphony in Chinese conservatories, the specifics of adapting Schoenberg's methodology, the relationship between compositional practice and theoretical understanding of serial techniques, and the role of leading researchers and educators (Lo Zhongrong, Zheng Yingle, and

others) in shaping national approaches to the study of the New Vienna School. The analysis obtained allows us to outline the prospects for further study of Schoenbergiana in China, including the need to expand the composer's repertoire in the curricula of pedagogical universities.

Keywords: A. Schoenberg, Chinese musicology, adaptation of dodecaphony, serial technique, Chinese pedagogical concepts.

*Jiang Jiayue*

### *Musical dramaturgy of ballets by St. Petersburg composers of the late XX – early XXI century*

Abstract. The article examines the evolution of musical dramaturgy in the ballets of St. Petersburg school composers from the late 20th to the early 21st centuries. The relevance of the research is determined by the lack of musicological attention to the musical component of choreographic works of this period, in contrast to numerous studies on choreography. The aim is to identify the key principles of musical dramaturgy manifested in the works of B. Tishchenko, S. Slonimsky, V. Gavrilin, A. Petrov, L. Desyatnikov, Yu. Krasavin. The methodology combines score analysis, a comparative-historical approach, and the study of sketches and the reconstruction of creative concepts. Special attention is paid to symphonic methods of development, the leitmotif system, the role of quotation and stylization, and the interplay between music and stage action. It is shown how a new type of dramaturgy emerges in the ballets "Yaroslavna", "Anyuta", "The Master and Margarita", "Russian Hamlet", "Lost Illusions" and others, inheriting traditions from Tchaikovsky and Stravinsky but rethought through a postmodern lens. In conclusion, general tendencies and individual solutions are characterized.

Keywords: musical dramaturgy, ballet, St. Petersburg composers, symphonic method, leitmotif, postmodern.

*Zhang Jialu, V.V. Shulin*

### *Chinese musical cinema as an art fenomenon in Heavenly Kingdom*

Abstract. Over the course of more than a century, Chinese musical cinema has developed into an independent genre with distinct national characteristics, representing a unique phenomenon in the world of cinema that combines audio-visual elements and musical-stage performances. This in-depth exploration not only expands the research horizons of Chinese film history but also provides valuable insights into the contemporary transformation of Chinese culture as a whole.

Keywords: Chinese musical cinema, Chinese traditional opera films, the concept of "emptiness and reality" (xu-shi), Chinese cinema, and Chinese film music.

*Guo Xiting*

### *Piano faculty of the Shanghai Conservatory: on the Culture Revolution*

Abstract. The relevance of the research topic stems from the leading role of the Shanghai Conservatory in the history of Chinese piano art. The aim is to examine the specific functioning of the Piano Faculty at the Shanghai Conservatory within the music education system of the PRC during the Cultural Revolution (1966-1976). This period remains one of the complex and controversial chapters in the history of the conservatory, and research dedicated to it is fragmented in nature. Methods of historical-genetic and contextual analysis made it possible to provide a comprehensive overview of the faculty's activities. The article identifies the sociocultural underpinnings of his work, linking them to processes that unfolded during the early and late stages of the Cultural Revolution. It has been shown that the work of university educators laid a solid foundation for the further development of the Chinese piano school.

Keywords: Chinese pianism, Shanghai Conservatory, Piano Department, Cultural Revolution, Yin Chengzong, Ding Shande, Wang Jianzhong.

*A.Yu. Tsopanty, I.A. Karpenko, D.S. Pipia*

### *The importance of preserving the cultural heritage of the Abkhaz and its influence on the younger generation*

Abstract. This article examines the importance of preserving the cultural heritage of the Abkhaz people and its role in their lives. The most important aspect examined in this article is the influence of cultural heritage on the younger generation, the importance of preserving and promoting centuries-old traditional cultural values.

The purpose of this article is to analyze the development of cultural heritage, the challenges of preserving it, and ways to promote it, especially for the younger generation. The material we will use and examine in this article is based on historical sources, examining the influence of culture on the development of the people in modern times, the significance of this sphere of life, the degree of preservation, and the ways in which it influences the younger generation.

Keywords: cultural heritage, Abkhaz people, preservation of traditional values, development of the younger generation.

## MUSICAL EDUCATION

*V.G. Mozgot, Zhang Mengjia*

### *Genre and stylistic features of contemporary Chinese music in Chinese secondary school curriculums*

Abstract. This article examines the integration of musical works by contemporary Chinese composers into the educational process of Chinese secondary schools. The relevance of this study stems from the need to foster the national identity of the younger generation in the context of digitalization and globalization, as well as the gap between traditional academic repertoire and students' musical preferences. Through an analysis of curricula and anthologies, the author examines three main groups of works: arrangements of folk music with pop elements, "red songs" with modern orchestrations, and works by composers in the "guofeng" style (Chinese New Age and fusion). Particular attention is paid to the principles of didactic adaptation of musical language, namely, the simplification of the metro-rhythmic structure, tonal accessibility for children's voices, and the prevalence of the pentatonic scale with elements of European harmony. Contemporary school music in China represents a unique synthesis of the modal intonation of Qin music with pop production technologies (MIDI, electronic timbres), traditional philosophical symbolism, and youth pop aesthetics. The selection of genres and styles is driven by educational objectives and the principle of accessibility.

Keywords: music education in China, school curriculum, contemporary Chinese music, genre characteristics, style, musical values, pedagogical repertoire, national identity.

*E.G. Tolmacheva*

### *S. Slonimsky's "In the Virtual World" series explores the expressive potential of the piano's sonorous potential for young pianists*

Abstract. The purpose of this article is to explore the expressive potential of sonorous technique in composing piano music for children and its educational potential for teaching young pianists. Using S. Slonimsky's "In the Virtual World" series as an example, it demonstrates how clusters and other consonances, as well as unconventional sound production techniques, create a unique timbre-colorful piano sound, shaped by the choice of specific musical and performance tools. The pieces in S. Slonimsky's series expand children's understanding of the piano's timbre and introduce them to the world of timbre and color palette of contemporary music through the use of puppet images, which are understandable and engaging. This helps young pianists develop a more comprehensive understanding of the piano's ex-

pressive potential and also develop their skills in using unconventional sound production techniques.

Keywords: piano, sonorics, non-traditional sound production techniques, S. Slonimsky, "In the Virtual World".

*Yang Xi*

### *National traditions of Chinese choral art in the professional training of future music teachers*

Abstract. This article examines the national traditions of Chinese choral art as a substantive foundation for the professional training of future music teachers. Particular attention is paid to the intonational-modal, genre-related, textural, timbral, and linguistic features that determine the distinctive character of the national choral repertoire. Using Yin Mingwu's choral arrangement of Molihua and Qu Xixian's Pastoral Song as examples, the study identifies different ways in which folk-song traditions are transformed through professional polyphonic writing. It is shown that the first work is characterized primarily by pentatonic melody, the variation of short motifs, and transparent texture, whereas the second is distinguished by broad melodic breathing, sustained vocal lines, and the multilayered organization of an a cappella choir. The article substantiates a pedagogical model comprising cultural-analytical, vocal-choral, conducting-interpretative, and pedagogical-practical stages. It concludes that national choral repertoire contributes to the formation of musicological, performing, conducting, and pedagogical competencies in future music teachers.

Keywords: Chinese choral art, national traditions, future music teachers, choral conducting, professional training.

## ART AND PERSONALITY

*O.N. Gauch, A.O. Skorokhodova*

### *Cultural and educational activities in the context of artistic education of the child's personality: an analysis of the experience of the A. P. Mitinsky Children's Art School in Tyumen*

Abstract. The authors of this article systematize the experience of researchers who rely on a cultural studies approach to education and focus on developing children's creative potential. They examine the concepts of "cultural education" and "arts education." The article presents an analysis of the experience of the A.P. Mitinsky Children's Art School in Tyumen. The researchers share their experience working in the supplementary education system, emphasizing the importance of combining artistic creativity with a child's overall systemic education. An example of

a cultural and educational event aimed at developing participants' creative potential, taking into account age-related characteristics and individual approaches, is provided.

Keywords: cultural studies approach, art education, supplementary education, creativity, child personality development, harmonious development.

***A.Yu. Tsopanty, V.N. Karpenko***

### *Choreography as a pedagogical resource for the formation of a child's harmonious personality*

Abstract. This article examines the multidimensional influence of dance art on the development of children of preschool and primary school age. Having carried out an analysis based on domestic and foreign research, including various literature to study the influence of dance art on children, processes were identified that have a beneficial effect on the physical and psycho-emotional health, cognitive, social and aesthetic development of the child's personality. This paper provides examples of the main problems in organizing dance classes with children, and also suggests ways to solve them, with some recommendations for teaching staff and parents. The material will be useful for choreographers, psychologists, all additional education teachers and specialists working with children.

Keywords: dance art, child development, choreography, physical education, emotional intelligence, cognitive development, socialization, aesthetic education, dance therapy, preschool education.

***A.P. Kondratenko, G.B. Nazarov***

### *Formation of civil and patriotic qualities of future additional education teachers through artistic local history: content and technological aspects*

Abstract. The article presents a theoretical understanding and justification of the content and technology block of the structural and functional model of the formation of civic and patriotic qualities of future teachers of additional education through the means of artistic local history. The content of this block includes the integration of regional artistic local history material into the educational and extracurricular activities of future teachers of additional education, which allows for the organic integration of the study of the cultural heritage of the native land into the system of professional development of future specialists in the field of additional education. As a tool that contributes to the implementation of the substantive component of the substantive-technological block of the structural-functional model, the forms and methods (the technological component of the substantive-technological block)

are highlighted, which ensure the development of civic and patriotic qualities in students who are future teachers of the additional education system.

Keywords: structural and functional model, content and technological aspect, art history, civic and patriotic qualities, and additional education teacher.

*Fan Yutong, S.A. Mozgot*

### *A diary in 20th century music: on the problem of genre characteristics*

Abstract. A diary as a form of written fixation of the author/composer's internal intentions attracts scholars from various fields of the humanities. The purpose of the work is to identify the leading features of the genre attribution of a diary in the music of 20th-century composers. The research methods include historical and stylistic approaches, comparative analysis, hermeneutics, and musicological analysis. The authors have identified common features of a musical diary in literature and its inherent musical characteristics. These include a chamber or emotional tone of narration, the presence of a dual reader, asynchronous narration, and others. The diary's immanent musical techniques include the significance of intonation and the dramaturgy of intonational growth; the texture details and the thematic development that takes place in the voices of the musical fabric; the tonal, mode, agogic, and dynamic nuances that create a special confessional and trusting tone of narration in the diary entries.

Keywords: diary in music, auto-communication, self-reflection in music, inner monologue, inner monologue, Michio Miyagi, S. Turenev, G. Fried, "The Diary of Anne Frank".

*G.R. Mambetova*

### *Analysis of the chamber instrumental piece for solo flute "Glare of Sunlight" by Merzie Khalitova*

Abstract. The author of this article has analyzed the chamber instrumental piece for solo flute "Glare of Sunlight" by Merzie Khalitova. The composer's vivid and distinctive handwriting is evident in the work. The intertwining of the techniques of the national Crimean Tatar music with modern methods of presenting musical material, the use of timbre and technical capabilities of the flute helps to fully convey the national flavor and character of the music.

Keywords: theme, episode, melody, rhythmic pattern, sentence, register.

*Wang Jiarui*

### *Pedagogical strategies for interaction with parents in music schools of China: traditions and modernity*

Abstract. The evolution of strategies for school-family interaction in primary music education in China has been traced. Drawing on a critical analysis of recent publications and an empirical typology of parental positions, the contradictions between the former orientation toward the school as the sole educational institution and today's demands for a partnership model are revealed. The transition from informational communication to a participatory-activity model is substantiated, in which parents become co-participants in the child's musical development. Barriers to interaction are systematized, and ways to overcome them are outlined - through resource integration, digitalization of communication channels, and culturally oriented practices of joint music-making. A classification of pedagogical strategies and an empirical typology of parental involvement are presented. It is shown that the success of family-school cooperation in the musical sphere depends on the extent to which parents have developed a value-based attitude towards music as a means of aesthetic and moral education, rather than merely as a tool for utilitarian educational purposes.

Keywords: music education, primary school, family-school cooperation, pedagogical strategies, aesthetic development, resource integration, digital communication channels, folk music, classification of parental involvement.

## PERFORMING ARTS

*D.I. Varlamov, V.A. Aryutkin*

### *Communicative and performance qualities of an orchestral musician in the context of pedagogical research*

Abstract. Pedagogical research of a system of orchestral musician's professional qualities demonstrates that main problems concentrate in the sphere of investigating communication. Communication of performing musician is the least researched issue not only in pedagogic but in art studies and artistic psychology as well. The article studies problems of musical communication and shows possibilities for researching communicative abilities in pedagogical context.

The authors have identified a block of the performer's communication, which combines the following qualities: an adequate understanding of the conductor's gesture language and the functions of an orchestral musician in a specific piece, as well as the ability to interact with creative partners and listeners. This block demonstrates the communication routes of an orchestral musician in their relationship

with the conductor, the composer (through the piece), their colleagues in the orchestra, and the audience.

The main conclusion of the study is that communication defies rational comprehension and can only be felt emotionally. The sum of its constituent qualities is distinguished purely theoretically, since communication is a gestalt. The only property that can be singled out as defining is the sense of shared involvement in the artistry of the musicians engaging in a dialogue with you. If such a feeling arises, if the performers exert a certain "power" over you, if you cannot tear yourself away from communing with their art - it means that communication is present, and therefore, it has taken place.

Keywords: qualities of an orchestral musician, functions, communication, conductor's language, evaluation criteria.

***V.A. Gorbik***

***Regency and conducting: the facets of the profession***

Abstract. The paper examines the professional activities of a choral conductor and a church choir regent, identifying their similarities and differences within the context of contemporary musical culture. The research problem stems from the insufficient development of delineating the functions of these professional roles: despite their outward similarities, their activities take place in different contexts and pursue different goals. The aim of the work is to conduct a comparative analysis of the activities of the conductor and the regent, and to clarify their functional and substantive characteristics. The study reviews the theoretical foundations of choral conducting and regency, reveals the specifics of a regent's work within liturgical practice, and carries out a comparative analysis of the two professional roles according to several criteria (purpose of activity, environment, text handling, degree of interpretive freedom, spiritual dimension). The novelty lies in a comprehensive comparison of the roles, taking into account not only musical performance factors but also spiritual and substantive ones. It is established that regency is an independent professional field, not merely a variation of choral conducting. The results are important for improving the system of music education and preserving the traditions of choral performance.

Keywords: choral art, choral conductor, regent, church singing, liturgical practice, professional activity, musical interpretation, spiritual traditions, choral performance, music pedagogical training.

*P.Yu. Deliy*

***Orchestra rehearsal or orchestra class in the context of professional training for wind musicians***

Abstract. The article analyzes the current problems of the national system of professional education for wind instrument performers in the context of their preparation for professional performance activities as part of orchestral ensembles. Based on the analysis of sources, as well as on the author's own performing and teaching experience, the article reveals the discrepancy between the content of the "Orchestra Class" discipline, which is implemented by the wind instrument departments of national universities and the wind instrument departments of secondary vocational education institutions, and the tasks of developing a set of performance competencies necessary for students to successfully integrate into professional activities upon graduation. The article provides a terminological demarcation and clarification of the concepts of "orchestra class" and "orchestra rehearsal" necessary for scientific research and educational practice, as well as an innovative concept of professional training for wind instruments based on this demarcation.

Keywords: professional education for wind instruments, professional training for wind instrument players, orchestral class, orchestral rehearsal, wind school crisis.

*S.Yu. Gutova*

***Authentic timber in spiritual chants of the folk tradition***

Abstract. Using three audio fragments as a case study, this article explores the specific characteristics of authentic timbre in folk spiritual chants. The focus is placed on spectrometric measurements with the aim of identifying specific coloristic features, the overtone-resonance basis, and the presence of formant regions. A parallel is also drawn between dialectal speech characteristics and the timbral-intonational properties of ethnographic singing.

Keywords: spiritual verse, folk spiritual genres, authentic timbre, folklore, musical acoustics, voice acoustics.

*Wu Xinyi*

***The influence of historical and heroic opera on Chinese choral art (using the example of the oratorio "The Great Campaign")***

Abstract. This article analyzes the influence of the historical heroic opera "The Great March" by the Chinese composer Yin Qing on the development of choral music in China. The article examines the importance of the chorus as an essential element of drama, which reveals the collective psychology of the characters and adds a special emotional dimension to the work. Various choral techniques used in this opera

are analyzed, including: unison singing, antiphonal scenes, polyphonic compositions and aleatory textures. A special emphasis in the article is placed on the symbiosis of the national musical traditions of the Celestial Empire and modern compositional techniques, which contributes to the expansion of the artistic and expressive potential of choral art. The article examines and summarizes the different opinions of scientists who have studied the opera The Great Campaign. In addition, the author evaluates the role of the work for the further evolution of the genre of modern Chinese opera.

Keywords: modern Chinese music, historical and heroic opera, the Great Campaign, Yin Qing, choral art of China, Chinese musical traditions.

## PLASTIC ARTS

*Yu.N. Merzlikina*

### *Formation of studio practice at the Moscow School of Art Glass at the turn of the 20th and 21st centuries*

Abstract. The article examines the transformation of Russian art glassmaking from an industrial model to studio practice, with particular reference to the Moscow School of Art Glass. The relevance of the study is grounded in the need to conceptualise the phenomenon of the masters' transition at the turn of the 20th and 21st centuries - from employment in large-scale glass factories to independent creative work - against the backdrop of economic recession and the decline of industrial manufacturing. The objective of the research is to introduce into scholarly discourse the names and oeuvre of key figures of the Moscow School of Studio Glass, and to identify the distinctive features of their artistic language and technical approaches. The methodological framework comprises a comprehensive set of methods, including formal-stylistic, historical-cultural, biographical, and iconographic analysis. The examination of the work of L. Savelyeva, F. Ibragimov, N. Volikova, T. Novikova, O. Manukyan, N. Uryadova, and L. Serova reveals the principal strategies for adopting new materials and techniques - such as fusing, slumping, furnace glassblowing into sand and wire moulds, and the Tiffany copper-foil technique - and defines the characteristic features of the Moscow School of Glass: the synthesis of graphic artistry with three-dimensional spatial compositions, a focus on optical and luminous effects, and a consistent engagement with philosophical and cultural-historical subject matter. The findings suggest that the loss of the industrial production base paradoxically stimulated creative experimentation, which elevated Russian art glass to the domain of contemporary fine art and ensured the continuity of artistic traditions in novel forms of creative expression. The article is intended for art historians,

cultural theorists, educators specialising in decorative and applied arts, and professionals in the field of art glass.

Keywords: art glass, studio glass, Moscow School of Art Glass, studio practice, contemporary art, glass sculpture, kiln-formed glass, fusing, slumping, Tiffany technique.

*A.A. Dolmatova*

### *Designing a multifactorial design model: the intersection of five methodological optics*

Abstract. The article substantiates the need to move from highly specialized interpretations of design (as applied art or engineering shaping) to a complex multifactor model. The author identifies five fundamental methodological approaches - cultural, sociological, technological, art history and environmental - each of which forms a special "optics" of the vision of a design object. The term "optics" is introduced and explained as a metaphor for disciplinary limitations and selective sensitivity. An original multifactorial model is proposed that visualizes the intersection of these approaches, as well as mechanisms for explaining failed projects. The issue of the boundaries of the model is considered separately: why the economic approach is not included in the basic matrix, but can act as an external buffer. The novelty of the work lies not in listing approaches, but in establishing dynamic links between them, in developing criteria for evaluating destructive configurations, and in introducing contextual weighting factors. The model is equipped with an algorithm for practical application, which makes it not only explanatory, but also operational.

Keywords: design, methodology, multifactorial model, cultural approach, sociological approach, technological approach, art criticism approach, ecological approach, optics, failed projects, interdisciplinarity, algorithmic design, context weighting factors.

*I.V. Portnova, M.A. Chebotareva*

### *Animalism in the history of Chinese painting: animals as aesthetic and semantic symbols*

Abstract. This article examines the development of animalistic imagery in Chinese painting, from the earliest ritual images of the Shang period to works of the late imperial dynasties. Particular attention is paid to the heyday of Chinese animalism-the Song period (10th-13th centuries), when animals became independent objects of depiction and acquired the significance of aesthetic and semantic symbols. The article analyzes the historical background of the genre's development, the influence of Confucianism, Taoism, and Chan Buddhism on the artistic thinking of artists, the development of the moral and philosophical content of animalistic images, and

the characteristics of the "flowers and birds" (huanyaohua) genre. Specific features of Chinese animalistic imagery are identified: philosophical richness, symbolism, connections to poetry and calligraphy, and a desire to convey the inner essence of living beings. It concludes that the Chinese animalistic tradition has significantly influenced the artistic culture of East Asia and world art.

Keywords: Chinese painting, animalistic art, Song Dynasty, aesthetic symbol, semantic symbol, huanyaohua, philosophy of art.

***N.Ya. Saygushev, O.A. Vedeneeva***

### *Modeling the professional development of future teachers of fine arts through innovative pedagogical tasks*

Abstract. The article presents an innovative experience of modeling the professional development of future teachers of fine arts through the introduction of reflexive pictographic pedagogical tasks. The key element of the model is reflexive pictographic pedagogical tasks, where the visual clarity of pictographs helps the student not to keep a difficult situation in mind, but to constantly perceive it figuratively. The potential of this approach to enhance reflection, visual representation of pedagogical situations and integration of theoretical knowledge into professional skills is substantiated. The article analyzes the features of the development and application of visual task models, their role in the transformation of educational and professional activities into quasi-professional ones.

Keywords: modeling, innovation, experience, pedagogical task, future teacher of fine arts, professional development, reflection, pictography, reflexive pictographic pedagogical tasks.

## DIGITAL ENVIRONMENT

***Yu.V. Kiryushina, O.A. Shelyugina, V.V. Yarnykh***

### *Digital representation of a museum object in art–historical analysis and art education: the cultural heritage of Altai*

Abstract. The study examines the digital representation of a museum object as a contemporary form of presenting the cultural heritage of Altai in art-historical analysis and art education. The material includes digital resources of the State Art Museum of the Altai Region, the State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation, and open museum online representations of decorative and applied art objects and regional artistic heritage. The screen image is understood as a set of visual, informational and interface conditions through which an object becomes accessible to the viewer. The analysis of the "Folk Art of Altai" section, the object card "Wall Towel", virtual exhibitions and the section "First Artists of Altai" shows that dig-

ital reproduction changes both access to museum objects and the mode of their interpretation. Object-related, formal-visual, informational, medial, receptive and art-pedagogical levels of analysis are identified. The screen image is defined as an independent layer of the contemporary existence of heritage.

Keywords: cultural heritage of Altai, museum object, screen image, digital reproduction, digital visual environment, decorative and applied art, museum representation, art-historical analysis, art education.

*A.D. Zharkov*

### *Music is an effective method of training cultural and leisure activity producers*

Abstract. The article examines the problem of underestimating the impact of music on the formation of future producers of cultural and leisure activities. This problem reflects the specific sensory attitudes of students and teachers (not musicians) towards music. Music in cultural universities at non-musical faculties allows teachers to reveal to students ideas, ideals, semantic formations, the content of the material, i.e. the whole set of thoughts about themselves, comrades, the world around them, the country, society, humanity. Music captures the contradictions between knowledge about the needs of society and students and teachers' ignorance of the necessary technologies and methods to achieve pedagogical goals. The problem is becoming more acute due to the discrepancy between the needs of society in the increasingly growing conditions of digitalization, the influence of the Internet, artificial intelligence, and the diverse events of the human inner world. An analysis of the practice at the Department of Cultural and Leisure Activities of the Moscow State Institute of Culture in the educational and creative process of training producers of cultural and leisure activities allowed us to identify the main directions of the development of pedagogical technologies.

Keywords: art pedagogy, cultural and leisure activities, action music, mood music, meaning-making, and life-making, digitalizition.

*Zheng XiaoYi*

### *A study of the application models of immersive art in cultural heritage narratives*

Abstract. With the development of digital technologies, virtual reality, augmented reality, artificial intelligence, and interactive media, cultural heritage presentation has shifted from static display toward multisensory and experiential forms. Immersive art, integrating artistic practices and digital technologies, provides new approaches to cultural heritage narratives through the reconstruction of historical spaces and activation of cultural memory.

This study examines immersive art practices in cultural heritage narratives through cases from China and Russia. Based on case studies, comparative analysis, and art historical methods, it explores four narrative models: scene reconstruction, historical storytelling, emotional resonance, and interactive participation. The research shows that immersive art not only enhances heritage representation through digital reconstruction but also reshapes the relationship between audiences and heritage through interactive experiences, contributing to cultural memory activation and identity construction.

Keywords: immersive art, cultural heritage, cultural heritage narratives, immersive technologies, artistic expression.

## INTERCULTURAL COMMUNICATION

*Tang Wenjun*

### *Representation and reconstruction of classical Chinese poetic imagery in the Russian cultural context. A case study of Rus– sian translations of the moon imagery in Li Bai's poems and prose*

Abstract. Taking cross-cultural poetics and translational semiotics as the theoretical framework, this paper takes the Russian translations of the moon imagery in Li Bai's po-ems and prose as a case study to analyze the communication, reception and reconstruction mechanisms of this imagery within the Russian cultural context. The study identifies three structural disparities of the moon imagery between Chinese and Russian cultural contexts. First, regarding the relationship between "concept" and "image", classical Chinese poetics stresses their dialectical unity, whereas Russian poetics tends to treat the moon as a sym-bolic sign "pointing to an alternative reality". Second, in terms of emotional orientation, the moon in Chinese poetry is rooted in "human sentiments", while that in Russian poetry alludes to "divinity" or "the self". Third, in the mode of spatiotemporal perception, Chi-nese poets develop synchronic spatial identification when gazing at the bright moon, whereas Russian poets perceive a profound sense of historical depth and the transience of individual life. Driven by the above disparities, Russian translation practices witness a par-adigm shift from lyrical essence to a philosophical-religious complex, manifested in three translation strategies: literal retention, interpretative reconstruction, and innovative trans-formation. On this basis, this paper proposes a three-dimensional collaborative translation model integrating "cognition-culture-aesthetics" and establishes a four-layer compensation system, aiming to provide a theoretical reference for the cross-cultural communication of imageries in classical Chinese poetry.

Keywords: Russian culture, Li Bai, moon imagery, cross-cultural communication, imagery reconstruction.

*Guo Haojiang*

***Color, composition and image construction in Hou Yimin's painting "Young Underground Workers": an analysis of visual language***

Abstract. The article analyzes Hou Yimin's painting Young Underground Workers as one of the significant works of Chinese revolutionary historical painting of the 1950s. The study focuses not only on the subject of underground struggle, but also on how color, composition, lighting and the material environment participate in the construction of the artistic image. The novelty of the article lies in considering the painting as an integral visual system in which the historical theme is revealed through the interaction of formal means rather than only through ideological or narrative context. The material of the study includes the artwork itself, museum information, publications on Hou Yimin, research on K. M. Maksimov's oil-painting courses and studies of the development of realist oil painting in China. The article uses historical-artistic, formal-stylistic, formal-compositional and auxiliary iconographic approaches. The study shows that the expressiveness of the painting is determined by the coordinated work of color, light, composition, space and the plastic organization of the figures.

Keywords: Hou Yimin, Young Underground Workers, Chinese revolutionary historical painting, visual language, color, composition, image construction, K. M. Maksimov's courses.

# Сведения об авторах

***Арюткин Виталий Александрович*** *— аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова*
*E-mail: aruta88@mail.ru*

***Бреус Андрей Геннадьевич*** *— заместитель заведующего кафедрой академического пения Московского Государственного Института Культуры, доцент, преподаватель кафедры академического пения Российской Академии Музыки им. Гнесиных*
*E-mail: alfio@yandex.ru*

***Ван Цзяжуй*** *— аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
*E-mail: 787716663@qq.com*

***Варламов Дмитрий Иванович*** *— доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова*
*E-mail: varlamov2004@inbox.ru*

***Веденеева Ольга Анатольевна*** *— кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогического образования и документоведения, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова*
*E-mail: vedeneeva12@mail.ru*

***Гауч Оксана Николаевна*** *— кандидат филологических наук, доцент кафедры социокультурной деятельности, культурологии и социологии, Тюменский государственный институт культуры*
*E-mail: ongauch@mail.ru*

***Го Ситин*** *— аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
*E-mail: guoxiting@yandex.ru*

***Го Хаоцзян*** *— магистрант, Дальневосточный федеральный университет, Школа искусств и гуманитарных наук, Департамент искусств и дизайна*
*E-mail: go.khaot@dvfu.ru*

***Горбик Владимир Александрович*** *— доцент, преподаватель дирижирования кафедры хорового дирижирования, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского*
*E-mail: Asp282888@yandex.ru*

***Гутова Светлана Юрьевна*** *— кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им.*

*А.И. Герцена, член Российского акустического общества, член Российского авторского общества, лауреат международных и всероссийских конкурсов*
*E-mail: gutik57@mail.ru*

***Дё Ольга Викторовна*** *— преподаватель кафедры академического пения Московского Государственного Института Культуры*
*E-mail: jods1@mail.ru*

***Делий Павел Юрьевич*** *— кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов МГИК*
*E-mail: mgikduh@yandex.ru*

***Долматова Анна Анатольевна*** *— кандидат пед. наук, доцент, зам. директора Института дизайна и искусств Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета*
*E-mail: redactor9020@gmail.com*

***Жарков Анатолий Дмитриевич*** *— доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, академик Российской академии естественных наук, академик Академии педагогических и социальных наук, профессор кафедры культурно-досуговой деятельности Московского государственного института культуры*
*E-mail: kdd007@bk.ru*

***Карпенко Виктор Николаевич*** *— заведующий кафедрой хореографии, кандитат педагогических наук, профессор, Краснодарский государственный институт культуры*
*E-mail: nikita-61@mail.ru*

***Карпенко Ирина Анатольевна*** *— профессор кафедры хореографии Краснодарского государственного института культуры*
*E-mail: nikita-61@mail.ru*

***Кирюшина Юлия Владимировна*** *— кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет*
*E-mail: ykirushina@mail.ru*

***Кондратенко Анна Павловна*** *— канд. пед. наук, доцент, заведующий кафедрой дополнительного и художественного образования ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет»*
*E-mail: annakondratenko@rambler.ru*

***Мамбетова Гульшен Рустемовна*** *— кандидат искусствоведения, доцент, Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Республики Крым «Крымский инженерно-педагогический университет»*
*E-mail: gulchen_1@mail.ru*

***Мерзликина Юлия Николаевна*** *— кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства, Московский государственный институт культуры*
*E-mail: neoglass@mail.ru*

***Митрофанов Олег Валерьевич*** *— основатель и художественный руководитель Московского музыкального театра «Амадей», режиссёр кафедры академического пения Московского Государственного Института Культуры*
*E-mail: olegmitrofanov@mail.ru*

***Мозгот Валерий Георгиевич*** *— доктор педагогических наук, профессор Института музыки, театра и хореографии Российского государственного университета имени А.И. Герцена*
*E-mail: artnauka2009@yandex.ru*

***Мозгот Светлана Анатольевна*** *— доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного университета имени А.И. Герцена*
*E-mail: prostranstvo30@yandex.ru*

***Назаров Глеб Борисович*** *— канд. пед. наук, старший преподаватель кафедры дополнительного и художественного образования ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет»*
*E-mail: nazarovgleb1974@yandex.ru*

***Орлов Владимир Викторович*** *— PhD по музыковедению (Кембриджский университет, Великобритания), профессор, доктор педагогических наук РГПУ им. А. И. Герцена, Российский государственный педагогический университет*
*E-mail: 2804346226@qq.com*

***Пипия Дарья Сергеевна*** *— магистрант, факультет народной культуры, кафедра хореографии Краснодарского государственного института культуры*
*E-mail: dasha_pipia@mail.ru*

***Портнова Ирина Васильевна*** *— канд. искусствоведения, доцент кафедры архитектуры и реставрации Российского университета дружбы народов*
*E-mail: irinaportnova@mail.ru*

***Сайгушев Николай Яковлевич*** *— доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогического образования и документоведения, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова*
*E-mail: nikolay74rus@mail.ru*

***Скороходова Алина Олеговна*** *— преподаватель по живописи, рисунку и композиции, ДХШ им. А. П. Митинского, г. Тюмень*
*E-mail: alina.sko@yandex.ru*

***Тан Вэньцзюнь*** *— доктор, старший преподаватель, Хуанганский педагогический университет*
*E-mail: 544536152 @ qq. com*

***Толмачева Этери Георгиевна*** *— кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано, Белгородский государственный институт искусств и культуры*
*E-mail: etery-83@mail.ru*

***У Синьи*** *— аспирант, РГПУ им. Герцена*
*E-mail: 1344707295@qq.com*

***Фань Юйтун*** *— аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного университета имени А.И. Герцена*
*E-mail: 1124930510@qq.com*

***Ху Вэй*** *— аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
*E-mail: 2804346226@qq.com*

***Цзян Цзяюэ*** *— аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена*
*E-mail: jiayuer1121@gmail.com*

***Цопанты Ариана Юрьевна*** *— магистрант, факультет народной культуры, кафедра хореографии Краснодарского государственного института культуры*
*E-mail: i@tsariana.ru*

***Чеботарева Мария Александровна*** *— магистрант, кафедра архитектуры и реставрации Российского университета дружбы народов*
*E-mail: 2102062992@rudn.ru*

***Чжан Мэнцзя*** *— аспирант Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А. И. Герцена»*
*E-mail: pianozmj@gmail.com*

***Чжан Цзялу*** *— аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
*E-mail: pianoduet2@gmail.com*

***Чжэн Сяои*** *— аспирант, Дальневосточный федеральный университет, Школа искусств и гуманитарных наук*
*E-mail: chzhen.sy@dvfu.ru*

***Шелюгина Ольга Александровна*** *— доцент кафедры культурологии и дизайна ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет», кандидат искусствоведения*
*E-mail: soa@mail.asu.ru*

***Шулин Вячеслав Валерьевич*** *— доцент, кандидат искусствоведения Института музыки, хореографии и театра РГПУ им. А. И. Герцена, Российский государственный педагогический университет*
*E-mail: pianoduet2@gmail.com*

***Ян Си*** *— аспирант МПГУ*
*E-mail: hang.tsui@yandex.com*

***Ярных Владимир Викторович*** *— старший преподаватель кафедры культурологии и дизайна Института гуманитарных наук, ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»*
*E-mail: vladimir.yarnuh@yandex.ru*