16+

ISSN 20720432

ИСКУССТВО
и
ОБРАЗОВАНИЕ

Журнал
теории, методики и практики
художественного образования и эстетического
воспитания

34-й год издания

10(177) 2026

часть 2

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 35эс. 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

У Синьи
«Дочь партии» как образец современной китайской историко-героической оперы.....9

Сунь Сяотин
Романсы А.С. Аренского и эстетика нового времени в свете литературных предпочтений: круг авторов поэтических текстов.....20

Ши Взньчжэн
Различные траектории символической модернизации в истории и культуре авангардного искусства России и Китая.....32

Цзэн Лояо
Китайская музыкальная революция — исследование транскрипции музыкальных произведений в период Культурной революции.....41

Тиан Ю
Культурный резонанс в музыкальном искусстве: интонационные, тембровые и жанровые механизмы межкультурного восприятия.....53

Чжэн Юна
Интонационно-эмоциональная специфика традиционной музыки Дальнего Востока России.....64

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Л.С. Майковская, А.С. Харитонова
Специфика формирования артикуляционных и орнаментальных навыков у студентов-пианистов в процессе обучения игре на клавесине.....75

Л.А. Рапацкая, Д.Д. Рыбина
Освоение менестрельной музыкальной культуры в процессе подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления.....84

Чэнь Ису
Педагогические условия реализации аксиологического подхода в профессиональной подготовке вокалистов китайских вузов.....91

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

Цюань Цзинсюань, Л.А. Скафтымова
Русский репертуар Полины Виардо.....103

Люй Дунцзэ
Развитие исполнительской самостоятельности саксофониста через формирование культуры звука.....113

А.В. Ростовцева
Развитие и укрепление певческого дыхания в условиях дистанционного обучения.....127

Д.В. Кабаков
Сольная и ансамблевая музыка малых составов с участием деревянных духовых инструментов в творчестве композиторов Республики Молдова 1990–2010-х гг. 136

Сун Цзудэ
Музыкально-теоретическая основа оркестрового искусства Древнего Китая.....147

З.Э. Алиева
Приёмы узкотехнической функции скрипача: классификация и роль в формировании музыкального образа.....155

Хань Сюэтин, Е.О. Назарова
Педагогические условия формирования интерпретационных умений у будущих вокалистов в процессе работы над произведениями Ши Гуаннаня 166

М.М. Кизин
Формирование исполнительских компетенций студентов-вокалистов в классе камерного пения: содержание, структура и критерии оценки 174

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Цао Хэ
Выразительные средства символизации в традиции китайской нефритовой миниатюры: благопожелательный сюжет 185

Цуй Ее
Отражение трансформации портретного искусства живописи гохуа в творчестве художников первой половины XX века 196

Фань Лиминь
Китайские женские церемониальные украшения как инструмент моделирования мироздания 206

Сунь Минман
Балет Китая: путь от заимствования до уникальности 220

АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН

Ли Чанлун
Орнаментальные мотивы в декоре древнерусских деревянных храмов 230

С.Н. Бобрышев
Дизайн национальных символов народов России в цифровых шрифтах 237

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Чжан Луяо
Роль современной звукозаписи и медиакультуры и их значение в деле популяризации китайского композиторского творчества конца XX – первой четверти XXI вв. 253

Цзюй Чжо
Реставрационные данные древних книг и архивов в системе атрибуции и датировки 263

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Чжу Хэ, Н.А. Федоровская
Влияние эстетической и художественной грамотности китайского общества на восприятие современного искусства XX – XXI веков (на примере провинции Хэйлунцзян) 273

М.Л. Лазарев
«Цветок здоровья» - музыкальная программа гармонизации развития ребенка в младшей школе 296

Фан Цзысинь
Сочетание традиций и инноваций в художественном образовании с интеграцией нравственного воспитания и всестороннего развития личности 305

С.О. Авчинникова
Развитие социальной креативности детей-сирот средствами арт-педагогики: от творчества к коммуникации 313

Н.В. Потепалова
«Смеем ласкать себя надеждою…»: К вопросу о роли искусства художественного слова в научном труде ученого 323

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке 335

Сведения об авторах 352

Content

THEORY AND HISTORY OF ART

Wu Xinyi
The formation of a national opera style in China: the opera "The Daughter of the Party" 9

Sun Xiaoting
Romances by A.S. Arensky and the aesthetics of modern times in light of literary preferences: the circle of authors of poetic texts 20

Shi Wenzheng
Different trajectories of symbolic modernization in the history and culture of avant-garde art in Russia and China 32

Zeng Luoyao
The Chinese musical revolution - a study of the transcription of musical works during the Cultural Revolution 41

Tian Yu
Cultural resonance in musical art: intonational, timbral, and genre mechanisms of intercultural perception 53

Zheng Youna
Intonation and emotional specifics of traditional music of the Far East: folk origins and professional refraction 64

MUSICAL EDUCATION

L.S. Maikovskaya, A.S. Kharitonova
Specific features of developing articulation and ornamentation skills in piano students during harpsichord training 75

L.A. Rapatskaya, D.D. Rybina
Mastering minstrel music culture in the training of pop vocal teachers 84

Chen Yisu
Pedagogical conditions for implementing the axiological approach in the professional training of vocalists at Chinese higher education institutions 91

PERFORMING ARTS

Quan Jingxuan, L.A. Skaftymova
Polina Viardo's Russian repertoire 103

Lyu Dongze
Developing saxophonists' performance independence through the formation of sound culture 113

A.V. Rostovtseva
Developing and strengthening singing breath control in a remote learning environment 127

D.V. Cabacov
Solo and small ensemble music featuring woodwind instruments in the works of composers of the Republic of Moldova in the 1990s-2010s 136

Song Zude
Musical and theoretical basis of the Ancient Chinese orchestral art 147

Z.E. Aliyeva
Techniques of a violinist's highly technical function: classification and role in the formation of a musical image 155

Han Xueting, E.O. Nazarova
Pedagogical conditions for the formation of interpretive skills in future vocalists when working on works by Shi Guangnan 166

M.M. Kizin
Formation of performing competencies of student vocalists in a chamber singing class: content, structure and evaluation criteria 174

PLASTIC ARTS

Qao He
Expressive means of delievering symbolic connotations in Chinese jade miniature: a benevolent plot 185

Cui Yeye
Reflection of the transformation of portrait art by Guohua painting in the works of artists of the first half of the 20th century 196

Fan Limin
Chinese women's ceremonial jewelry as a tool for modeling the universe 206

Sun Minman
Chinese ballet: from borrowing to uniqueness 220

ARCHITECTURE AND DESIGN

Li Changlong
Ornamental motifs in the decoration of ancient Russian wooden temples 230

S.N. Bobryshev
Design of national symbols of the peoples of Russia in digital typesaces 237

NEW TECHNOLOGIES

Zhang Luyao
The role of modern sound recording and media culture and their significance in popularizing Chinese composers' work of the late 20th - first quarter of the 21st centuries 253

Ju Zhuo
Restoration data of ancient books and archives in the system of attribution and dating 263

ART AND PERSONALITY

Zhu He, N.A. Fedorovskaia
The influence of aesthetic and artistic literacy of Chinese society on the perception of 20th - 21st century contemporary art (a case study of Heilongjiang Province) 273

M.L. Lazarev
"Flower of Health" - a musical program for harmonizing the development of a child in primary school 296

Fang Zixin
The combination of traditions and innovations in art education with the integration of moral education and the comprehensive development of the individual 305

S.O. Avchinnikova
Developing social creativity in orphans through art pedagogy: from creativity to communication 313

N.V. Potepalova
"We dare to flatter ourselves with hope…": On the role of the art of literary language in the scholar's scientific work 323

INFORMATION, MESSAGES

Summary of published articles in english 335

Information about authors 352

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

У Синьи

«Дочь партии» как образец современной китайской историко-героической оперы

Аннотация. В статье рассматривается важная веха в истории китайского музыкального театра – опера «Дочь партии», основанная на синтезе западной академической формы, китайского фольклора и традиционной музыкальной драмы – «сицюй». Анализируется процесс переосмысления историко-героической темы не с точки зрения идеологической плакатности, характерной для искусства периода «культурной революции», а в призме психологической глубины ведущего образа при сохранении опоры на традиционную китайскую эстетику. Актуальность исследования обусловлена необходимостью глубокого анализа путей развития оперного искусства Китая в условиях глобализации. Акцент сделан на изучении китайского опыта интеграции западных традиций в собственную музыкальную культуру при сохранении своей национальной идентичности. Научная новизна исследования состоит в глубоком осмыслении оперы «Дочь партии» как сложной музыкально-сценической формы, построенной на органичном соединении национальных музыкальных традиций Поднебесной и европейского академического оперного искусства.

Ключевые слова: «Дочь партии», историко-героическая опера, синтез традиций, баньцянти, Китай.

Процесс развития оперного жанра в Китайской Народной Республике в последнее десятилетие XX века выступает одним из масштабных и увлекательных экспериментов в истории мирового музыкального искусства. На протяжении ряда десятилетий китайские композиторы стремились органично соединить два совершенно разных музыкально-сценических мира – западный и восточный. На основе этого синтеза как самостоятельный жанр сформировалась современная китайская опера. Она явилась уникальным культурным феноменом, в котором

отразились ведущие тенденции как музыкальной, так и социально-политической жизни Китая.

Ярким примером указанного культурного синтеза выступает опера «Дочь партии», созданная в 1991 году по заказу государства. Произведение явилось совместной работой известных композиторов. В творческий коллектив вошли: Ван Цуцзе, Чжан Чжуоя, Инь Цин, Цзи Чэн, Фан Тяньсин, Ван Сирен. Создание оперы было приурочено к грандиозному празднованию 70-летия со дня образования Коммунистической партии Китая. Следует подчеркнуть, что опера смогла перерасти рамки «официозного» произведения и стала подлинным символом расцвета национальной оперной школы Китая на современном этапе.

Целью статьи является выявление художественно-стилевых и жанровых особенностей произведения «Дочь партии» как яркого образца историко-героической оперы Китая, интегрирующей европейскую академическую форму и национальные певческие традиции.

Объектом исследования выступает феномен современной китайской историко-героической оперы на примере произведения «Дочь партии».

Актуальность темы настоящего исследования определена необходимостью глубокого осмысления процессов интеграции западного академического вокального опыта в традиционную музыкальную культуру Китая, что не разрушило ее национальную идентичность, а, наоборот, обогатило ее, породив новые жизнеспособные виды оперного искусства.

Научная новизна настоящего исследования состоит в глубоком осмыслении оперы «Дочь партии» как сложной музыкально-сценической формы, построенной на органичном соединении национальных музыкальных традиций Поднебесной и европейского академического оперного искусства.

В ходе работы был применен ряд основных исследовательских методов. Музыкально-аналитический метод позволил выполнить подробный анализ композиции сочинения, его лейтмотивной системы, изучить соотношение вокальных партий и инструментального сопровождения.

С помощью метода сравнительного анализа опера «Дочь партии» была сопоставлена с западной академической и «пекинской» (традиционной музыкальной драмой Поднебесной) оперой с целью обнаружения элементов преемственности и новаторства.

Герменевтический метод дал возможность глубоко интерпретировать смысловое содержание оперы и раскрыть ее символическое значение.

Благодаря типологическому методу была обоснована принадлежность оперы «Дочь партии» к жанру «синьгэцзюй» («новой оперы») и выявлены ее характерные черты.

Историко-биографический метод позволил исследовать творческую биографию композиторов, создавших оперу, и особенности исторического периода, в который было написано произведение, с целью глубокого понимания авторского замысла.

Феномен «новой китайской оперы», к которому относится «Дочь партии», достаточно хорошо проанализирован учеными. При написании статьи был использован комплекс актуальных научных трудов: статьи в рецензируемых журналах, кандидатские диссертации, посвященные данному феномену. Проанализированы работы, посвященные, в целом, «новой китайской опере», следующих авторов – Ван Ю., Сунь Лу, Цзун Ч, Чжан Личжэнь, Чэнь Ин [2, 4-7]. Ван Ю. рассматривает китайскую академическую оперу XX-XXI веков с точки зрения жанровой типологии [2]. Сунь Лу разбирает китайскую народную оперу в контексте ее становления и развития [4]. Цзун Ч анализирует традиции и инновации в оперном искусстве Поднебесной XX-XXI веков [5]. Чжан Личжэнь анализирует истоки возникновения современной китайской оперы и обдумывает перспективы ее развития [6]. Чэнь И рассматривает китайское оперное искусство XX-начала XXI веков в рамках освоения европейского опыта [7].

В ходе написания статьи проанализирован также ряд работ исследователей (Ван М., Е Цзяхуэй, Ян Ян [1, 3, 8]), которые касаются оперы «Дочь партии» и рассматривают ее отдельные аспекты. Так, Ван М. анализирует военную тематику в китайской опере конца XX века на примере произведения «Дочь партии» [1]. Ян Ян разбирает женские образы в современной китайской опере с точки зрения синтеза вокального искусства и актерского мастерства на примере нескольких постановок, в том числе «Дочь партии» [8]. Е Цзяхуэй анализирует оперу «Дочь партии» и фрагментарно касается аспектов интеграции европейских и национальных традиций в указанном произведении [3]. Следует отметить, что научная новизна данной статьи состоит в более глубоком комплексном подходе в рассмотрении симбиоза национальных традиций Поднебесной и современных западных композиционных приемов, нашедшего яркое воплощение в опере «Дочь партии».

Чтобы в полной мере понять художественно-формальную содержательно-смысловую концепции историко-героической оперы «Дочь партии», нужно обратиться к истокам появления жанра китайской национальной оперы. Путь ее становления и развития был очень непростым. Как отмечает исследователь Чэнь Ин, формирование жанра в его современном академическом виде прошло через несколько значимых этапов, каждый из которых внес большой вклад в подготовку фундамента, явившегося основой для создания оперы «Дочь партии» [7, с. 3].

В самом начале XX столетия и до 1930-х годов был период пробного, ученического копирования приемов западной академической вокальной музыки, которая проникала в Китай лишь фрагментарно, главным образом, через детские оперы, школьные песни. Большую роль в знакомстве с западным оперным наследием в это время сыграла русская культура. Эмигранты из России, поселившиеся в крупных городах Поднебесной – Шанхае и Харбине – заложили базу китайского профессионального вокального образования. Кроме того, они многое сделали для формирования и эволюции «новой оперы» («синьгэцзюй») в Китае. Некоторые исследователи, например Чэнь Ин, называют данный феномен «гэцзюй» (это более общее, обозначающее «песенный спектакль») [7, с. 5].

С 1930-х по 1970-е годы западноевропейские музыкально-театральные традиции продолжали внедряться в оперную практику Поднебесной, все более наполняясь национальным содержанием. Однако усиление жесткой идеологической пропаганды, достигшей своего апогея в период «культурной революции» – с 1966 по 1976 годы, не позволяло китайскому оперному искусству развиваться свободно, ограничивало его. В это время появляется множество постановок, содержащих сугубо пропагандистские идеи («Легенда о красном фонаре», «Взятие Тигровой горы», «Нападение на полк Белого тигра», «В доках» и др.), которые представляли собой разрешенные правительством образцы историко-революционной оперы.

Новая, свежая струя в развитие «синьгэцзюй» была внесена уже после завершения «культурной революции» – с началом периода «реформ и открытости». В это время оперное искусство Китая начало свою интенсивную, свободную и плодотворную эволюцию. Исследователем Чэнь Ин указано, что после 1980 года китайская опера перешла на этап активного поглощения западного опыта и формирования полноценного национального стиля, построенного на органичном синтезе европейской академической формы и китайской специфики (интонационные и ладовые особенности, вокальная манера, символико-философское содержание) [7, с. 27]. Опера «Дочь партии» стала одной из вершин достижений китайских композиторов конца XX столетия в этом направлении.

Исследователь Е Цзяхуэй отмечает, что данное произведение необыкновенно виртуозно интегрирует в себе приемы западного академизма и богатые тысячелетние национальные традиции Поднебесной, и это отражается на любом уровне: вокальном, сюжетно-драматургическом, оркестровом, театрально-постановочном: «… жанр, считающийся высшей формой всеобъемлющего театрального искусства, в Китае сформировался благодаря интеграции элементов различных национальных культур, в числе которых – синтез принципов вокального звукоизвлечения belcanto и технологии исполнения, свойственные традиционному певческому искусству. Китайская опера – жанр, порожденный

взаимодействием восточной и западной музыкальных культур XX века» [3, с. 138].

Сюжет оперы «Дочь партии» – исторический. Он опирается на одноименную кинокартину, снятую в 1960-х годах Линь Нуном. Автором либретто выступил Янь Су. Он переработал сценарий для либретто на основе одноименного романа Юн Чжана и фильма Линь Нуна [3, с. 140]. Действие происходит в 1935 году – в эпоху наиболее агрессивного «белого террора» в провинции Цзянси, в горах Дуцзюань. Сюжетная линия разворачивается вокруг судьбы девушки-коммунистки Тянь Юймэй. Она – пример непоколебимой стойкости и героизма. После отступления сил Красной армии Тянь Юймэй возглавляет подпольное сопротивление в родном крае. Став жертвой подлого предательства со стороны перебежчика Ма Цзяхуэя, она попадает в плен к врагам из партии «гоминьдан» (консервативная, националистическая партия Китайской Республики). В плену девушка отказывается выдать своих товарищей и предать собственные убеждения. В результате девушка бесстрашно идет на казнь. Она приносит собственную жизнь в жертву ради коммунистических идеалов и светлого будущего своего народа. Суть судьбы Юймэй заключается в трагическом, но одновременно вдохновляющем мученичестве.

Из-за того, что данное произведение относится к революционной тематике, может показаться, что оно восходит к операм периода «культурной революции». Однако это постановка абсолютно иного плана. В революционных вокальных произведениях периода «культурной революции» персонажи представлялись схематично, без психологических «прорисовок». Они выступали, в первую очередь, рупорами идей, а не живыми людьми с их сложным внутренним миром, мыслями и чувствами. Портрет же Тянь Юймэй – это подлинно реалистичный образ, поражающий психологической глубиной. По словам исследователя Ян Яна, «она не идеализированный революционер, а простая женщина из народа, которая переживает потерю, страх и сомнения, но в критические моменты находит в себе силы для борьбы и самопожертвования» [8, с. 66]. Тянь Юймэй приходится многое переживать: утрату близких людей, муки сомнения, боязнь смерти. Подвиг, который она совершает в финале оперы, это не какой-то героизированный поступок, запечатленный на идеологических плакатах, а сознательный выбор человека, глубоко любящего свою родину и народ. Таким образом, образ Тянь Юймэй, как и ряда других героинь жанра героико-революционной оперы этого времени, «демонстрируют отход от плакатной героики к созданию более глубоких, психологически достоверных и многогранных женских характеров» [8, с. 69].

Композиция оперы состоит из шести картин. Авторы виртуозно выстраивают подготовку кульминации. Действие развивается по трем сюжетным линиям:

героико-политической, нравственно-психологической и лирико-эмоциональной. Первая линия демонстрирует историческое противостояние сил Гоминьдана и коммунистического подполья. Она подчеркивает идеологическую стойкость Тянь Юймэй в условиях белого террора. Вторая линия делает акцент на теме верности и предательства. В ней обнажается острый конфликт между мужеством и самопожертвованием Тянь Юймэй и малодушием и подлостью перебежчика Ма Цзяхуэя. Третья линия раскрывает отношения главной героини с ее маленькой дочерью. С одной стороны, здесь представляется глубина личной трагедии матери, а, с другой, воплощается символ преемственности революционных идеалов и неразрывной связи между поколениями. Драматизм и напряжение растут поэтапно и продуманно – от эпизода к эпизоду. Драматургия включает в себя несколько наиболее ярких в эмоциональном плане моментов: тяжелый арест, исполненный трагедии (действие I), чудесное спасение девушки секретарем партийной ячейки и надежда на благополучный исход (действие II), сложные психологические диалоги-«игры» Тянь Юймэй с предателем Ма Цзяхуэем (действие IV). В данные драматические эпизоды активно вводятся фольклорные мотивы. Однако композиторы применяют их не как декоративные элементы для придания экзотичности и колорита композиционной структуре, а как способ выражения психологических состояний и глубоких эмоциональных переживаний персонажей [1, с. 51].

В музыкальном языке оперы «Дочь партии» диалог культур Запада и Востока проявил себя очень ярко. В нем элементы европейского оркестрового симфонизма, гармонии с романтической направленностью, сложные хоровые партии выступили основой, которую композиторы наполнили нюансами китайского мелоса. Кроме того, они мастерски внедрили в общеевропейскую структуру произведения стилистические особенности вокальной музыки провинции Шэньси и интонационные мотивы этнических групп, проживающих в регионе Цзянси. В интеграции всех этих приемов композиторам удалось достичь подлинной художественной целостности.

Значимым художественно-выразительным средством в опере выступила система «баньцянти», которая была заимствована из традиционного китайского театра – музыкальной драмы под названием «сицюй». Она основывается на сложном принципе развития мелодии и сочетает в себе интонационные напевы («цяндяо») и специфические метроритмические модели («баньши»). В системе «баньцянти» основная мелодия тонко варьируется с помощью незначительного изменения ладовой структуры, темпа, ритма. В опере «Дочь партии» композиторам удается интегрировать естественную гибкость китайской речи в академическую европейскую оперную форму.

Ярким примером претворения концепции «баньцянти» в опере выступает развернутый монолог главной героини – Тянь Юймэй «Бескрайняя весна наполнит родной край» в шестой картине. Композиторы оперы выстраивают драматургию арии, используя принципы контраста в последовательной смене метроритмических моделей «баньши». Сначала звучит импровизационное вступление в стилистике «саньбань» (свободный, нерегулярный ритм в народной китайской музыке). Он воплощает трагическое душевное состояние и одновременно внутреннюю силу героини, ожидающей казнь. Далее следует средняя часть арии, звучащая в медленном темпе («маньбань»). В ней раскрывается лирическая тема (прощание с героиней, сохраняющей верность своим идеалам). Ее интонационные напевы («цяндяо») подчиняются строгим тональным принципам китайского языка (основывающимся на четырех тонах). Данный прием дает возможность избежать искажения китайской речи при пении. Завершается ария в быстром темпе и маршевом ритме, которые олицетворяют героизм и непреклонность героини.

Таким образом, в указанной арии композиторы органично сохраняют естественность и гибкость китайской речи и вписывают ее в европейскую форму оперного монолога. В этой связи показательно также включение в ее тематизм традиционного китайского протяжного вокализа в конце фраз («туоцян»).

Следует подчеркнуть, что композиторы активно используют широкий спектр форм западной академической музыки, среди которых: увертюра, система лейтмотивов. Как подчеркивает исследователь Ван М., их применение говорит о том, что композиторы в полной мере освоили западный академический опыт и стали его применять для развития национального оперного искусства [1, с. 51].

Одним из главных лейтмотивов в опере является лирическая тема песенной арии «Азалия», написанной композитором Цзе Уюем. Она воспевает цветущий кустарник, который растет в горах Цяньси. Песня «Азалия» неоднократно звучит в исполнении хора на протяжении всего музыкального спектакля (в прологе, в I, II, IV действиях). Являясь лейтмотивом, она выступает носителем идеи несгибаемости характера, чистоты души и бессмертия подвига Тянь Юймэй. Развитие лейтмотива проявляется в его драматургической трансформации. Так, в прологе тема «Азалия» звучит как светлая народная песня, исполненная лиризма. В кульминации, охватывающей IV действие и финальную часть, мелодия исполняется смешанным хором в сопровождении оркестрового тутти и звучит мощно и пафосно. То есть песня «Азалия» проходит путь от лирической песни к торжественному эпическому гимну, и этой трансформацией подчеркивается духовный рост героини и ее единство с народом.

Ван Цуцзе и Чжан Чжоя, обращаясь к западным композиционным приемам, мастерски экспериментируют с ними и смело трансформируют их. Так, в одной

из ведущих арий Тянь Юймэй – «Весенний пейзаж бескрайней Родины» (IV действие) – они используют традиционную для европейской оперы сольную арию-монолог главной героини. Но, с другой стороны, воплощают ее совершенно по-новому: представляют ее не в виде волнового развития тематизма, а через систему мотивных возвратов, свойственных китайской музыкальной драме – «сицюй». Так, в данной арии музыкальное развитие неуклонно движется от глубоко личной декламации Тянь Юймэй к героическому гимну. Оркестр не дублирует голос, согласно монодическому принципу, свойственному традиционному музыкальному театру Поднебесной, а звучит полифонически, с модуляциями и плотной аккордовой гармонией. Заключительная часть монолога героини сопровождается грандиозным оркестровым тутти, отсылающим к европейским академическим традициям. Данный прием заменяет традиционную китайскую волнообразную композицию непрерывным музыкальным развитием. Согласно мнению исследователя Сунь Лу, благодаря этому приему, с одной стороны, формируется эффект накопления эмоций, а с другой, создается атмосфера медитативности [4, с. 38]. Подобный подход намного ближе восточному мировоззрению, нежели линейная логика развития, присущая западной музыке.

Аналогичный прием Ван Цуцзе и Чжан Чжоя применяют и в арии Гу Ин, супруги предателя Ма Цзяхуэя, – «Раньше была гора» (IV действие). Здесь ощущается влияние фольклора народов Южного Китая, нашедшее проявление в особой вокализации слов, которая придает партии Гу Ин характерный колорит и жизненность. Авторы используют технику «руньцян», представляющую собой традиционное китайское вокальное орнаментирование, проявляющееся в портаменто, глиссандо, микротоновых скольжениях, характерных для народных песен Южного Китая. Также здесь используется диалектное интонирование: растягивание гласных, специфичная артикуляция, характерные для фонетики южнокитайских этносов, например проживающих в провинции Цзянси. Данный прием приближает арию к народному сказу.

Опера «Дочь партии» явилась масштабным и чрезвычайно значимым проектом для современной музыкальной культуры КНР. Ее постановка была сопряжена с рядом определенных трудностей. Сложными явились не только композиторские поиски нового языка, но и реализация на сцене. Подготовка спектакля происходила очень долго, постоянно возникали препятствия, дата премьеры переносилась трижды. Это был связано с целым рядом причин, главными из которых были творческие разногласия по реализации замысла между членами художественного коллектива, излишним контролем со стороны правительства КНР. Не все представители власти и культурной элиты смогли сразу понять концепцию спектакля. Велось множество споров в отношении идейного содержания

произведения, а также по поводу соблюдения баланса между западными и национальными музыкальными традициями.

Режиссер Чжоу Бин и коллектив оперных исполнителей во главе с выдающейся певицей Пэн Лиюань, исполнившей роль Тянь Юймэй, столкнулись с проблемой разработки совершенно нового, особого стиля исполнения. Артистам требовалось оттачивать свои вокальные навыки сразу в двух направлениях: в совершенствовании техники итальянского бельканто и в освоении народных интонаций и песенных манер разных регионов Китая. Также им нужно было совершенствовать жестикуляцию и пластику, осваивать элементы национальных танцев и боевых искусств Китая. Все эти выразительные приемы были заимствованы авторами спектакля из традиционного театра Поднебесной – сицюй [6, с. 5].

Подводя итоги исследования, следует подчеркнуть, что музыкальный язык оперы «Дочь партии» основывается на европейской форме «большой оперы», использует развитое оркестровое симфоническое сопровождение и в то же время сохраняет свою национальную самобытность, проявляющуюся в чисто китайском духе, содержании и интонационной структуре.

В процессе проведения исследования выявлено, что опера «Дочь партии» выступает ярким примером развития национального оперного стиля. В данной постановке драматургическая эволюция образа главной героини – Тянь Юймэй – показывает ее постепенное восхождение от личной трагедии к глубоко осознанному, исполненному героизма акту самопожертвования. После того, как Ма Цзяхуэй предал Тянь Юймэй, ее схватили гоминьдановцы. Девушка подверглась жестокому допросу, но отказалась выдать местонахождение скрывающихся в горах партизан-коммунистов. Осознавая неизбежность скорой гибели, она простилась с маленькой дочерью и передала ей остатки сбережений для уплаты партийного взноса, что явилось символом глубокой верности своим убеждениям. Затем с гордо поднятой головой девушка отправилась на место казни. Здесь она исполнила героическую арию, прославив будущую победу революционных сил. После этого Тянь Юймэй погибла от пуль врагов, однако ее смерть стала метафорой духовного триумфа.

Сюжетная линия оперы трансформирует образ девушки из страдающей жертвы в начальных сценах в эпичного персонажа, каким она предстает в заключительных эпизодах. В результате ее личные эмоции, материнское чувство, страх в конце действия поглощаются совершенным ею гражданским подвигом, олицетворяя развитие образа от личного – к коллективному, народному. Данная трансформация подчеркивается применяемым в опере этнографическим материалом: использованием костюмов и декораций, передающих суровую атмосферу провинции Цзянси, включением народных инструментов – суоны, дицзы, эрху. Если говорить об исторической преемственности, то образ Тянь Юймэй – это совершенно новый типаж по сравнению с женскими образами из более ранних революционных опер. Так, Сиэр в постановке «Седая девушка» являлась,

главным образом, жертвой обстоятельств, а Лю Хулань в одноименной опере воплощала идеализированный героизм и вела себя как персонаж, сошедший с политического плаката. В сравнении с ними образ Тянь Юймэй выглядит реалистичным, жизненным. Он сочетает в себе земное, человеческое начало и героизм.

Изучение оперы показало, что в этом масштабном по своему художественному замыслу произведении был обретен подлинно сбалансированный симбиоз различных национальных песенных и актерских традиций, позволивший воплотить на сцене очень сложные, многогранные, исполненные глубокого психологизма образы, в первую очередь, женские.

Постановка «Дочь партии» стала подлинным образцом для музыкального театра Поднебесной на рубеже XX-XXI столетий. Она воплотила глубоко самобытный национальный стиль современной китайской оперы. Многие композиторы КНР, создавая свои оперные произведения, равняются на этот эталон. В этой связи исследователь Цзун Ч. замечает, что современные китайские композиторы, ориентируясь на произведение «Дочь партии», активно обращаются к архаическим истокам национальной культуры и региональным фольклорным традициям и используют их как базу для своих экспериментов и новаторских поисков, потому что «в опере возвращение к традициям дает возможность не просто оттенить настоящее, составить с ним временной контрастный фон, но и переосмыслить на новом уровне забытое прошлое, найти в нем истинное, сохранить ценное» [5, с. 63]. Исследователь Ван Ю подчеркивает, что особенный расцвет в настоящее время в оперном искусстве Китая переживает историко-героический жанр, к которому как раз и относится произведение «Дочь партии» [2, с. 243].

Таким образом, успех оперы «Дочь партии» связан с тем, что композиторы смогли необыкновенно тонко сохранить самобытную китайскую культурную специфику в контексте строгой оперной формы европейского академизма. Это нашло яркое отражение в передаче духа национальной истории, применении обширного спектра фольклорных традиций Поднебесной, трансляции аутентичной манеры исполнения, важной роли выразительной жестикуляции и пластики, характерных для традиционной музыкальной драмы сицюй, а также в использовании китайских народных инструментов – в составе западного симфонического оркестра. Благодаря применению такого широкого арсенала художественно-выразительных приемов композиторы Поднебесной смогли создать одновременно высокопрофессиональное с академической точки зрения и глубоко народное произведение.

Литература

1. *Ван М. Военная тема в китайском оперном искусстве конца XX века (на примере оперы «Дочери партии») // Материалы II Всероссийской (с международным участием) научно-практиче-*

ской конференции «Интеграция искусств в современном художественном образовании. Орел, 16 мая 2019 года». – Орел: Орловский государственный институт культуры, 2019. – С. 49–53.
2. *Ван Ю. Китайская академическая опера XX-XXI веков: проблемы жанровой типологии // Культура и искусство. – 2025. – № 6. – С. 242–255.*
3. *Е Цзяхуэй. «Дочь партии»: к усвоению опыта воплощения героико-патриотической оперы европейского типа с китайской национальной спецификой // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 2 (93). – С. 138–145.*
4. *Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: диссертация кандидата искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2016. – 210 с.*
5. *Цзун Ч. Традиции и инновации в китайской опере XXI века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 3 (61). – С. 61–66.*
6. *Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития. – Санкт-Петербург, 2010. – 149 с.*
7. *Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта. – диссертация кандидата искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2015. – 175 с.*
8. *Ян Ян. Женские образы в китайских операх: синтез вокального искусства и актерской выразительности (на примере опер «Дочь партии» Чжан Чжоя и Ван Цзуцзе и «Степные просторы» Сюй Чжаньхая) // International Journal of Humanities and Natural Sciences. – Vol. 8 (107). – 2025. – С. 65–69.*

REFERENCES

1. *Van, M. (2019), Voennaya tema v kitayskom opernom iskusstve kontsa XX veka (na primere opery «Docheri partii») [Military theme in Chinese opera art at the end of the 20th century (case study of the opera "The Daughter of the Party")], Proceedings of the II All-Russian (with international participation) scientific-practical conference "Integration of Arts in Modern Art Education. Orel, May 16, 2019", Orel State Institute of Culture, Orel, pp. 49–53. (in Russ.).*
2. *Van, Yu. (2025), Kitayskaya akademicheskaya opera XX-XXI vekov: Problemy zhanrovoy tipologii [Chinese academic opera of the 20th-21st centuries: Problems of genre typology], Culture and Art, no. 6, pp. 242–255. (in Russ.).*
3. *Ye, Czyakhuey (2024), «Doch' partii»: k usvoeniyu opyta voploshcheniya geroiko-patrioticheskoy opery evropeyskogo tipa s kitayskoy natsional'noy spetsifikoy ["The Daughter of the Party": on the assimilation of the experience of implementing a heroic-patriotic opera of the European type with Chinese national specifics], Cultural Life of the South of Russia, no. 2 (93), pp. 138–145. (in Russ.).*
4. *Sun, Lu (2016), Kitaiskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra [Chinese folk opera: on the problem of formation and development of the genre], Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 210 p. (in Russ.).*
5. *Tszun, Ch. (2021), Traditsii i innovatsii v kitayskoy opere XXI veka [Traditions and innovations in Chinese opera of the 21st century], Actual problems of higher musical education, no. 3 (61), pp. 61–66. (in Russ.).*
6. *Chzhan Lichzhen' (2010), Sovremennaya kitaiskaya opera: istoriya i perspektivy razvitiya [Modern Chinese opera: history and development prospects], Cand. Sc. Thesis, St. Petersburg, 149 p. (in Russ.).*
7. *Chen, In. (2015), Kitaiskaya opera XX – nachala XXI veka: k probleme osvoeniya evropeiskogo opyta [Chinese opera of the 20th – early 21st centuries: on the problem of mastering the European experience], Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 175 p. (in Russ.).*
8. *Yan, Yan (2025), Zhenskie obrazy v kitayskikh operakh: sintez vokal'nogo iskusstva i akterskoy vyrazitel'nosti (na primere oper «Doch' partii» Chzhan Chzhoya i Van Tszutsze i «Stepnye prostory» Syu Chzhan'khaya) [Female images in Chinese operas: synthesis of vocal art and acting expressiveness (case study of operas "The Daughter of the Party" by Zhang Zhuo and Wang Zujie and "Steppe Expanses" by Xu Zhanhai)], International Journal of Humanities and Natural Sciences, vol. 8 (107), pp. 65–69. (in Russ.).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Сунь Сяотин

Романсы А.С. Аренского и эстетика нового времени в свете литературных предпочтений: круг авторов поэтических текстов

Аннотация. В данной статье основное внимание уделяется проблеме влияния эстетики эпохи Серебряного века на творческие принципы Аренского и стилевые особенности его камерно-вокального наследия. акцент делается на изучении круга поэтов, к которым в своём творчестве обращался композитор, производится анализ поэтических текстов, определяется их связь с музыкой. В статье делается вывод о том, что в романсах композитора находят отражение ключевые черты эстетики модерна и символизма, такие как темы и мотивы грусти, смерти, одиночества, тоски; воплощается свойственная поэзии этого периода недосказанность и многозначность образов; рождается качественно новое соотношение слова и музыки, которое позволяет говорить об Аренском как о композиторе-новаторе – вопреки сложившемуся мнению. Важно подчеркнуть, что в его романсах происходит обновление музыкального языка, которое напрямую связано с эстетикой Серебряного века. В заключении представлен перечень основных тем романсов и формулируется вывод о том, что композитору удалось чутко уловить тенденции Серебряного века, талантливо и с большим художественным вкусом воплотить их в своей вокальной лирике (романсах).

Ключевые слова: Аренский, Серебряный век, эстетика, романс, символизм, поэзия, модерн.

Роль Аренского в музыкальной культуре уникальна: его не принято считать новатором, между тем, он воспитал музыкантов, которые совершили переворот в музыке (А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер), повлиял на формирование выдающихся пианистов (А. Б. Гольденвейзер и К. Н. Игумнов.), а также был одним из тех представителей русского музыкального искусства переходно-

го периода, в творчестве которого своеобразно соединились классические традиции и черты модерна, пришедшие с новым временем, которое получило название Серебряный век.

Сегодня творчество Аренского подлежит пересмотру после периода некоторого забвения. Недооценка его композиторского наследия выглядит тем более парадоксальной, что у современников музыка Аренского находила самый живой отклик, – он был чрезвычайно популярен. В советском музыковедении Аренскому был фактически вынесен приговор как композитору, не способному выразить глубокие смыслы и передовые идеи в своей музыке. Между тем, такие композиторы, как П. И. Чайковский и С. И. Танеев очень высоко ценили его, видели в нём недюжинный потенциал[1]. Одной из причин, по которой Аренский не был адекватно воспринят после смерти, является тот факт, что его творчество редко рассматривалось в контексте культуры Серебряного века, хотя именно в этом ракурсе становятся очевидными его находки и оригинальные проявления, особенно в камерной вокальной музыке. То, что ранее в его музыке принимали за «отсутствие глубины» [3], на самом деле является элементами новой музыки Серебряного века с его утончённостью, эстетизмом и меланхолическими настроениями. Говорить о творчестве Аренского в свете эстетики Серебряного века стали относительно недавно (работы Д. М. Полякова [16], Сунь Сычэня [19] и других). Это можно отметить не только в трудах, посвящённых Аренскому, но и в тех, что посвящены истории музыки в целом. Так, Л. А. Рапацкая причисляет Аренского к деятелям музыкальной культуры Серебряного века и видит в нём, прежде всего, продолжателя традиций П. И. Чайковского [17, с. 365].

Характеризуя данный период русской истории и культуры, Л. Д. Никитина пишет: «В начале века происходит смена эстетических представлений, формируется новое понимание красоты и специфики творчества. Искусство не стремится больше отражать жизнь, как в прошлом веке, а, напротив, старается выйти за пределы реальности, начинает ощущать себя так, как никогда раньше» [15, с. 180]. Эпоха Серебряного века была очень противоречивой, и музыкальное искусство не является исключением. В этот период функционировали различные культурные направления, зачастую непримиримые. Т. Г. Левая замечает: «Этот процесс протекал в России начала века необычайно сложно, запутанно-противоречиво. В нём отразилась не просто естественная динамика социально-психологического и художественного развития, но динамика переходного типа

1 *См., например, Чайковский П.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева / Письма Петра Ильича Чайковского и Сергея Ивановича Танеева / [С предисл. М. Чайковского]. М.: П. Юргенсон, 1916. 188 с.*

культуры (учитывая к тому же интенсивность и радикальность перехода)» [9, с. 4]. Основными же течениями в русской музыке можно назвать неоромантизм, эстетизм, неоклассицизм, символизм и другие проявления модерна. В чистом виде они были представлены редко, зачастую пересекаясь и взаимодействуя в творчестве тех или иных композиторов того времени. Так, например, творческий метод Аренского можно охарактеризовать как сочетание и взаимовлияние романтизма, эстетизма и символизма, что особенно ярко отразилось в его камерной вокальной музыке, в частности, в романсах и мелодекламациях. Важно подчеркнуть, что значительное количество малых вокальных произведений он написал на тексты поэтов-современников. В этом факте можно увидеть не только личную приверженность композитора к творчеству тех или иных авторов, но и общие тенденции, характерные для эпохи Серебряного века. В первую очередь, это идея синтеза искусств, которая успешно воплощалась и художниками, и литераторами, и композиторами (один из самых впечатляющих примеров – состоявшиеся произведения и неосуществленные замыслы Мистерии А. Н. Скрябина). Второй показательный момент – это новый способ осмысления и «присвоения» поэтического текста и как результат – «взаимопроникновение» музыки и слова как одна из форм синтеза искусств. Данное явление, которое можно назвать феноменальным, отмечали многие исследователи музыкального искусства Серебряного века. Т. Г. Левая отмечает: «Гипноз поэтического слова, небывалая ранее степень подчинённости музыки стихотворного тексту, приведшая к рождению специфического жанра "стихотворения с музыкой", – характернейшая черта русской вокальной лирики XX века <…>» [9, с. 44]. Об этом же пишет и Васина-Гроссман: «Взаимное тяготение поэзии и музыки сказывается в рождении такого промежуточного жанра, как "музыкальное чтение"» [6, с. 86]. Аренский был одним из первых, кто откликнулся на новые тенденции, что ярко прослеживается в его камерном вокальном творчестве – романсах и мелодекламациях (данный вопрос заслуживает отдельной статьи). В романсах же, написанных Аренским, невозможно не увидеть оригинальное воплощение новых веяний, которые заключались в том, что многие тексты вокализировались, обретали музыкальные качества, далее развивавшиеся композитором, отчего вокальные произведения наполнялись особой художественной выразительностью.

Романсы Аренского демонстрируют его приверженность русской поэзии – практически все его сочинения в этом жанре созданы на стихи русских поэтов – за исключением нескольких произведений на стихи Б. П. Шелли и Г. Лонгфелло. Аренским было создано более семи десятков романсов, из которых большая часть написана на слова поэтов, чьи творения входят в золотой фонд русской литературы. Романсы на стихи поэтов Серебряного века представлены в творчестве композитора следующими именами: А. А. Фет («Осень», «В тиши и мраке та-

инственной ночи», «Давно ль под волшебные звуки», «Вчера, увенчана душистыми цветами», «Нет, даже и тогда», «Страницы милые», «Сад весь в цвету», «Одна звезда над всеми дышит», «Змей»); Вл. С. Соловьёв («Весной»); Д. М. Ратгауз («Не зажигай огня», «О чём мечтаешь ты», «Гнёт забвенья», «Звезда блестящая сорвалася с небес»); А. А. Голенищев-Кутузов («Орёл», «Летняя ночь», «Один звук имени», «День отошёл», «Над озером», «Есть в сердце у меня», «Лебединая песнь», «В садах Италии»), С. А. Андриевский («Когда поэт скорбит»), Л. Г. Мунштейн («В полусне»), Т. Л. Щепкина-Куперник («Счастье», «Всё тихо», «Небосклон ослепительно синий», «Я на тебя гляжу с улыбкой»), К. Д. Бальмонт («Как тихо всё», «И долго мы, склонивши взор», «Поэзия. За много лет»), Ф. К. Сологуб, А. К. Толстой, Н. И. Минский и некоторые другие. Рассмотрим некоторые из них с целью выявления тем и образов, которые были привлекательны для композитора.

Так, стихотворения А. А. Фета (1820–1892), который своим творчеством во многом подготовил почву для самобытной поэзии следующей эпохи, нашли своё музыкальное воплощение в творчестве многих композиторов. Его стихотворение «Осень», на которое Аренский сочинил один из запоминающихся своих романсов, содержит в себе три временных пласта, описывает три состояния осени и души человека, контрастных по отношению друг к другу. Главной темой является философское размышление о сложной природе человеческой любви, показанной через восприятие времени года.

В стихотворении «В тиши и мраке таинственной ночи» пронзительно передана тоска лирического героя по умершей возлюбленной. Описание ночной природы и здесь создаёт сложный философско-мистический фон, усиливающий эмоциональное воздействие стихотворения. Продолжается эта тема в стихотворении «Давно ль под волшебные звуки», в котором герой ностальгирует и тоскует, вспоминая умершую возлюбленную. Произведение также имеет мистический оттенок, символика смерти пронизывает всё произведение. В следующем стихотворении Фета, который Аренский выбрал для написания романса («Вчера, увенчана душистыми цветами»), с утончённым психологизмом передана противоречивая гамма чувств лирического героя. Как и почти всегда у Фета, главнейшую роль в этом играют описания природы, которые сопоставляются с переживаниями человека. Стихотворение «Нет, даже и тогда» посвящено исследованию потаённых глубин души человека, не готового жить лишь одним, пусть даже и очень сильным чувством. Тема памяти и тоски по прошедшему раскрывается в стихотворении «Страницы милые», в котором все устремления и чувства героя сосредотачиваются на найденных в книге засохших цветах, выступающих как символ навсегда утерянного счастья.

В стихотворении «Сад весь в цвету…» также происходит сопоставление мира природы и душевных переживаний человека; лаконично, но вместе с тем с большой художественной выразительностью воссоздаётся его трепетное и чуткое восприятие окружающего мира. Тема одиночества с изысканным лиризмом воплощена в стихотворении «Одна звезда меж всеми дышит…», герой которого, пребывая в философско-созерцательном настроении, уподобляет своё вынужденное уединение одинокой звезде на небе. Стихотворение «Змей» основывается на фантастическом сюжете об отношениях земной женщины и Змея. Значительное количество романсов на стихи Фета демонстрирует, насколько привлекало Аренского творчество этого удивительного поэта. Т. Т. Давыдова утверждает: «Отнюдь не случайно П. И. Чайковский, А. Е. Варламов, П. П. Булахов, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев и А. С. Аренский стали авторами романсов на фетовские стихи. Фет тонко понимал музыку» [7, с. 152].

Помимо музыкальности, которая, по словам П. И. Чайковского, у Фета пересекала пределы литературы и затрагивала уже сферы самой музыки [21, с. 578], фетовская поэзия содержала в себе многие темы, мотивы, настроения, которые в скором времени вошли в число ключевых в поэзии Серебряного века, а именно: присутствие в поэзии тайны и мистики, персонификация природы и её описание в цвете, звуках, ароматах, умение уловить и опоэтизировать текущий момент (как черты импрессионизма и символизма). Все эти качества импонировали представителям культуры Серебряного века, в том числе и Аренскому. Сунь Сычэнь пишет по этому поводу: «… А. Фет восхищал “пейзажностью” и колоритом, картинами сказочной природы, таинственной атмосферой цвета, запаха и волшебства. Аренский значительно “усилил” эти впечатления, вводя в свои вокальные опусы необходимые для него мелодические повторы, яркие сочетания созвучий, расширяя диапазон звучания, повышая его динамический уровень» [19, с. 12].

В творчестве русского поэта и философа Серебряного века Вл. С. Соловьёва, также привлекавшего композитора, основным является образ грёз, в которые так склонна погружаться романтическая и поэтичная душа («Весной», 1853). И в этом случае композитор вновь делает выбор в пользу музыкальности стиха, достигаемой повторами и обращением к музыкальной тематике:

Старую песню мне сердце поёт,
Старая греза опять воскресает,
Где-то блаженства цветок расцветает,
Где-то блаженства цветок расцветает,
Ласковый голос немолчно зовёт.

Вл. С. Соловьёв. «Весной»

М. В. Максимов уточняет, что данный романс является одним из лучших, написанным на стихи Соловьёва, чья поэзия была достаточно востребованной у русских композиторов. [12, с. 132].

Следует подчеркнуть, что Аренский руководствовался не звучностью имени поэта, а художественными качествами поэзии и собственным духовным откликом на тексты. Об этом свидетельствует тот круг авторов, со стихотворениями которых он работал. Среди них – Д. М. Ратгауз, С. А. Андриевский, Л. Г. Мунштейн (сегодня эти поэты мало известны широкому читателю). Так, творчество Д. М. Ратгауза (1868–1937) в большей степени известно благодаря П. И. Чайковскому, С. В. Рахманинову, Ц. А. Кюи, Р. М. Глиэру, А. Т. Гречанинову, М. М. Ипполитов-Иванову и другим композиторам, которые сочиняли романсы на его тексты. Ратгаузу близок и символизм, и эстетизм, в частности, концепция приоритета Красоты, искусства ради искусства [8, с. 77]. Коллеги по перу критиковали его за пессимизм и упаднические настроения, но композиторы-современники ценили его творчество, находя в нём что-то глубоко личное. Аренский же остановился на нескольких произведениях поэта. В первом из них под названием «Не зажигай огня» обращают на себя внимание воспевание момента, особенно важного для лирического героя: мимолётность мгновений, непосредственность впечатлений позволяют говорить о чертах импрессионизма в данном произведении. Кроме того, текст насыщен лексемами, объединённых лексико-семантическим полем, ядром которого является слово «свет»: огонь, «звёзды», «мерцая», так как все они так или иначе являются источником света или описывают его проявления:

Не зажигай огня! Во мгле душистой ночи
Отрадно мне сидеть с тобой наедине.
Взгляни, как звёзды нам, небес далёких очи,
Привет свой тёплый шлют, мерцая в вышине.

Д. М. Ратгауз. «Не зажигай огня»

Необходимо также отметить, что стихотворный текст передает непосредственность эмоции во многом благодаря повторяющемуся восклицанию-призыву «Не зажигай!». Риторические восклицания и вопросы встречаются и в остальных стихотворениях, которые были избраны композитором для своих романсов («О чём мечтаешь ты», «Гнёт забвенья», «Звезда блестящая сорвалася с небес»), что позволило композитору сочетать в музыке такие качества, как эмоциональность, повествовательность и декламационность. Декламация также являлась приметой времени, что объясняется тяготением поэтов Серебряного века, особенно символистов, к сокровенности высказываний, стремлением к

раскрытию потаённых символических смыслов, усилению драматических интонаций. Аренский, ощущавший эти перемены как художник, остающийся на одной волне с современностью, немедленно отозвался на подобные новшества.

Важно также отметить, что в перечисленных текстах лирический герой пытается найти ответы на волнующие его вопросы, рефлексируя и ощущая пейзаж, часто ночной, как символ, центральным образом которого является звезда. Основными же темами рассмотренных стихотворений Ратгауза являются темы утраты любви, радости, счастья и переживание одиночества. Настрой их, как правило, пессимистичен, что соответствует духу Серебряного века. М. Ю. Мишина в своей статье, посвящённой поэту, приходит к следующему выводу: «Трагическая окрашенность лирики поэта, принадлежавшего к либерально-консервативному лагерю, достигалась созданием картин тотального пессимизма, в которых нет и не может быть гармонии не только в земном бытии, но и после смерти» [14, с. 214].

С.А. Андреевский (1847–1918) – имя, которое скорее всего, не известно современному читателю. В своё же время он был известен, не только благодаря своей юридической деятельности, но и литературной – писал и прозу, и стихи. [11]. Его стихотворение «Когда поэт скорбит в напевах заунывных» было положено Аренским на музыку в 1901 году. Главным в нём является образ поэта – это один из важнейших образов лирики Серебряного века, возводившийся практически в ранг сакрального; поэт-демиург, способный преобразовать мир. В данном поэтическом тексте это также творец, чьё призвание не развлекать толпу, а испытывать свой дух высоким страданием – только в этом случае рождается подлинная поэзия:

Когда поэт скорбит в напевах заунывных,
И боль страдания слышна в его речах, –
Не сетуйте о нём: то плачет в звуках дивных
Печаль далёкая, омытая в слезах.

С. А. Андреевский «Когда поэт скорбит в напевах заунывных»

Построенное на антитезе, окрашенное элегическими интонациями, оно органично ложится на музыку. В целом, его можно рассматривать как манифест эстетизма, чистого искусства, так как в нём проводится идея о психологической глубине поэзии, противопоставленной развлекательным жанрам. В вокальной партии композитор органично соединил декламацию и напевность, а партия фортепиано дополняет и раскрывает смыслы поэтического текста, наполняя музыку драматизмом и напряженностью.

Л. Г. Мунштейн (1867–1947), по утверждению В. Ю. Свиридова, «один из популярнейших поэтов-сатириков послереволюционной эмиграции» [18, с. 4933]. Тем не менее, в наследии Мунштейна присутствуют и другие жанры, и именно на лирическое стихотворение пал выбор Аренского. «В полусне» является типичным образцом камерной лирики Серебряного века, его поэтика основывается на музыкальности, изящности стиха, в нём царит атмосфера загадочности, ирреальности. Герой словно находится между двумя мирами, грань между которыми почти стёрта. Примечательно, что героя устраивает такое существование, он сознательно готов обманываться и придаваться иллюзиям, предпочитая их реальности:

Смежает очи мне ленивая дремота…
Мне хорошо… сквозь дымку полусна
Я вижу, что меня немножко любит кто-то,
Что в осень дней моих врывается весна.

Л. Г. Мунштейн «В полусне»

Символистские тенденции стихотворения, заключающиеся в музыкальности, настроении истомы, в своеобразии синтаксиса, в выражении идеи доминирования ощущений над реальностью, нашли своё отражение и в музыке романса – несколько медитативной, распевной, элегантной.

Т. Л. Щепкина-Куперник и А. Н. Голенищев-Кутузов – более громкие имена Серебряного века, и сочинения на их поэтические тексты составляет важнейшую часть романсового наследия Аренского. Поэтесса, переводчик, драматург Т. Л. Щепкина-Куперник – ярчайшая представительница Серебряного века, чьи стихотворения привлекают своим психологизмом, изяществом, эмоциональностью, отчётливо проявляющейся музыкальностью. О том, что лирика поэтессы особенно близка мировосприятию и художественному вкусу Аренского свидетельствует цикл (ор. 70), написанный на следующие её произведения: «Счастье», «Осень», «Небосклон ослепительно синий», «Всё тихо», «Я на тебя гляжу с улыбкой».

Первое из них – стихотворение «Счастье» – сочетает в себе элементы и импрессионизма: это образы чарующих пейзажей, рождающихся благодаря лирическому дару и тонкости восприятия главной героини, словно на глазах у читателя, а также символизма: появление в тексте одного из ключевых символистских символов – ветки сирени, что позволяет раскрыть оттенки эмоционального состояния героини.

Стихотворение «Сновидение» («Усни, моё сердце») благодаря своим лирическим интонациям, убаюкивающему ритму, элегическому настроению являет-

ся абсолютно музыкальным по своей сути, поэтому вполне логичным является тот факт, что оно было превращено в романс, причем не только Аренским. Темы сновидений, иллюзий – состояний, которые оказываются для лирического героя Серебряного века предпочтительней, чем реальность – часто встречаются и в литературе этого периода, и в романсовом творчестве Аренского, что ещё раз говорит о приверженности композитора принципам эстетики Серебряного века.

В стихотворении «Осень» проводится идея о спасительной силе любви, тонко описанные осенние пейзажи символизируют быстро пролетающее время и чувства, которые остаются в прошлом, но не теряют своей ценности. Приём анафоры усиливает музыкальное звучание стихотворения и уподобляется секвенциям в музыке, позволяющим постепенно развивать мысль, усиливая её рельефность и выразительность:

…Когда увидишь ты, как плющ пурпурным цветом
Увядший сад, прощаясь, обовьёт;
Когда увидишь ты, как увядают розы,
И листья золотым дождем летят –
Пусть на глазах твоих не выступают слёзы
И душу не томит печали яд.

Т. Л. Щепкина-Куперник «Осень»

Вдохновенное стихотворение «Небосклон ослепительно-синий» в очередной раз поднимает тему памяти о счастье, которым было наполнено прошлое и которого нет в настоящем. Частый повтор слова «изящные», акварельно прописанные в стихотворении пейзажи находят своё отражение и в музыке: изысканная мелодия и гармония с её хроматическими последованиями и лёгкой диссонантностью «воссоздают» описанные в тексте звуки и образы. Некоторая салонность, декоративность, за которые Аренский часто подвергался критике, полно отражают идеалы музыкальной эстетики Серебряного века, что сделало этот романс настоящим художественным достижением.

И, наконец, завершает цикл стихотворение «Я на тебя гляжу с улыбкой», которое обобщает идеи предыдущих текстов и логически подводит к основной мысли о том, что счастье всё-таки возможно, что композитору удалось передать правдиво и искренно.

Немало стихотворений было заимствовано автором из творчества А. А. Голенищева-Кутузова (1848 – 1913), о котором литературовед В. В. Кожинов писал: «Рассудочность, холодноватая декламационность – одна из характернейших черт поэзии <…>» [10, с. 229]. Добавим к этому философскую направленность, камерность, элегичность, контрастность, а также склонность переосмыслять темы одиночества, бегства от реальности, памяти о прошлом, любви,

столкновение мечты и повседневности, волшебства и обыденности. Герой Голенищева-Кутузова чувствует себя неуютно в реальном мире, его душа стремится к прекрасному и запредельному. Всё это он одухотворённо и эмоционально отражает в своей поэзии, очень часто используя персонифицированные образы природы. Аренскому удалось глубоко прочувствовать лирику Голенищева-Кутузова, рельефно и красочно воплотить многие его образы в романсах «Орёл», «Летняя ночь», «Один звук имени», «День отошёл», «Над озером», «Есть в сердце у меня», «Лебединая песнь», «В садах Италии». Музыка Аренского точно передаёт философские, элегические, драматические интонации данных текстов, чему способствует его изысканный мелодизм, орнаментика, изобретательный аккомпанемент. Не менее важную роль играет здесь и декламация, без которой было бы трудно передать ритмоинтонацию стихотворений Голенищева-Кутузова, особенный поэтический мир его лирического героя.

Среди литераторов, которые интересовали Аренского как авторы текстов для создания романсов, крупнейшим представителем Серебряного века является поэт-символист К. Д. Бальмонт (1867-1942). Н. В. Барковская, характеризуя его творчество, отмечает, что оно звучит «чарующей напевностью» [5, с. 53]. Не менее он был знаменит и как переводчик. Именно переводы поэзии английского поэта П. Д. Шелли привлекли внимание Аренского, благодаря чему была создана сюита «Воспоминание» ор. 71, 1904.

По результатам этого обзора можно сделать очевидный вывод, что Аренскому была близка эстетика символизма. И. Н. Михайлова подчёркивает, что дань символизму в разной степени «отдали практически все отечественные композиторы рубежа XIX-XX веков (А. Скрябин, С. Рахманинов, С. Танеев, А. Аренский и др.)» [13, с.27]. Лишним доказательством тому является и обращение Аренского к стихотворениям Ф. К. Сологуба («Я не сказал тебе»), Н. М. Минского («Я цепи старые свергаю…»), А. К. Толстого («Горними тихо летела душа небесами»), которые также являются поэтами-символистами.

Все они оказываются максимально близки художественному восприятию и мировоззрению композитора. Аренский предельно точно воплощает особенности текстов – интонационный строй, драматургию, эмоциональное состояние, чередуя эпизоды песенного характера начало, гибкие кантиленные мелодии и элементы декламации. Он очень внимателен ко всем нюансам, потому и вокальная партия, и аккомпанемент всегда тщательно продуманы и детализированы, гармония изящна и изысканна, а аккомпанемент никогда не бывает формальным. Фортепианная партия поддерживает вокальную, участвуя в развитии музыкальной мысли. В романсах Аренского присутствуют элементы эстетизма – театральность, декоративность, которые, как нельзя лучше выявляют особенности эстетики Серебряного века, предугаданную им в ранних произведениях.

В заключение можно сделать вывод о том, что, погружаясь в поэзию Серебряного века, Аренский отдает предпочтения тем стихотворениям, в которых ярко проявляются черты символизма, а также такие качества, как музыкальность, напевность, тонкость и изящество. Этими качествами объясняется выбор им поэтов – от Фета до Бальмонта. Также следует отметить привлекавшие композитора темы, которые обусловили выбор текстов: одиночества, памяти, любви, столкновения прошлого и настоящего, реального и иллюзорного, отраженного в сновидениях. Меланхоличные, порой пессимистичные настроения поэзии Серебряного века с её двоемирием, склонностью к мистицизму, красочные описания природы с использованием зрительных образов, ароматов и звуков, – всё это было близко мироощущению композитора, вдохновляя его на создание уникального собрания романсов, всё своеобразие и художественное богатство которых ещё предстоит раскрыть.

Литература

1. *Антология русского романса. Серебряный век / Сост., предисл. и коммент. В. Калугина. М.: Эксмо, 2005. 702 с.*
2. *Аренский А.С. Избранные романсы. Л.: Музыка, 1997. 48 с.*
3. *Асафьев Б. В. Аренский [Электронный ресурс] // URL : https://ale07.ru/ music/notes/ song/ muzlit/asafiev_simf2_11.htm?ysclid=meibo1sqrv86667887 (дата обращения 2.04.2026).*
4. *Бальмонт К.Д. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. 397 с.*
5. *Барковская Н.В. Поэзия «серебряного века». Екатеринбург: УГПУ, 2010. 194 с.*
6. *Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Часть 1. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 151 с.*
7. *Давыдова Т. А. Фет и музыка // Высшее образование в России. 2003. № 3. С. 152-158.*
8. *Ковалёва Т.В., Крупинина И.В. Поэт Д.М. Ратгауз и его лирические миниатюры // Учёные записки Орловского государственного университета. 2021. №. 2. С. 75-79.*
9. *Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 174 с.*
10. *Кожинов В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М.: Современник, 1978. 303 с.*
11. *Любимова Д.Д., Шорикова Ю.И. С. А. Андреевский: судебный оратор и литературный критик // Бюллетень медицинских интернет-конференций. 2017. Т. 7. № 6. С. 836-836.*
12. *Максимов М.В. Забытый Соловьёв: поэзия В.С. Соловьёва в русской музыке. Часть 2. // Соловьёвские исследования. 2010. №. 4 (28). С. 109-155.*
13. *Михайлова И.Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия (Р. Глиэр, А. Гречанинов): дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2008. 216 с.*
14. *Мишина М.Ю. Философские мотивы в лирике Д. М. Ратгауза (к проблеме поэтической преемственности) // Учёные записки Орловского государственного университета. 2012. № 4. С. 212-217.*
15. *Никитина Л.Д. История русской музыки. М.: ACADEMIA, 2000. 232 с.*
16. *Поляков Д.М. Оперное наследие А. С. Аренского в контексте культуры Серебряного века // Наследие Веков. 2023 № 1. С. 15-22.*
17. *Рапацкая Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. СПб: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2015. 478 с.*
18. *Свиридов В.Ю. Поэтический цикл Lolo «Cote d'Azur» (1921): портрет русской эмиграции // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. Т. 18. № 11. С. 4933-4939.*

19. *Сунь Сычэнь. Вокальное творчество А. Аренского в контексте русского музыкального искусства на рубеже XIX–XX столетий: дис. … канд. искусствоведения: 5.10.3. СПб., 2025. 188 с.*
20. *Фет А.А. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Советская Россия, 1988. 464 с.*
21. *Чайковский П.И. Письмо к К.Р. (Великому князю К.Р. Романову) от 26 августа 1888 г. // Цит. по: Фет А.А. Вечерние огни. М.: Наука, 1979. С. 578.*
22. *Чайковский П.И. Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева / = Письма Петра Ильича Чайковского и Сергея Ивановича Танеева / [С предисл. М. Чайковского]. М.: П. Юргенсон, 1916. 188 с.*

REFERENCES

1. *Antologiia russkogo romansa. Serebrianyi vek / Sost., predisl. i komment. V. Kalugina. Moscow: Eksmo, 2005. 702 p.*
2. *Arenskii, A. S. Izbrannye romansi. Leningrad: Muzyka, 1997. 48 p.*
3. *Asaf'ev, B. V. Arenskii [Electronic resource]. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/ muzlit/asafiev_simf2_11.htm?ysclid=meibo1sqrv86667887 (accessed April 2, 2026).*
4. *Bal'mont, K. D. Stikhotvorieniia. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1990. 397 p.*
5. *Barkovskaia, N. V. Poeziia «serebriannogo veka». Ekaterinburg: UGPU, 2010. 194 p.*
6. *Vasina-Grossman, V. A. Muzyka i poeticheskoe slovo. Chast' 1. Ritmika. Moscow: Muzyka, 1972. 151 p.*
7. *Davydova, T. A. "Fet i muzyka." Vysshee obrazovanie v Rossii, no. 3 (2003): 152–58.*
8. *Kovalëva, T. V., and I. V. Krupinina. "Pont D. M. Ratgauz i ego liricheskie miniatiury." Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta, no. 2 (2021): 75–79.*
9. *Levaia, T. N. Russkaia muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi. Moscow: Muzyka, 1991. 174 p.*
10. *Kozhinov, V. V. Kniga o russkoi liricheskoi poezii XIX veka: Razvitie stiля i zhanra. Moscow: Sovremennik, 1978. 303 p.*
11. *Liubimova, D. D., and Iu. I. Shorikova. "S. A. Andreevskii: sudebnyi orator i literaturnyi kritik." Biulleten' meditsinskikh internet-konferentsii 7, no. 6 (2017): 836–36.*
12. *Maksimov, M. V. "Zabytyi Solov'лv: poeziia V. S. Solov'лva v russkoi muzyke. Chast' 2." Solov'лvskie issledovaniia, no. 4 (28) (2010): 109–55.*
13. *Mikhailova, I. N. Muzykal'noe voplochenie poezii Serebriannogo veka v kamernom vokal'nom tvorchestve kompozitorov nachala XX stolettiia (R. Glilr, A. Grechaninov): diss. … kand. iskus stvovedeniia: 17.00.02. Moscow, 2008. 216 p.*
14. *Mishina, M. Iu. "Filosofskie motivy v lirike D. M. Ratgauza (k probleme poeticheskoi preemstven nosti)." Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta, no. 4 (2012): 212–17.*
15. *Nikitina, L. D. Istoriia russkoi muzyki. Moscow: ACADEMIA, 2000. 232 p.*
16. *Poliakov, D. M. "Opernoe nasledie A. S. Arenskogo v kontekste kul'tury Serebriannogo veka." Nasledie vekov, no. 1 (2023): 15–22.*
17. *Rapatskaia, L. A. Istoriia russkoi muzyki: ot Drevnei Rusi do Serebriannogo veka. St. Petersburg: Izdatel'stvo «Lan'»; Izdatel'stvo «Planeta muzyki», 2015. 478 p.*
18. *Sviridov, V. Iu. "Poeticheskii tsikl Lolo «Cote d'Azur» (1921): portret russkoi emigratsii." Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki 18, no. 11 (2025): P. 4933–4939.*
19. *Sun Sichen. Vokal'noe tvorchestvo A. Arenskogo v kontekste russkogo muzykal'nogo iskusstva na rubezhe XIX–XX stoletii: diss. … kand. iskusstvovedeniia: 5.10.3. St. Petersburg, 2025. 188 p.*
20. *Fet, A. A. Stikhotvorieniia. Proza. Pis'ma. Moscow: Sovetskaia Rossiia, 1988. 464 p.*
21. *Chaikovskii, P. I. Letter to K. R. (Grand Duke K. R. Romanov), August 26, 1888. Quoted in Fet, A. A. Vecherние ogni. Moscow: Nauka, 1979, 578.*
22. *Chaikovskii, P. I. Pisma P. I. Chaikovskogo i S. I. Taneeva / = Pisma Petra Il'icha Chaikovskogo i Sergieia Ivanovicha Taneeva / [S predisl. M. Chaikovskogo]. Moscow: P. Iurgenson, 1916. 188 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 28.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Ши Вэньчжэн

Различные траектории символической модернизации в истории и культуре авангардного искусства России и Китая

Аннотация. В данной статье с помощью метода сравнительно-символического анализа рассматриваются сходства и различия особенностей русского и китайского авангарда. Для анализа автор выделил два основных пути: утопическое замещение (российский авангард 1910–1920-х, стремящийся к полному разрыву с прошлым) и травматический синтез (китайский авангард 1980–1990-х, ведущий критический диалог с традицией и травмой). Результатом проведенного исследования стало утверждение автора, что особенность философско-художественного явления, как авангард, определяется локальным историко-культурным контекстом, что подтверждается концепцией Ш. Эйзенштадта о «множественных современностях».

Ключевые слова: авангард, символическая модернизация, русское искусство, китайское искусство, сравнительный анализ, множественные современности.

Феномен авангардного искусства, с его декларативным разрывом с академической традицией и стремлением к созданию принципиально нового художественного языка, долгое время рассматривался в западноевропейской историографии как квинтэссенция модернистского проекта. В этой парадигме авангард предстает универсальной стадией культурного развития, своего рода «нормой» художественного преодоления традиции. Однако такой подход, имплицитно предполагающий единую логику и телеологию эстетической модернизации, оказывается недостаточным при анализе незападных контекстов, где встреча с «модерном» была не внутренним эволюционным процессом, а зачас-

тую вынужденным и травматическим столкновением с внешним культурным вызовом.

Именно поэтому сравнительное изучение авангардных движений в России и Китае открывает исключительно продуктивную исследовательскую перспективу. Оба случая представляют собой примеры масштабной и драматической символической модернизации в обществах, переживавших в XX веке глубокие цивилизационные трансформации. Российский и китайский авангард были не просто стилистическими течениями, но пространствами переосмысления культурного опыта, поиска новых форм репрезентации коллективной идентичности в эпоху революций, войн и ускоренной модернизации.

Методологическую основу исследования составляет сравнительно-символический анализ, позволяющий сопоставить механизмы культурной репрезентации модерности в русском и китайском авангарде.

Ключевой тезис настоящей статьи состоит в том, что радикальное различие между этими двумя феноменами лежит не в плоскости формальных заимствований или степени эстетического радикализма, а в принципиально различных путях символической модернизации, которые они воплощают. Под «символической модернизацией» мы понимаем процесс изменения культурных способов репрезентации, посредством которых общество осваивает, интерпретирует и легитимирует опыт современности. Авангардное искусство в этом контексте выступает как ключевой инструмент такой трансформации — средство переосмысления прежних и формирования новых символических моделей.

Российский авангард 1910-1920-х годов, сформировавшийся в условиях предреволюционного кризиса и получивший кратковременную, но мощную институциональную поддержку после Октября 1917 года, развивался по модели утопического замещения. Он амбициозно претендовал на создание целостного утилитарно-эстетического языка для нового общества, стремясь не просто дополнить, а полностью вытеснить прежнюю символическую систему.

Китайский же авангард (в своих ключевых проявлениях 1980-1990-х годов, известный как «'85 Новая волна» и пост-'89 искусство) шёл по пути травматического синтеза, выстроенного на критическом диалоге с традицией и переживании исторической травмы. Его становление происходило в условиях культурного вакуума после «культурной революции», разрушившей как традиционные культурные практики, так и то немногое, что успело сложиться как ранняя художественная модернизация. Его задача состояла не в полном замещении прежней культурной системы, а в сложном и противоречивом взаимодействии трёх культурных пластов: традиционной культуры, наследия социалистического реализма и западного модернизма.

Таким образом, целью данной статьи является сопоставительный анализ этих двух путей. В рамках сравнительного анализа мы попытаемся показать, как особенности исторического развития, политических проектов и культурного бессознательного предопределили различные стратегии работы с символом, определившие уникальные пути российского и китайского авангарда в их стремлении создать искусство современности.

Символическая модернизация в русском авангарде начала XX века представляет собой уникальный в своей радикальности культурный феномен — стремление к созданию нового художественного языка, ориентированного на революционные преобразования общества. Этот проект, возникший на волне предчувствия социального катаклизма, на короткий, но исключительно интенсивный период (приблизительно 1915–1925 гг.) обрел легитимность и институциональную поддержку со стороны революционной власти, видящей в нем инструмент созидания нового человека и общества.

Формирование русского авангарда происходило в горниле глубокого кризиса имперской государственности, усугубленного катастрофой Первой мировой войны. Февральская и, особенно, Октябрьская революции 1917 года были восприняты значительной частью художественной интеллигенции не просто как смена политического строя, но как радикальный разрыв с прежней исторической моделью. Эта воспринятая «точка нуля» создала беспрецедентный социальный запрос на искусство, способное не отражать, а творить новую действительность. Революция в политике стала императивом для революции эстетической, легитимировав эксперименты по тотальному переустройству визуального языка и чувственного опыта [1].

Ответом на этот вызов стала программа «искусства-в-жизнь», трансформировавшая художника из созерцателя в инженера, архитектора быта и конструктора сознания. Эстетика подчинялась утилитарной задаче жизнестроения. В супрематизме Казимира Малевича («Черный квадрат», 1915) деконструкция предметного мира достигала апогея, провозглашая «нуль форм» как начало новой, чистой чувственности, освобожденной от груза традиционных образов. Конструктивизм Владимира Татлина (проект Башни III Интернационала, 1919–1920) и Александра Родченко воплощал переход от чистого эксперимента к «производственничеству», создавая универсальный язык геометрических форм, призванный организовать не только пространство искусства, но и пространство города, предметный мир, коммуникацию (плакат, книжный дизайн). Художественный метод здесь был тождественен методу проектирования будущего.

В отличие от западного модернизма, часто развивавшегося в диалоге или полемике с классическим наследием, русский авангард избрал стратегию

фронтального отрицания. Религиозно-академическая традиция отвергалась как «косная», народная — как «архаичная». Традиция переставала восприниматься как нормативный образец и становилась материалом для художественного эксперимента. Поэтическая «заумь» Велимира Хлебникова и Алексея Крученых, подобно абстрактной живописи, стремилась вырваться за пределы устоявшихся логических и образных структур к дологическому, первичному языку. Этот тотальный отказ от прошлого был прямым отражением утопического порыва в грядущее, где истории как таковой предстояло начаться заново [2].

Уникальность русского пути заключается в том, что авангардный проект на время обрел статус quasi-официального искусства новой республики. Он был институционализирован через такие структуры, как ИНХУК (Институт художественной культуры), где велись теоретические дискуссии, и ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), ставшие лабораторией нового дизайна и педагогики. Авангардисты занимали ключевые посты в отделах народного образования, участвовали в массовых празднествах и агитационном оформлении городов. Однако уже к середине 1920-х годов этот союз начал давать трещину. Утилитарный пафос авангарда столкнулся с требованием власти к понятному, нарративному, идеологически выверенному искусству для масс. Как метко заметил философ Борис Гройс, торжествовавший к началу 1930-х соцреализм стал не просто антитезой, но диалектическим преемником авангарда: он унаследовал его тоталитарную утопию жизнестроения, но подчинил ее задачам пропаганды и жесткому партийному контролю, объявив формальный эксперимент «буржуазным вывихом». Это привело к запрету авангардных течений, ликвидации их институтов, маргинализации и репрессиям против их представителей [3].

Если российский авангард стремился к утопическому замещению старого символического порядка, то китайский авангард 1980–1990-х годов двигался принципиально иным путём. Его символическая модернизация зародилась не в точке утопического прорыва, а в пространстве глубокой культурной травмы и смыслового вакуума. Её суть заключалась не в разрыве, а в сложном, часто мучительном диалоге-конфликте с двойным наследием: тысячелетней традицией и недавним тоталитарным прошлым маоистского проекта. Это искусство стало формой критического синтеза, где прошлое не отрицалось, но подвергалось болезненной рефлексии и ироническому переосмыслению [4].

Генезис китайского авангарда неразрывно связан с эпохой «реформ и открытости», инициированной Дэн Сяопином после 1978 года. Однако ключ к его пониманию лежит в предшествующей катастрофе — «Культурной революции» (1966-1976), которая целенаправленно уничтожила культурную преемственность, создав поколенческую травму и глубокий культурный кризис. Политика

«открытости» 1980-х, разрешившая ограниченный доступ к западным идеям, наложилась на этот вакуум и породила феномен «гуманистического энтузиазма» — лихорадочный поиск новых оснований для идентичности и смысла. Таким образом, китайский авангард рождался не вместе с революцией (как в России), а после нее, как искусство осмысления её разрушительных последствий и противоречий нарождающегося потребительского общества.

Центральной задачей стало не конструирование утопии, а критическая рефлексия и диагностика настоящего. Художественные методы строились на стратегиях цитирования, апроприации и иронической аллегории. Кульминацией этого подхода стал феномен «Политического поп-арта» (Political Pop) и «Циничного реализма» начала 1990-х. Художники вроде Ван Гуанъи (серия «Великая критика») или Фан Лицзюня (его знаменитые пухлощёкие, самодовольные фигуры) мастерски сталкивали сакральные образы маоистской пропаганды с эстетикой западной массовой культуры и рекламы. Этот жест был не прославлением, а разоблачительной деконструкцией, выявлявшей, как революционная риторика растворяется в логике рынка, а коллективные идеалы сменяются частным скепсисом. Искусство здесь выступало как форма интеллектуального сопротивления и горькой иронии [5].

В отличие от радикального нигилизма русского авангарда, отношение китайских художников к традиционной культуре было глубоко амбивалентным. С одной стороны, традиция (каллиграфия, жанр «шань-шуй» — живопись гор и вод, конфуцианская иконография) была реанимирована после десятилетий запрета как основа национальной идентичности. С другой — она уже не могла восприниматься в чистом виде, будучи пропущенной через фильтр насилия «Культурной революции». Поэтому художники «Новой волны '85» и более поздние авторы (например, Сюй Бин, Гу Вэньда) подвергали традиционные формы и материалы сложной деконтекстуализации. Каллиграфия лишалась смысла, превращаясь в «Книгу с небес» Сюй Бина; философские тексты накладывались на изображения индустриальных объектов. Это был не разрыв, а травматический синтез, где традиция использовалась для критики как догматизированного прошлого, так и бездушной современности [6].

Китайский авангард никогда не обладал государственной легитимностью. Он формировался в оппозиции к официальной доктрине соцреализма и развивался на альтернативных, маргинальных площадках: от первых дерзких выставок группы «Звезды» (1979) у ограды Императорского дворца и «квартирных показов» до независимых галерей. Кульминацией стала масштабная выставка «China / Avant-Garde» в Пекине в 1989 году, символически закрытая властями после инцидента с выстрелом в инсталляцию — что стало аллегорией хрупкости самого феномена. Это маргинальное положение, однако, породило особую

стратегию устойчивости. С конца 1980-х китайский авангард стал активно интегрироваться в глобальную арт-систему (биеннале, западные галереи, международный рынок), что, с одной стороны, обеспечивало ему ресурсы и аудиторию, а с другой — ставило перед сложным вызовом: необходимостью постоянного диалога с ожиданиями Запада и давлением национальной цензуры.

Итогом данного пути стал особый тип символической модернизации, который можно определить как травматический синтез, основанный на критической переработке культурной памяти. Он разворачивался не по прямой линии «от старого к новому», а по сложному кругу, вовлекая в диалог травматические обломки прошлого (как традиционного, так и социалистического) для рефлексии о проблематичном настоящем. Художник здесь выступал не как утопический инженер, а как диагност, ироник и аллегорист, собирающий идентичность из обломков разрушенной культурной памяти [7].

Сопоставление путей символической модернизации в российском и китайском авангарде позволяет выйти за рамки формального стилистического сравнения и вскрыть фундаментально различные культурные логики ответа на вызовы модерна. Эти различия могут быть концептуализированы как оппозиция между проектом утопического замещения в России и практикой травматического синтеза в Китае.

В основе русского авангарда лежала эсхатологическая модель времени, ориентированная на катастрофический разрыв и революционный скачок в утопическое будущее. Революция 1917 года трактовалась как абсолютная «нулевая точка» истории, делающая прошлое нерелевантным и требующая создания нового мира ex nihilo. Искусство призвано было не наследовать, а замещать всю прежнюю культуру. Напротив, китайский авангард 1980-90-х формировался в условиях не разрыва, а болезненного осознания нарушенной преемственности. Его главной темой стала работа с травмой «культурной революции», разрушившей и традиционную, и раннемодернистскую символические системы. Поэтому его взгляд обращён назад и несёт в себе критическую дистанцию: он существует в настоящем, постоянно перерабатывая обломки прошлого (как конфуцианского, так и маоистского), но без веры в радикально новое начало. Это различие отражает контраст между взрывной революционной легитимностью в России и постепенной, контролируемой «оттепелью» в Китае [8].

Эта разница в отношении ко времени порождает и принципиально разные фигуры художника. В русской парадигме художник — это пророк и инженер. Он подобен творцу-демиургу, обладающему знанием новой веры (Малевич как «святой» супрематизма) или техническим умением построить утопию (Татлин, Родченко как конструкторы). Его миссия — жизнестроение, активное преобразование реальности согласно универсальному проекту. В китайском контексте художник выступает прежде всего как диагност, ироник и архивист. Он не строит новую систему, а занимается критической деконструкцией существующих идео-

логических мифов. Через апроприацию, цитату и сатиру (как в «политическом поп-арте» Ван Гуанъи или «циничном реализме» Фан Лицзюня) он разоблачает коллективные травмы и социальные иллюзии. Если русский авангардист провозглашал манифест, то китайский — ставит диагноз.

Отсюда проистекает и различие в ключевых символических жестах. Для русского авангарда характерен жест манифестации и чистого начала. «Черный квадрат» Малевича — это иконографический ноль, tabula rasa для нового искусства. Башня Татлина — монументальный символ, претендующий на универсальное воплощение революционной мечты. Это жест утверждения, пусть и через отрицание. Китайский авангард, в свою очередь, тяготеет к жесту аллегорическому и иронической цитации. Его сила не в утверждении нового языка, а в сложном, многослойном переписывании уже существующих кодов. Работы Юй Миньхун, использующие образцы соцреализма, или перформансы Сюй Бина, обыгрывающие культурные клише, строятся на дистанции, двусмысленности и критическом переосмыслении. Первый жест направлен на создание нового мифа, второй — на разборку старых [9].

Различная природа этих проектов предопределила и их историческую судьбу. Российский авангард, претендуя на тотальное замещение, стремился к симбиозу с государственной властью и на короткий период достиг этого, получив институциональную платформу (ИНХУК, ВХУТЕМАС). Однако именно эта интеграция сделала его уязвимым: когда политическая доктрина сменилась, проект был объявлен «формалистическим» и полностью разгромлен официальной культурой (соцреализмом) в 1930-е годы, что сопровождалось репрессиями против его носителей. Его судьба — катастрофическая интеграция. Китайский авангард, изначально маргинальный и критический по отношению к власти, никогда не обладал подобной официальной легитимностью. Однако эта периферийность стала залогом его стратегической устойчивости. Развиваясь в интерстициях — через квартирные выставки, связи с глобальным арт-рынком и биеннальным движением — он научился существовать в режиме постоянного диалога-конфликта с государственной цензурой, избегая тотального подавления, но и не получая признания «сверху» [3].

Проведенный сравнительный анализ символической модернизации в русском и китайском авангардном искусстве позволяет выйти за рамки традиционного понимания авангарда как единого интернационального стиля или универсальной стадии разрыва с традицией. Напротив, исследование выявляет две принципиально различные культурные модели, обусловленные уникальными конфигурациями исторического опыта, политических проектов и символических ресурсов: утопическое замещение в России и травматический синтез в Китае.

Русский авангард 1910–1920-х годов, сформировавшийся в ожидании и на гребне революционного катаклизма, реализовал стратегию тотального отказа

от прошлого. Его целью было не развитие, а фундаментальное замещение прежней культурной системы через проекты жизнестроения, получившие кратковременную легитимность от новой власти. В свою очередь, китайский авангард 1980–1990-х годов возник как ответ на глубокий культурный вакуум и коллективную травму «культурной революции». Его путь — это не разрыв, а сложный, часто ироничный диалог-синтез с разрушенными пластами традиции и недавним социалистическим прошлым, осуществлявшийся на маргинальных площадках в условиях перманентного напряжения с официальной идеологией.

Из этого сопоставления следует ключевой теоретический вывод: авангард следует рассматривать не как феномен с предопределенной формой, а как специфический модус культурного ответа на кризис символического порядка. Его эстетические стратегии, институциональные позиции и сама продолжительность существования оказываются производными от локальной культурно-исторической матрицы. Так, теория Петера Бюргера об авангарде как критике института искусства и попытке «возвращения искусства в жизнь» в русском контексте обретает буквальное, тоталитарно-утопическое воплощение (что блестяще проанализировано Борисом Гройсом), тогда как в Китае эта «возвращенная в жизнь» художественная практика становится формой социальной критики и поиска идентичности в условиях глобализации, что отражает концепцию «тотальной современности» Гао Минлу.

Таким образом, исследование открывает важную перспективу для дальнейших изысканий. Оно предлагает отказаться от евроцентричной линейной модели художественной модернизации в пользу парадигмы множественных современностей (Шмуэль Н. Эйзенштадт). Символическая модернизация искусства предстает как процесс, который может проходить как через мечту о радикальном замещении и новом начале, так и через болезненное, критическое усвоение травмы и наследия. Сравнительный анализ российского и китайского случаев задает методологический инструментарий для изучения авангардных практик в других незападных контекстах (например, в Латинской Америке, Восточной Европе или на Ближнем Востоке), где встреча с модерном также порождала уникальные гибридные формы и стратегии сохранения культурной идентичности. Понимание авангарда как культурно-обусловленного процесса, а не универсального стиля, обогащает не только историю искусства, но и общую теорию модернизации, подчеркивая неисчерпаемое многообразие путей, которыми общества осмысляют и переживают опыт современности.

Полученные результаты подтверждают концепцию множественных современностей Ш. Н. Эйзенштадта и демонстрируют, что авангард не обладает универсальной моделью развития, а формируется внутри конкретных историко-культурных условий.

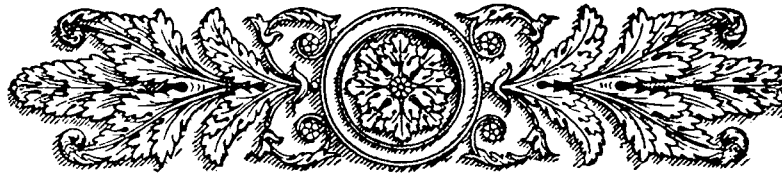
Литература

1. *Матвеева А. Борис Гройс. Искусство и утопия [Электронный ресурс] // Критическая масса. 2003. № 3. URL: https://magazines.gorky.media/km/2003/3/boris- grojs-iskusstvo-i-utopiya.html (дата обращения: 24.01.2026).*
2. *Смирнов И. Бессмертное искусство авангарда, или Что остается после иконоборческого акта // Звезда. 2017. № 6. URL: https:// magazines. gorky. media/zvezda/2017/6/bessmertnoe-iskusstvo- avangarda- ili- chto- ostaetsya-posle-ikonoborcheskogo-akis.html (дата обращения: 24.01.2026).*
3. *Понтер, Х. Художественный авангард и социалистический реализм / Х. Понтер // Вопросы литературы.-1992 - №3.-С. 161-175*
4. *Гладстон П. Китайский «авангард» 1979–1989 годов // Artguide. 2023. 18 июля. URL: https:// artguide.com/posts/2605 (дата обращения: 24.01.2026).*
5. *Ло Си Истоки формирования направления «циничный реализм» в живописи Китая 1980–1990-х годов // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2021. №57.*
6. *Фэн Шуан. Об искусстве китайской каллиграфии как культурном феномене // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 5А-6А. С. 7-15. DOI: 10.34670/AR.2023.48.58.001*
7. *Yao P. J. '85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art // Flash Art. 2016. 19 Dec. URL: https://flash—-art.com/article/85-new-wave-the-birth-of-chinese-contemporary-art/ (дат а обращения: 24.01.2026).*
8. *Susan E. Reid, Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism, Journal of Design History, Volume 20, Issue 1, Spring 2007, Pages 75–77. DOI: 10.1093/jdh/epl043*
9. *Лапшина Елена Геннадьевна Малевич и Татлин: точки пересечения жизненного и творческого пути лидеров русского авангарда // AMIT. 2017. №2 (39).*

REFERENCES

1. *Matveyeva A. Boris Groys. Iskusstvo i utopiya [Boris Groys. Art and Utopia] [Electronic resource] // Kriticheskaya massa. 2003. № 3. URL: https://magazines.gorky.media/km/ 2003/3 /boris-grojs-iskusstvo-i-utopiya.html (accessed: January 24, 2026).*
2. *Smirnov I. Bessmertnoe iskusstvo avangarda, ili Chto ostaetsya posle ikonoborcheskogo akta [Immortal Art of the Avant-Garde, or What Remains After an Iconoclastic Act] // Zvezda. 2017. № 6. URL: https://magazines.gorky.media /zvezda/2017/6/bessmertnoe -iskusstvo-avangarda-ili-chto-ostaetsya-posle-ikonoborcheskogo-akta.html (accessed: January 24, 2026).*
3. *Ponter, H. Khudozhestvennyy avangard i sotsialisticheskiy realizm [Artistic Avant-Garde and Socialist Realism] // Voprosy literatury. 1992. № 3. P. 161-175.*
4. *Gladston P. Kitaiskiy "avangard" 1979-1989 godov [Chinese "Avant-Garde" of 1979-1989] // Artguide. 2023. July 18. URL: https://artguide.com/posts/2605 (accessed: January 24, 2026).*
5. *Lo Si. Istoki formirovaniya napravleniya "tsinichnyy realizm" v zhivopisi Kitaya 1980-1990-kh godov [Origins of the Formation of "Cynical Realism" Direction in Chinese Painting of 1980-1990s] // Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv. 2021. № 57.*
6. *Fen Shuan. Ob iskusstve kitaiskoy kalligrafii kak kul'turnom fenomene [On the Art of Chinese Calligraphy as a Cultural Phenomenon] // Kul'tura i tsivilizatsiya. 2023. Vol. 13. № 5A-6A. P. 7-15. DOI: 10.34670/AR.2023.48.58.001*
7. *Yao P. J. '85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art // Flash Art. 2016. Dec. 19. URL: https://flash---art.com/article/ 85-new-wave-the-birth-of-chinese-contemporary-art/ (accessed: January 24, 2026).*
8. *Susan E. Reid. Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism // Journal of Design History. 2007. Vol. 20. Issue 1. P. 75-77. DOI: 10.1093/jdh/epl043*
9. *Lapshina Elena Gennad'evna. Malevich i Tatlin: tochki peresecheniya zhiznennogo i tvorcheskogo puti liderov russkogo avangarda [Malevich and Tatlin: Intersection Points in the Life and Creative Path of Leaders of Russian Avant-Garde] // AMIT. 2017. № 2 (39).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 29.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026



Цзэн Лояо

Китайская музыкальная революция — исследование транскрипции музыкальных произведений в период Культурной революции

Аннотация. В течение десяти лет Культурной революции (1966–1976 гг.) в истории музыки Китая наступает особый период. Существуя между политическим давлением и жестким регламентированием, искусство должно было неукоснительно служить идеям революции: художественное творчество систематически подавлялось, а любые произведения, которые не приносили пользы революции, подвергались критике и осуждению. Созданию произведений западной инструментальной музыки был нанесен серьезный ущерб. Китайский композитор Инь Чэнцзун сумел добиться успеха, написав на основе современной пекинской оперы «Легенда о красном фонаре» одноименную фортепианную аранжировку, что помогло многим композиторам увидеть в этом надежду для китайского музыкального творчества. В данной статье в качестве главных примеров рассматривается фортепианный концерт «Жёлтая река» и фортепианное соло «Сотня птиц, отдающая дань уважения Фениксу». Исследуется, как в рамках курса «революционизации, национализации, массовизации» создание транскрипции позволило добиться сложного переплетения западных музыкальных форм с китайскими политическими нарративами и национальной эстетической психологией.

Ключевые слова: Культурная революция, аранжировка, Желтая река, Сотня птиц, отдающая дань уважения Фениксу.
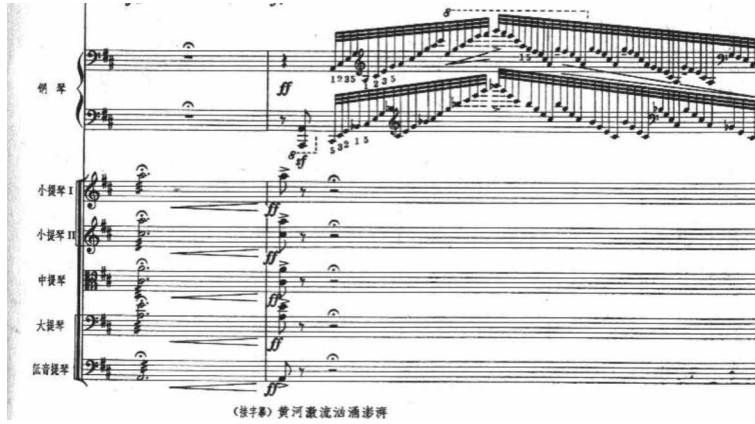
В мае 1966 года Мао Цзэдун начал и возглавил беспрецедентную «Великую пролетарскую культурную революцию». Она продолжалась до октября 1976 года, пока не завершилась после падения «Банды четырех». Созданное на протяжении десятилетия «культурной революции» музыкальное творчество ознаменовало особый этап развития китайской музыки, а в мировой истории музыки осталось исключительным своеобразным феноменом.

«Культурная революция» нанесла китайской музыкальной деятельности сильный ущерб, и на протяжении десятилетия музыкальное творчество в Китае находилось на самом низком уровне. Линь Бяо и «Банда четырех» всячески стремились превратить музыку в «придаток» политической повестки «культурной революции», в инструмент для захвата руководящих мест в партии и узурпирования власти в государстве.

Однако многие работники искусства старались вести борьбу различными способами: одни выступали с принципиальными обличительными возражениями против ошибочных политических и художественных линий; другие в условиях притеснения и контроля вели жесткое противостояние; третьи продолжали художественное творчество, находясь в «разрешенных» формах. То, что творчество всё равно существовало и продолжалось в условиях сопротивления и борьбы, является самым ценным фактором периода «Культурной революции».

Китайская музыка того времени вступила в период смятения и безумия. Идеология, согласно которой искусство должно служить революции, жестко подавляла художественное творчество, а произведения, не оказывавшие положительного влияния на революцию, подвергались критике и замалчиванию. На ранних этапах «Культурной революции» из-за сильного политического давления создание зарубежных инструментальных произведений практически не осуществлялось. Достижения в композиции и исполнении, сделанные после гражданской войны (1950 г.), также были уничтожены. На этом особом этапе, где доминировала «ультралевая» идеология, сформировалось крайне «унифицированное» литературно-художественное направление. В этих обстоятельствах китайские музыканты активно искали путь для развития китайской музыки. Например, молодой пианист Инь Чэнцзун исследовал фортепианное исполнение и мелодии Пекинской оперы, что привело к созданию выразительных произведений, сочетающих фортепиано и классическое искусство китайской оперы. Они обладали новой эстетической ценностью и очарованием. В конечном итоге, композиционная форма аранжировки пережила «Культурную революцию» и стала единственной для китайских музыкальных произведений того периода.
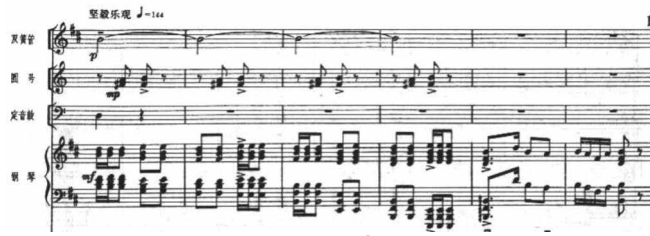
В статье Пэн Сюйхуа говорится, что «переломным моментом в развитии китайской фортепианной музыки стала Культурная революция, длившаяся десять
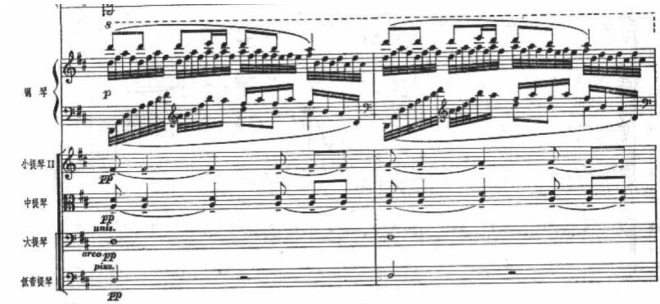


Пример 1

лет — с мая 1966 года по октябрь 1976 года» [3, С.160]. В этот период «ультралевые» идеи, распространившиеся по всей стране, оказали глубокое влияние на мир искусства, а создание фортепианных музыкальных произведений стало своеобразной характеристикой эпохи. В своей творческой практике деятели искусства в основном использовали оркестровку национальной инструментальной музыки, и благодаря темам с вариациями народных песен и мелодий революционных песен создали определенную модель произведений. Такой специфический метод художественного выражения породил развитие жанра фортепианных транскрипций, в которых народные мелодии аранжировались в концертное произведение. Наибольшее распространение получили «Концерт Жёлтая река» и «Сотня птиц, отдающих дань уважения Фениксу».

Учитывая контекст того времени, многие художественные произведения должны были обладать политическим и идеологическим содержанием. К показательным примерам относится фортепианный концерт «Жёлтая река» в аран-



Пример 2
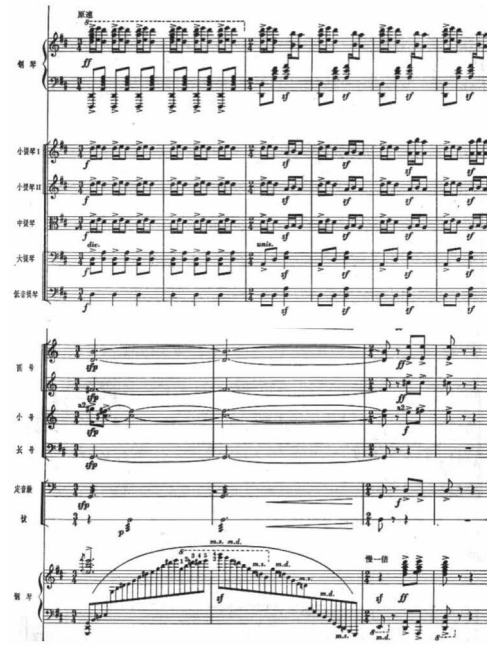


Пример 3

жировке Инь Чэнцзуна, Лю Чжуана, Чу Ванхуа, Шэн Лихуна и Ши Шучэна. Фортепианный концерт, адаптированный из основной мелодии «кантаты Жёлтой реки» Сянь Синхая, используемой в качестве мотива каждой части произведения, в полной мере раскрыл выразительные возможности фортепианного концерта, предложив свежий взгляд на дух оригинального произведения и тем самым наделив его собственными художественными особенностями. Он воплощает основные эстетические принципы ограниченных изменений и стремления к естественности, полноте и единству, присущие развитию традиционной китайской музыкальной структуры. Руководствуясь этим устоявшимся китайским эстетическим принципом, фортепианный концерт «Желтая река», хотя и следует в целом структуре европейского многочастного концерта, но всё равно претерпел «китаизацию», трансформирующую структуру произведения, от формы каждой части до всей сюиты в целом, что привело к новаторству как в форме каждой музыкальной части, так и в общей структуре произведения.

Поскольку каждый член композиторского коллектива, работавшего над фортепианным концертом «Жёлтая река», получил западное классическое музыкальное образование, их сотрудничество, вероятно, было обусловлено общим стремлением к особому художественному «гибриду». В процессе написания композиторы внимательно слушали и черпали вдохновение из произведений С.В. Рахманинова, Ф. Листа, П.И. Чайковского, М. Равеля и других. Действительно, в этом концерте немало очевидных следов подражания.

В автобиографической статье Чу Ванхуа «Как родился фортепианный концерт «Жёлтая река»» упоминается: «именно эти очевидные следы подражания привели к тому, что западные критики назвали это произведение «сборной солянкой», и даже отечественные музыкальные критики подвергли его нападкам, заявив, что «Жёлтая река» подозревается в плагиате». Также упоминается, что «композитор Инь Чэнцзун опроверг это, заявив: «Это первый фортепианный
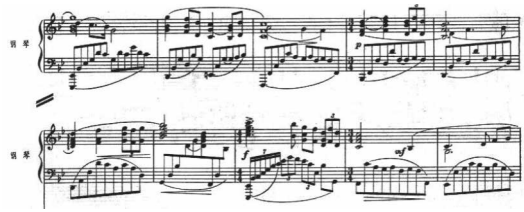


Пример 4

концерт пролетариата. Запад делает это уже более ста лет. Мы не можем не учиться у него» [5, С.7].

В выборе оркестровки этот фортепианный концерт наиболее интуитивно демонстрирует свою национальную художественность. Для инструментовки была выбрана бамбуковая флейта – традиционный китайский народный инструмент. Простой, яркий и понятный тембр бамбуковой флейты придает музыке стиль народных песен северной части провинции Шэньси. Кроме того, в музыкальном сопровождении произведения также используется пипа, традиционный музыкальный инструмент, обладающая прекрасными характеристиками китайского музыкального искусства. Звонкий, неповторимый тембр пипы и техника быстрого тремоло дополняют произведение спецификой китайской национальной музыки. В то же время характеристика пипы и такая техника исполнения умело продемонстрировали угнетенную судьбу трудящегося китайского народа во время Войны сопротивления Японии.

Фортепианный концерт «Жёлтая река» состоит из четырех частей, а именно «Песня лодочников на Жёлтой реке», «Ода Желтой реке», «Гнев Жёлтой реки» и



например 5
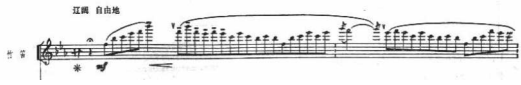


Пример 6
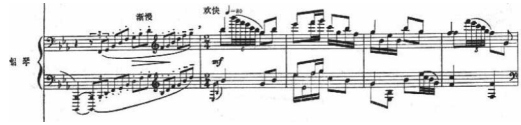
«Защита Жёлтой реки». Западные фортепианные концерты в основном принимают структуру аллегро-адажио-аллегро, а «Жёлтая река», опираясь на эту основную форму и соединяя её с художественными особенностями традиционной китайской музыки, образует уникальную структуру «аллегро-адажио-аллегретто-аллегро», демонстрируя ярко выраженные черты национальной музыки Китая.

Первая часть фортепианного концерта «Жёлтая река» под названием «Песня лодочников на Жёлтой реке» представляет собой сонатную форму, в которой «лодочники борются с ветром и волнами» в качестве основной темы всей главы. В этой части фортепиано и оркестр играют вместе, живо представляя сцену, где лодочники всеми силами пытаются двигаться вперед по бурным волнам Хуанхэ, что передает мужество и бесстрашие национального духа.
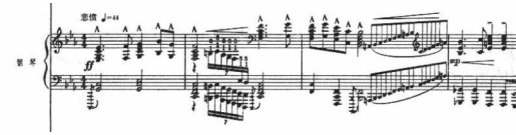
Оркестр начинается с низкого и напряженного звучания, а затем фортепиано использует плотные звуковые кластеры, скачки на большие интервалы и изменения динамики, подражая бушующим волнам Хуанхэ и энергичной гребле лодочников (Пример 1). Главная тема экспозиции отличается мощным скачкообразным музыкальным рисунком, изображая решительные и неукротимые фигуры лодочников (Пример 2). Развивающая часть еще больше усиливает напряженную атмосферу борьбы посредством тональных, ритмических изменений и различной обработки фортепианных фактур (Пример 3). Реприза возвращается



Пример 7



Пример 8



Пример 9



Пример 10

к основной теме с более полным звучанием и, наконец, заканчивается мощным выступлением фортепиано и оркестра, демонстрирующим незыблемую веру лодочников в преодоление такого катастрофического события (Пример 4).

Вторая часть, «Ода Жёлтой реке», имеет многоуровневую музыкальную структуру со вступлением и завершающей частью. Это аранжировка из второй части «кантаты Жёлтая река» и в основном она посвящена теме «восхваления». Поэтому для передачи эмоций используется больше арпеджио, выражая бесконечное прославление и гордость за родные земли страны.

В этой части используется арпеджио с последовательными триолями в качестве аккомпанемента, что делает атмосферу мелодии еще объемнее и продолжительнее (Пример 5). Во время исполнения используются квинтоли, секстоли и септоли для изображения развития и изменений эмоций, придавая аккомпанементу большую движущую силу в партии (Пример 6). В разделе А фортепианного концерта используется арпеджио в верхнем регистре, имитируя тембр китайского гучжэна, делая мелодию нежной и плавной, с сильным национальным колоритом, детально изображая безмятежность людей, наслаждающихся мирной и счастливой жизнью. В разделе В используется тремоло, имитируя звучание пипы, исполняя печальную и трогательную пьесу, демонстрирующую невыносимые страдания людей, разлученных со своими семьями и потерявшие дома. Можно сказать, что заимствованные и примененные в аккомпанементе национальные исполнительские приемы позволили глубже исследовать и расширить навыки игры на фортепиано, представив нам более конкретные и

яркие музыкальные образы и еще больше подчеркнув национальные особенности исполненной мелодии.
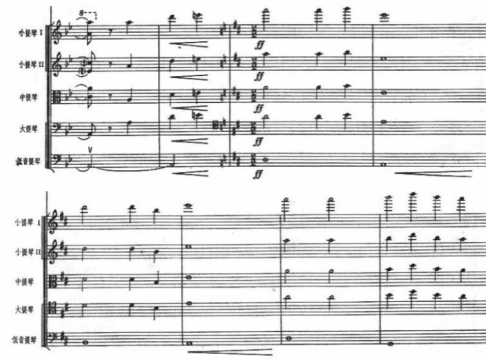
Третья часть, «Гнев Жёлтой реки», имеет многоуровневую форму с вступлением. Вступление в тактах 1-3 (Пример 7) начинается с освежающей и успокаивающей игры на бамбуковой флейте, демонстрируя прекрасную и мирную сцену на необъятном Лёссовом плато в ритмической форме традиционной китайской оперной музыки «саньбань».[1]

В разделе А (такты 4-56) в качестве композиционного материала используется мелодия сольной песни «Баллада о Жёлтой реке», а также имитация звучания гучжэна для создания контраста (Пример 8). Затем скрипка в правой руке исполняет блестящие мажорные аккорды, создавая страстную и напряженную атмосферу. Раздел В (такты 57-75) по сравнению с предыдущим выражает более печальное и гневливое настроение: фортепиано исполняет октавные аккорды в нижнем регистре, оттенясь протяжными нотами медных духовых инструментов (Пример 9). Раздел С (такты 76-84) начинается с модуляции на чистую кварту в тактах 77 и 78. Начиная с такта 79, музыкальная фактура становится плотнее, динамика усиливается, а за ней следует модуляция с использованием увеличенной квинты (Пример 10). Благодаря этим постоянным модуляциям атмосфера становится все более бурной и напряженной. Музыкальный материал в разделах D (такты 85-95), Е (такты 96-108) и Е1 (такты 109-136) взят из «Плача Жёлтой реки» из «кантаты о Жёлтой реке». Мелодия с призывами и криками становится всё более пронзительной и негодующей из-за непрерывной смены аккордов, постепенно достигая кульминации.

В четвёртой части, «Защита Жёлтой реки», композиция использует «Защиту Жёлтой реки» и «Рёв Жёлтой реки!» из «кантаты о Жёлтой реке» в качестве материала для изображения ожесточенной и напряженной народной революционной борьбы. Через яркий процесс постепенного роста и монументальности она демонстрирует настрой на победу против общего врага. В то же время, использование быстрого темпа еще лучше описывает всю интенсивность противостояния и поднявшийся боевой дух. С точки зрения музыкальной формы, используются вариации для переосмысления темы различными способами, тем самым подчёркивая вечную историю народной борьбы.

---

1 *Метрический размер "сань", также известный как "саньбань" или свободный ритм, - это медленный, нерегулярный и свободный ритмический размер. В музыке он обозначает размер, при котором сильная доля и длительность каждой доли не очень четко выражены или фиксированы, что позволяет исполнителю свободно регулировать темп в соответствии с музыкальным содержанием.*
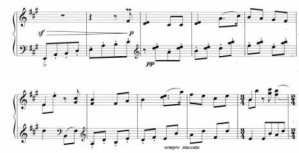


Пример 11

Эта часть произведения содержит фрагмент народной песни севера Шэньси «Алеет Восток» (Пример 11). Эта песня — гимн, написанный во время Войны сопротивления японским захватчикам, чтобы выразить искреннюю благодарность народа Мао Цзэдуну и коммунистической партии. Эта мелодия отсутствует в кантате «Жёлтая река» Сянь Синхая, но позднее появляется в концерте «Жёлтая река». Цзян Цин, одна из членов контрреволюционной группы, неоднократно вмешивалась в работу творческого коллектива в политических целях, предлагая следующее: «чтобы подчеркнуть «идеологию народной войны» председателя Мао, следует добавить мелодию «Алеет Восток», как решающий фактор победы в войне сопротивления японским захватчикам».

О фортепианном концерте «Жёлтая река», произведении эпохи Культурной революции, одно время люди хранили молчание. Лишь в начале 1980-х годов они начали переосмыслять и объективно оценивать произведения того периода. В 1981 году Вэй Тингэ в своей статье «Развитие фортепианного музыкального творчества в моей стране» утверждал: «Фортепианный концерт «Жёлтая река» использует новый «язык» для выражения того, что не было полностью раскрыто в «хоре». Хотя в его технических приемах все еще есть спорные аспекты, с точки зрения глубины мысли и эмоций, масштаба произведения и характеристики инструментов он несомненно достиг нового уровня» [1, 1983, 42]. Действительно, успех этого произведения обеспечил фортепиано легитимный статус в Китае и послужил толчком для новой волны «революционных концертов для фортепиано».

Еще одним удачным примером аранжировки является одноименное фортепианное соло Ван Цзяньчжуна, созданное на основе произведения для соны «Сто птиц, воздающих дань уважения Фениксу». Мелодия для соны «Сто птиц,



Пример 12

воздающих дань уважения Фениксу» — это классическое произведение для этнического оркестра, широко популярное на севере Китая. В этом произведении сона является основным инструментом, а в сопровождении различных народных инструментов создается красочная сцена пения сотен птиц. В 1973 году композитор Ван Цзяньчжун адаптировал эту мелодию в концерт для фортепиано и лично переписал партитуру. Сохраняя основную мелодию оригинала, он искусно применил уникальный исполнительский язык фортепиано, такой как гаммы в быстром темпе, вибрато и скачкообразный мелодический рисунок, что сделало звучание более живым и разнообразным. Эта аранжировка сохраняет яркую атмосферу деревенской жизни, одновременно повышая эстетический уровень произведения за счет богатых звуковых эффектов фортепиано. Успешное сочетание китайских и зарубежных музыкальных элементов обеспечило этому произведению важное место в китайском фортепианном репертуаре.

Структурно фортепианный концерт «Сто птиц, воздающих дань уважения Фениксу» разделен на пять частей, каждая из которых логически связана названием, используя образный «щебет птиц» в качестве основы для разделения звуковых слоев музыки. Одновременно с этим вспомогательные ноты органично сочетают различные слои. В плане музыкальной формы композитор заимствовал принципы западного рондо. Для воссоздания призрачного, подобно птичьему щебету тембра фортепиано в произведении широко используются такие техники касания клавиш, как тенуто, глиссандо, перемежающиеся многочисленными мелизмами (например, мордентом). Резонанс усиливает обертоны, которые сотрясаются в богатой фактуре, формируя таким образом присущее композитору характерное звучание. Эти техники значительно усиливают динамические оттенки мелодии. Вся композиция не лишена наследия китайской национальной музыки и при этом наполнена сильным эмоциональным окрасом. Её можно назвать классическим примером глубокого слияния китайских и западных музыкальных концепций [4, С.152].

В статье Лю Чуня говорится, что композитор использует секунды для оформления мелодии, подражая звуковому эффекту голоса, а также имитации щебета птиц. В китайской народной музыке большая секунда включена в интервалы пентатоники, и её характерной чертой является «мягкость в применении

диссонанса», и если интервал большой секунды используется уместно, то национальный стиль произведения будет более выраженным [2, С.121]. Например, в отрывке перед «пением птиц» звуковой эффект большой секунды делает акцент на оживленной атмосфере, подготавливая к сцене, где резвятся сотни птиц (Пример 12).

С точки зрения ритма произведение отличается относительной свободой и обильными и разнообразными ритмическими формами, нарушая привычное чувство порядка, присущее европейским образцам фортепианного концерта, тем самым еще сильнее приближаясь к уникальным ритмическим характеристикам китайской классической музыки. Хотя традиционный китайский метод нотной записи имеет четкие обозначения аппликатуры, приемов игры и высоты тона, запись ритма, тем не менее, относительно размыта. В статье Ван Туна говорится, что «древние люди считали, что ритм музыки должен определяться исполнителем на основе собственных эмоций и художественного замысла» [Ван Тун, 2005, 47]. Произведение Ван Цзяньчжуна дает творческую свободу исполнителям, оставляя место для фантазий у слушателей. Фортепианный концерт «Сотня птиц, отдающих дань уважения Фениксу» демонстрирует чрезвычайную самостоятельность и вольность в обработке ритма, отражая гибкие и изменчивые ритмические характеристики традиционной музыки Китая.

Эти два произведения пережили время и стали классикой, поскольку они успешно разрешили двойственную тему «революционного повествования» и «национального самовыражения». Оба произведения являются рупорами политической идеологии и художественными проекциями национальных настроений в определённую эпоху. Изучая историю создания, текстовые характеристики и историческое влияние этих двух концертов, данное исследование раскрывает глубинную логику эволюции форм и эстетической конструкции инструментальной музыки в период Культурной революции, а также переосмысляет сложную диалектическую взаимосвязь между политическими ограничениями и художественной автономией, предоставляя важную точку зрения для понимания преемственности истории китайской музыки того времени.

Литература

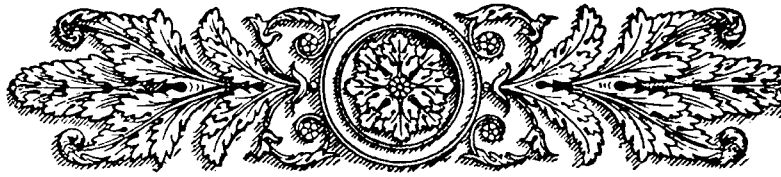
1. *Вэй Тингэ. Развитие фортепианного музыкального творчества в моей стране // Музыкальные исследования. 1983. № 2. С. 41–52.*
2. *Лю Чунь. О применении и исполнении национальных элементов в фортепианной транскрипции «Сотня птиц, отдающих дань уважения Фениксу» // Музыкальное творчество. 2013. № 11. С. 120–122.*
3. *Пэн Сюйхуа. Развитие китайской фортепианной музыки в XX веке и ее стилевые характеристики // Мир Ланьтай. 2016. № 11. С. 159–160.*
4. *Цзэн, Л. Национальные истоки фортепианной транскрипции «Сотня птиц, отдающих дань уважения Фениксу» Ван Цзяньчжуна / Л. Цзэн // Культура и цивилизация. – 2025. – Т. 15, № 3-1. – С. 149–158.*

5. *Чу Ванхуа. Как родился фортепианный концерт «Желтая река» // Народная музыка. 1995. № 5. С. 4–8.*

REFERENCES

1. *Wei Tingge. The Development of Piano Composition in My Country // Musical Studies. 1983. No. 2. pp. 41–52.*
2. *Liu Chun. On the Use and Performance of National Elements in the Piano Transcription 'A Hundred Birds Paying Homage to the Phoenix' // Musical Creativity. 2013. No. 11. pp. 120–122.*
3. *Peng Xuhua. The Development of Chinese Piano Music in the 20th Century and Its Stylistic Characteristics // The World of Lantai. 2016. No. 11. pp. 159–160.*
4. *Zeng, L. The National Origins of Wang Jianzong's Piano Transcription 'A Hundred Birds Paying Homage to the Phoenix' / L. Zeng // Culture and Civilisation. – 2025. – Vol. 15, No. 3-1. – pp. 149–158.*
5. *Chu Wanghua. How the piano concerto 'The Yellow River' came into being // Folk Music. 1995. No. 5. pp. 4–8.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 03.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026



Тиан Ю

Культурный резонанс в музыкальном искусстве: интонационные, тембровые и жанровые механизмы межкультурного восприятия

Аннотация. Феномен культурного резонанса в музыкальном искусстве раскрывается как сложный процесс порождения ответных смысловых и эмоциональных реакций в воспринимающей культуре при контакте с чужеродным звуковым материалом. Ключевую роль в этом процессе играют интонационные, тембровые и жанровые механизмы. Интонация, понимаемая как минимальная смысловая единица, связанная с речевой просодией и эмоциональными паттернами, обеспечивает базовый уровень межкультурной доступности, хотя универсальность интонации снижается при переходе к развернутым ладовым структурам. Тембровое измерение несет глубокие культурные коннотации и демонстрирует пластичность перцептивных механизмов, позволяющую преодолевать первоначальное отторжение. Жанровые конвенции формируют горизонты слушательских ожиданий, приводя при их несовпадении к когнитивным конфликтам, которые разрешаются либо отторжением, либо продуктивным расширением эстетического опыта. Междисциплинарный анализ выявляет нелинейный характер взаимодействия этих измерений в пространстве между универсальными психоакустическими предпосылками и культурно-специфическими системами значений. Полученные обобщения подчеркивают ограниченность как наивного универсализма, так и радикального культурного релятивизма, открывая перспективы для переосмысления практик музыкального образования и охраны нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: культурный резонанс, межкультурное восприятие, интонация, тембр, жанр.

Введение

Музыкальное искусство исторически выступает одним из наиболее действенных средств межкультурной коммуникации, преодолевая языковые и символические барьеры, нередко непроницаемые для других форм художественного высказывания. Феномен культурного резонанса – порождение ответных смысловых и эмоциональных реакций в воспринимающей культуре при столкновении с чуждым музыкальным материалом – представляет собой сложное явление, в котором переплетаются психоакустические закономерности, социально обусловленные слуховые привычки и глубинные архетипические структуры [7]. Заимствованное из физики понятие резонанса предполагает возникновение собственных колебаний в воспринимающей системе, вызванных внешним воздействием. В музыкальном контексте такими параметрами выступают интонационные модели, тембровые характеристики и жанровые конвенции, каждая из них несет культурно опосредованную информацию и одновременно обращена к универсальным механизмам слухового восприятия.

Проблема межкультурного восприятия музыки долгое время оставалась на периферии исследовательского поля. Сравнительное музыкознание рубежа XIX–XX вв. было сосредоточено на систематизации звуковысотных и ритмических систем, тогда как вопрос о том, каким образом слушатель одной традиции интерпретирует звуковой мир другой, не рассматривался [3]. Этномузыкология второй половины XX в. постепенно сместила акцент с описания замкнутых традиций к анализу процессов взаимодействия, однако по-прежнему отдавала предпочтение социологическим и антропологическим методам, оставляя в тени перцептивные механизмы [11]. Между тем именно на уровне восприятия, когда звуковой сигнал, порожденный в одной культурной среде, достигает слуха человека, сформированного в иной традиции, происходит первичный акт культурного резонанса, определяющий дальнейшую судьбу межкультурного музыкального обмена. Интонация, тембр и жанр – три взаимосвязанных, но не сводимых друг к другу измерения музыкального высказывания, каждое из которых по-своему участвует в межкультурной коммуникации. Интонация, понимаемая вслед за Б.В. Асафьевым как наименьшая смысловая единица музыкальной речи, содержит звуковысотную информацию и эмоционально-волевой импульс, который может быть распознан на основе определенных психобиологических предпосылок [1]. Тембр, долгое время рассматривавшийся в европейской теории как вторичный параметр, в действительности оказывается носителем мощных культурных коннотаций: достаточно вспомнить, насколько различна реакция на звучание ситара у слушателя, воспитанного в индийской традиции, и у человека, впервые столкнувшегося с этим инструментом [9]. Жанровые механизмы свя-

заны с тем, что любая музыкальная культура формирует систему жанровых ожиданий, определяющую стратегию слушания; столкновение с жанрово чуждым материалом вызывает когнитивный конфликт, разрешение которого может идти от отторжения до творческого переосмысления [14]. Настоящее исследование направлено на осмысление механизмов культурного резонанса через призму трех обозначенных измерений. Исходная позиция состоит в том, что межкультурное музыкальное восприятие не является ни полностью универсальным, ни абсолютно релятивным процессом: оно разворачивается в пространстве между биологически обусловленными слуховыми компетенциями и культурно сконструированными системами музыкальных значений [5]. Исследование опирается на междисциплинарную методологию, объединяющую инструментарий музыковедения, культурологии, когнитивной психологии и эстетики [12].

Материалы и методы

Исследование выполнено на основе комплексного теоретико-аналитического подхода, сочетающего систематический обзор литературы, сравнительный музыковедческий анализ и концептуальное моделирование. Источниковую базу составили монографии, статьи в рецензируемых журналах и материалы конференций на русском, английском, немецком и французском языках с 1960-х гг. по настоящее время. Методологическим основанием послужили интонационная теория Б.В. Асафьева и ее развитие в трудах В.В. Медушевского и Е.В. Назайкинского [1], концепция звукового ландшафта Р.М. Шейфера и разработки в области экологической акустики [9], а также жанрологические исследования М.М. Бахтина, Ф. Фаббри и Дж. Лейси [14]. Выборка материала формировалась по принципу репрезентативности различных культурных ареалов: европейская академическая и популярная музыка, индийская классическая традиция, дальневосточные практики, африканские ритмические системы, а также гибридные формы на стыке традиций [4].

Результаты и обсуждение

Интонационное измерение выступает наиболее непосредственно вовлеченным в процесс межкультурного восприятия, поскольку именно интонация – в ее широком, асафьевском понимании – является первичным носителем музыкального смысла, доступного слуху до всякой рационализации. Связь музыкальной интонации с речевой просодией, многократно отмечавшаяся исследователями, обеспечивает определенный минимум взаимопонимания: нисходящая интонация завершения, восходящая – вопроса, напряженные интервальные скачки – эмоционального подъема обнаруживают поразительную устойчивость поперек культурных границ [8]. Однако степень этой устойчивости варьируется:

на уровне элементарных мелодических жестов сходство велико, тогда как на уровне развернутых интонационных комплексов – ладовых моделей, орнаментальных стратегий – культурная специфика нарастает стремительно.

Понятие интонации в различных научных традициях трактуется неодинаково, и за этими различиями стоят принципиально разные представления о природе музыкального смысла. Европейская традиция, как правило, рассматривает интонацию в контексте звуковысотной организации, тогда как в ряде неевропейских культур интонационная значимость в не меньшей степени определяется ритмическими, динамическими и тембровыми компонентами [2]. Систематизация этих подходов (табл. 1) позволяет очертить границы общего и частного в понимании интонации как механизма межкультурного восприятия.

Таблица 1. Трактовки понятия «музыкальная интонация» в различных теоретических традициях

Теоретическая традиция	Ключевое определение	Приоритетные параметры	Отношение к межкультурному восприятию
Русская интонационная теория (Б.В. Асафьев, В.В. Медушевский)	Наименьшая смысловая единица музыкальной речи, воплощающая эмоционально-волевой тонус	Звуковысотность, ритмика, артикуляция в единстве	Интонация как «общезначимая» категория, доступная межкультурному пониманию через связь с речевой интонацией
Западноевропейская аналитическая традиция (Г. Шенкер, А. Форт)	Элемент мелодической структуры, определяемый звуковысотными отношениями	Звуковысотность и ее иерархическая организация	Межкультурное восприятие ограничено структурной компетенцией слушателя
Когнитивная музыкология (Дж. Слобода, Д. Хьюрон)	Звуковой паттерн, обрабатываемый когнитивными схемами ожидания	Статистические закономерности мелодического движения	Универсальные когнитивные механизмы обеспечивают базовый уровень межкультурного понимания
Этномузыкологическая традиция (Дж. Блэкинг, Т. Райс)	Культурно обусловленная звуковая практика, неотделимая от социального контекста	Все акустические параметры в их культурной обусловленности	Адекватное восприятие требует погружения в культурный контекст
Индийская музыкальная теория (концепция раги)	Мелодическая формула, наделенная определенным эмоциональным содержанием (раса)	Звуковысотность, орнаментика, микроинтонирование	Эмоциональное содержание частично доступно неподготовленному слушателю, полнота восприятия – только в рамках традиции

Различия в трактовке интонации свидетельствуют о том, что само понятие несет культурный отпечаток тех традиций, в которых оно сформулировано. Когнитивный подход обращается к универсальным механизмам обработки звуковой информации, перемещая дискуссию в область нейропсихологических закономерностей [6]. Экспериментальные данные показывают, что определенные интонационные паттерны – нисходящий мелодический контур, ассоциирующийся с покоем, или восходящий скачок, вызывающий ощущение напряжения, – распознаются слушателями вне зависимости от культурной принадлежности [8]. Однако реальная ситуация межкультурного слушания включает взаимодействие интонационных, тембровых, ритмических и контекстуальных факторов.

Тембровое измерение культурного резонанса приобретает особую значимость в контексте тех музыкальных традиций, где тембр выполняет конститутивную, а не вспомогательную роль. Европейская музыкальная теория исторически маргинализировала тембр, рассматривая его как вторичное качество, однако ряд неевропейских традиций – яванский гамелан, монгольское горловое пение хоомей, японская сякухати – построены именно на тембровых различиях как основном структурообразующем принципе [9]. Встреча слушателя европейской выучки с этими традициями порождает специфический тип культурного резонанса, при котором привычные категории восприятия оказываются недостаточными и требуют радикального пересмотра.

Тембровое восприятие обусловлено как акустическими свойствами звука, так и культурным опытом слушателя. Акустическая сторона описывается спектральными характеристиками – соотношением обертонов, формантными областями, атакой и затуханием, – которые в значительной мере определяют узнаваемость инструмента или голоса. Культурная составляющая связана с системой ассоциаций, оценок и ожиданий, формируемой в процессе музыкальной социализации [15]. Систематическое сопоставление этих уровней (табл. 2) проясняет природу тембрового компонента культурного резонанса.

Таблица 2. Сопоставление акустических и культурных аспектов тембрового восприятия

Музыкальная традиция	Доминирующий тембровый идеал	Акустические особенности	Культурные коннотации	Типичная реакция инокультурного слушателя
Европейская академическая	Сбалансированный спектр, «полетность»	Выраженные высокие форманты, плавная атака	Утонченность, профессионализм	Воспринимается как «естественный» эталон

Музыкальная традиция	Доминирующий тембровый идеал	Акустические особенности	Культурные коннотации	Типичная реакция инокультурного слушателя
Индийская классическая	Яркая назальность вокала, богатство резонансов	Выраженная назальная форманта, долгий резонанс	Духовность, медитативная глубина	Начальная непривычность сменяется погружением
Яванский гамелан	Комплексные обертоновые биения ансамблевого звучания	Негармонический спектр, интерференция частот	Сакральность, связь с ритуальным временем	Ощущение «экзотичности», затрудненная идентификация голосов
Монгольское горловое пение (хоомей)	Расщепленный тембр с выделением обертонов	Усиление определенных гармоник	Имитация природных звуков, связь с ландшафтом	Удивление, восхищение акустическим феноменом
Западно-африканский барабанный ансамбль	Четкая дифференциация тембровых зон	Резкая атака, формантные различия между ударами	Коммуникативность, социальная связность, телесность	Непосредственное телесное вовлечение

Сопоставление тембровых идеалов обнаруживает принципиальную закономерность: то, что воспринимается как «красивый» тембр, варьируется в широчайших пределах, и это варьирование не может быть объяснено исключительно акустическими различиями. Назальный тембр индийского вокала, поначалу кажущийся «неестественным», является результатом многовековой рафинированной традиции, не менее обоснованной, чем европейское бельканто [10]. При более длительном знакомстве восприятие меняется: многие слушатели, первоначально испытывавшие дискомфорт, со временем начинают ценить и даже предпочитать инокультурный тембр. Этот феномен перестройки тембрового восприятия указывает на значительную пластичность когнитивных механизмов, ответственных за обработку тембровой информации [13].

В отличие от звуковысотного восприятия, где базовые категории обладают высокой инерционностью, тембровые предпочтения более податливы к перекодированию. Данная пластичность создает условия для культурного резонанса: незнакомый тембр, первоначально воспринимаемый как чужеродный, постепенно встраивается в слуховой опыт и начинает порождать собственные ассоциативные ряды. Жанровое измерение межкультурного восприятия требует уточнения самого понятия жанра – не просто классификационной категории, но сложного комплекса ожиданий, конвенций и коммуникативных стратегий, определяющих модус восприятия музыки [14]. Каждая культура формирует собст-

венную систему жанров, отражающую ее социальную структуру и мировоззренческие установки. Столкновение с музыкой, принадлежащей к незнакомой жанровой системе, ставит слушателя перед необходимостью поиска жанрового «ключа» – рамки восприятия, позволяющей упорядочить впечатления. Жанровые системы различных культур организованы по разным принципам, и само основание классификации варьируется (табл. 3).

Таблица 3. Принципы жанровой организации в различных музыкальных культурах

Культурный ареал	Основание жанровой классификации	Примеры жанровых категорий	Роль слушателя	Характер жанровых границ
Западноевропейская академическая традиция	Формально-структурный и функциональный принцип	Симфония, соната, концерт, опера, месса	Созерцательное восприятие, молчаливое слушание	Относительно четкие, кодифицированные
Индийская классическая музыка	Временная приуроченность, эмоциональное содержание (раса), метрическая организация	Утренние/вечерние раги; дхрупад, хаял	Активное сопереживание, допустимы вербальные реакции	Гибкие внутри традиции
Западноафриканские традиции	Социально-функциональный принцип	Музыка инициации, трудовые песни, гриотский эпос	Активное участие, размывание границы исполнитель/слушатель	Определяются социальным контекстом
Японская традиционная музыка	Эстетико-философский и контекстуальный принцип	Гагаку, но, сякухати-хонкеку	Медитативное погружение, этикетная дисциплина слушания	Жесткие внешние границы при внутренней свободе
Андская традиционная музыка	Ритуально-календарный принцип	Уайно, яравi, карнавальные формы	Коллективное участие, связь с танцем и обрядом	Привязаны к календарному циклу

Различие принципов жанровой организации имеет непосредственные последствия для межкультурного восприятия. Слушатель, воспитанный в европейской концертной традиции, привычно занимает позицию молчаливого наблюдателя, ожидающего определенной формальной организации – экспозиции, развития, репризы, – и эти ожидания оказываются нерелевантными при столкновении с музыкой, организованной по иным принципам [7]. Попытка применить привычные жанровые категории к незнакомому материалу приводит к

характерным искажениям: медленное развертывание алаапа в индийской музыке интерпретируется как «бесформенность», настойчивая повторность африканской ритмической музыки – как «монотонность», а намеренная статичность японской музыки для сякухати – как «отсутствие содержания». Концепция жанра как «горизонта ожидания» (Х.-Г. Гадамер, Х.Р. Яусс) оказывается здесь чрезвычайно продуктивной: именно несовпадение «горизонтов» создает напряжение, которое может стать как источником отторжения, так и импульсом к расширению эстетического опыта [2].

Процесс культурного резонанса в его полноте предполагает взаимодействие всех трех измерений, и характер этого взаимодействия определяет специфику каждого конкретного случая (табл. 4).

Таблица 4. Механизмы межкультурного восприятия музыки на различных уровнях обработки информации

Уровень обработки	Доминирующие механизмы	Степень культурной обусловленности	Роль в культурном резонансе	Возможность перестройки
Психоакустический	Частотный анализ, группировка слуховых потоков, восприятие консонанса/диссонанса	Низкая	Базовый уровень сенсорной обработки	Минимальная
Перцептивно-категориальный	Категоризация высот, ритмических паттернов, тембровых классов	Средняя	Первичная сегментация звукового потока	Средняя
Синтаксический	Построение ожиданий, отслеживание тональных и метрических закономерностей	Высокая	Восприятие музыкальной «логики» и формы	Высокая при длительном знакомстве
Семантико-эмоциональный	Атрибуция эмоционального содержания, построение нарративных интерпретаций	Высокая	Глубина и характер эмоционального отклика	Высокая (наиболее пластичный уровень)
Социально-оценочный	Жанровая атрибуция, эстетическая оценка, формирование установок	Очень высокая	Готовность к восприятию, общая диспозиция	Высокая, но зависит от среды

Иерархическая организация механизмов объясняет ряд эмпирических закономерностей. На психоакустическом уровне, где влияние культуры минимально, слушатели различных культур обнаруживают значительное сходство реакций: резкий диссонантный звук вызывает напряжение, мягкий консонантный –

расслабление [6]. Этот фундаментальный слой создает общую платформу для межкультурного диалога. Однако уже на перцептивно-категориальном уровне начинают проявляться существенные различия: звуковысотные категории, сформированные в контексте темперированной системы, плохо подходят для восприятия микротоновых интонаций арабского макама или индийской раги, а привычные метрические схемы оказываются бесполезными при столкновении с аддитивными ритмами болгарской народной музыки или сложными тала.

На синтаксическом уровне культурная обусловленность нарастает еще более существенно. Способность генерировать ожидания и реагировать на их подтверждение или нарушение является одним из ключевых механизмов эстетического переживания в музыке [13], однако эта способность формируется на основе статистических закономерностей родной музыки и оказывается малоэффективной применительно к незнакомой системе. Семантико-эмоциональный уровень парадоксальным образом оказывается одновременно наиболее культурно специфичным и наиболее открытым для межкультурного взаимодействия. Именно здесь происходит то, что Р. Барт называл «зерном голоса» – встреча с уникальной телесностью музыкального высказывания, способная увлечь вне зависимости от степени знакомства с традицией [15]. Культурный резонанс на этом уровне нередко принимает форму «продуктивного непонимания», когда воспринимающая сторона вычитывает из музыкального текста смыслы, не предусмотренные создателями, но тем не менее эстетически и экзистенциально значимые.

Взаимодействие интонационного, тембрового и жанрового измерений носит нелинейный характер: в одних случаях тембровая привлекательность может компенсировать жанровую чуждость (восприятие индийской музыки в западной контркультуре 1960-х гг., где тембр ситара стал символом альтернативного звукового мира), в других – жанровое опознание облегчает принятие незнакомого интонационного материала (глобальное распространение блюзовой интонации, адаптированной к жанровым конвенциям рок-музыки) [10]. Эта нелинейность свидетельствует о том, что культурный резонанс представляет собой эмерджентное явление, несводимое к сумме компонентов.

Выводы

Проведенный анализ обнаруживает несостоятельность обеих полярных позиций в дискуссии об универсальности музыкального языка: ни тезис о музыке как всемирно понятном средстве коммуникации, ни утверждение о полной замкнутости каждой традиции в границах своей культуры не находят подтверждения. Межкультурное музыкальное восприятие представляет собой многоуровневый процесс, на каждом уровне которого соотношение универсального и культурно

специфичного складывается по-своему. На уровне базовых психоакустических реакций обнаруживается значительная общность, создающая фундамент для межкультурного диалога, однако она недостаточна для полноценного понимания: уже на уровне категориального восприятия культурная обусловленность проявляется со всей очевидностью.

Литература

1. *Рева В. П. Интонационные погружения на уроке музыки // Музыка в школе. – 2005. – № 3. – С. 23–29.*
2. *Каяк А. Б. Истоки своеобразия музыкальных культур // Обсерватория культуры. – 2007. – № 5. – С. 9–17.*
3. *Жуланова Н. И. Инструмент, музыкант и музыка в традиционной культуре // Музыкальная академия. – 1997. – № 3. – С. 156–164.*
4. *Тельнова Н. А. К вопросу о культурологических аспектах восприятия музыки // Искусствознание: теория, история, практика. – 2011. – № 1 (1). – С. 181–184.*
5. *Казанцева Л. П. Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика // ИКОНИ. – 2021. – № 3. – С. 68–83.*
6. *Бояринцева А. А. Интонационные трудности (о немузыкальных основаниях музыкальной проблемы) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 2 (18). – С. 29–33.*
7. *Козлов Н. И., Чэнь Я. К вопросу об интонационной природе музыкального искусства // Педагогический журнал. – 2023. – Т. 13, № 4-1. – С. 242–249.*
8. *Казанцева Л. П. Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты // ИКОНИ. – 2022. – № 1. – С. 120–137.*
9. *Рудская Н. В. Музыка как сфера межкультурных коммуникаций // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – Т. 172. – С. 339–345.*
10. *Мариупольская Т. Г. Музыкальное исполнительство и проблемы интонирования // Наука и школа. – 2022. – № 5. – С. 189–197.*
11. *Кинякина Л. В. Семантика звука и интонации в музыкальном языке этноса // Тенденции развития науки и образования. – 2020. – № 67-5. – С. 135–137.*
12. *Джансеитова С. С. Музыкально-интонационная форма как коммуникативная единица общения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4-2 (22). – С. 54–57.*
13. *Цзэянь В. Формирование межкультурной компетенции студентов через ансамблевое исполнение на духовых инструментах // Управление образованием: теория и практика. – 2025. – № 11-2. – С. 222–230.*
14. *Захаров Ю. К. Новое слово о сущности музыкальной интонации // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2013. – № 3. – С. 63–75.*
15. *Шаймухаметова Л. Н. Ключевые интонации как признаки героя в музыкальном тексте // Креативное обучение в детской музыкальной школе. – 2008. – № 2. – С. 12–15.*

REFERENCES

1. *Reva V. P. Intonational immersions in the music lesson. Music at School, 2005, no. 3, pp. 23–29.*
2. *Kayak A. B. The origins of the originality of musical cultures. Observatory of Culture, 2007, no. 5, pp. 9–17.*
3. *Zhulanova N. I. The instrument, the musician and music in the traditional culture. Musical Academy, 1997, no. 3, pp. 156–164.*
4. *Telnova N. A. On the cultural aspects of music perception. Art History: Theory, History, Practice, 2011, no. 1 (1), pp. 181–184.*
5. *Kazantseva L. P. Musical intonation: concept, sound aspect, semantics. ICONI, 2021, no. 3, pp. 68–83.*
6. *Boyarintseva A. A. Intonational difficulties (on the non-musical foundations of the musical problem). Actual Problems of Higher Music Education, 2011, no. 2 (18), pp. 29–33.*

7. *Kozlov N. I., Chen Ya. On the question of the intonational nature of musical art. Pedagogical Journal, 2023, vol. 13, no. 4-1, pp. 242–249.*
8. *Kazantseva L. P. Musical intonation: aesthetic and historical-cultural aspects. ICONI, 2022, no. 1, pp. 120–137.*
9. *Rudskaya N. V. Music as a sphere of intercultural communications. Proceedings of the Saint Petersburg State University of Culture and Arts, 2007, vol. 172, pp. 339–345.*
10. *Mariupolskaya T. G. Musical performance and problems of intonation. Science and School, 2022, no. 5, pp. 189–197.*
11. *Kinyakina L. V. Semantics of sound and intonation in the musical language of an ethnos. Trends in the Development of Science and Education, 2020, no. 67-5, pp. 135–137.*
12. *Dzhanseitova S. S. Musical-intonational form as a communicative unit of communication. Philological Sciences. Issues of Theory and Practice, 2013, no. 4-2 (22), pp. 54–57.*
13. *Zeyan Wang. Formation of students' intercultural competence through ensemble performance on wind instruments. Education Management: Theory and Practice, 2025, no. 11-2, pp. 222–230.*
14. *Zakharov Yu. K. A new word on the essence of musical intonation. Burganov's House. The Space of Culture, 2013, no. 3, pp. 63–75.*
15. *Shaimukhametova L. N. Key intonations as characteristics of a hero in a musical text. Creative Learning in a Children's Music School, 2008, no. 2, pp. 12–15.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 29.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Чжэн Юна

Интонационно-эмоциональная специфика традиционной музыки Дальнего Востока России

Аннотация. Статья посвящена анализу интонационно-эмоциональной специфики традиционной музыки дальневосточного региона. Автором рассматриваются ключевые параметры музыкальной выразительности – звуковой идеал, ладовая организация, метроритм, тембр – в их неразрывной связи с мировоззренческими установками конфуцианства, даосизма и буддизма. Особое внимание уделено эмоционально-образной сфере народной музыки, ее обусловленности культом природы и ритуальной практикой. Прослеживается путь от фольклорных истоков к профессиональным формам (придворная яюэ, театр, инструментальная традиция цинь) и далее – к творческому переосмыслению народной интонационности в сочинениях современных композиторов Китая и, шире, Дальнего Востока. Обосновывается вывод о том, что интонационно-эмоциональный код традиционной музыки сохраняет свою идентичность и в условиях взаимодействия с западноевропейской композиторской техникой, становясь ресурсом обновления профессионального искусства.

Ключевые слова: традиционная музыка Дальнего Востока, интонация, эмоциональная выразительность, пентатоника, тембр, яюэ, народная песня, профессиональная музыка, современная композиция.

Введение в проблему

Традиционная музыка Дальнего Востока представляет собой уникальный пласт мировой культуры, внутри которого сформировалась самобытная система интонационно-эмоциональной выразительности. В отличие от европейской музыкальной традиции, где господствует линеарное развертывание звукового потока, подчиненного законам гармонии и контрапункта, дальневосточная му-

зыка опирается на принципиально иной звуковой идеал. В его основе лежит признание самодостаточной ценности отдельно взятого тона, способного воплощать в себе целостный образ Вселенной [1, с. 186]. Именно это обстоятельство, отмеченное в труде У Ген-Ира «Традиционная музыка Дальнего Востока: Китай, Корея, Япония», определяет специфику интонационного мышления, эмоционального строя и путей взаимодействия народного и профессионального искусства в регионе.

Цель настоящей статьи – выявить интонационно-эмоциональную специфику традиционной музыки Дальнего Востока, рассмотреть ее народные истоки и показать, каким образом эта специфика преломляется в профессиональном музыкальном творчестве, включая сочинения современных авторов. Актуальность подобного ракурса обусловлена необходимостью преодоления европоцентристских моделей анализа, которые зачастую не позволяют адекватно оценить глубинное своеобразие дальневосточной музыкальной культуры.

Краткий обзор исследований

Проблематика интонационной и эмоциональной выразительности традиционной музыки Китая, Кореи и Японии получила глубокое освещение в монографии У Ген-Ира, где на обширном историческом и теоретическом материале показана эволюция музыкального искусства региона от архаических обрядов до современных форм. Автор подчеркивает, что «музыка Востока базируется на принципе признания самодостаточной роли каждого отдельно взятого звука» [1, с. 186], и прослеживает, как это положение реализуется в ладовой системе люй-люй, в практике игры на цине, в вокальных и театральных жанрах.

Изучение интонационно-эмоциональной специфики немыслимо без опоры на корпус регионоведческих работ, посвященных непосредственно Дальнему Востоку России. В этом ряду особое место занимают труды С. В. Мезенцевой, в которых предложена жанровая типология инструментальной музыки обрядовой культуры тунгусо-маньчжуров. С. В. Мезенцева показала, что в обрядовой музыке тунгусо-маньчжуров стабильные ритмоформулы медвежьего праздника и импровизационная свобода шаманского камлания напрямую связаны с сакральной функцией обряда [2].

С исторической точки зрения процесс кристаллизации академических форм на этой фольклорной основе прослежен А. И. Матвеевой. Ее анализ деятельности Приморского Музыкального Института показывает, как в начале 1920-х годов, в период слома прежней государственности, предпринимались попытки сохранить профессиональную музыкальную традицию. Образовательные программы Института, как выяснила исследовательница, повторяли структуру дореволюционных консерваторий Императорского Русского музыкального обще-

ства, что подтверждает «преемственность в части адаптации образовательных моделей при переходе от России Императорской к России Советской» [3]. Хотя Институт просуществовал недолго, его деятельность стала важным звеном, связывающим академическую европейскую традицию с уникальным региональным фольклорным материалом.

Т. В. Лескова на материале дальневосточного композиторского фольклоризма выделила линии, восходящие к аборигенному и славянскому переселенческому фольклору [4], и проследила эволюцию методов работы с первоисточником от цитирования к свободному моделированию жанровых признаков [5].

В работах А. А. Тимофеева, затрагивающих широкий круг вопросов – от пространственности музыкального исполнительства до концепции текста Р. Барта применительно к нотному тексту, – создается методологическая база для анализа процессов интерпретации и функционирования традиции в современных условиях [6; 7; 8]. В совместных публикациях с Чжан Юем А. А. Тимофеев непосредственно обращается к теме синтеза традиционного музыкального искусства Китая и современного композиторского мышления, отмечая, что «традиционная китайская музыка – это не только выражение слухового искусства, но и всеобъемлющий культурный феномен» [9, с. 444]. Эти исследования создают необходимый контекст для рассмотрения того, как интонационно-эмоциональный код фольклора переосмысливается в профессиональном творчестве.

Звук, лад и тембр как интонационная основа

Центральным элементом, определяющим интонационное своеобразие дальневосточной музыки, является категория звука. Согласно традиционным представлениям, восходящим к древнекитайской натурфилософии, звук – это «нечто всеобъемлющее, пронизывающее все сущее» [1, с. 185–186], призванное поддерживать гармонию между Небом и Землей. В музыкальной практике это выражается в особом внимании к качеству отдельного тона, его тембровой окраске, вибрато, тончайшим динамическим нюансам. Как уже отмечалось, отдельный тон в дальневосточной традиции самодостаточен [1, с. 186]. Именно поэтому материаловедческая классификация инструментов по восьми классам – баинь (камень, металл, шелк, кожа, дерево, бамбук, тыква, земля) – принятая в Китае, Корее и Японии, отражает первостепенное значение тембра как носителя интонационной выразительности.

Эта же закономерность прослеживается в музыкальной культуре коренных народов российского Дальнего Востока. В обрядовой музыке коренных народов Дальнего Востока тембр инструмента также выступает прямым носителем сакрального смысла. Тембр здесь не просто окрашивает звук, а выступает прямым носителем сакрального смысла: ритмо-тембровые формулы медвежьего

праздника или монохордовые наигрыши поминального обряда, как показано С.В. Мезенцевой, организуются в устойчивые модели, где «отдельный тон, многократно повторяясь», создает звуковое пространство ритуала [2]. Таким образом, материаловедческая идея «баинь» находит параллель в анимистическом ощущении звука, свойственном дальневосточным этносам России.

Ладовая организация дальневосточной музыки базируется преимущественно на ангемитонной пентатонике, пять ступеней которой (гун, шан, цзюэ, чжи, юй) могут брать на себя функцию ладового устоя, порождая многообразие ладотональностей. При этом, как подчеркивается в исследовании У Ген-Ира, «существует и иная точка зрения, отказывающаяся от концепции однолинейной эволюции и допускающая многовариантность в развитии музыкальных систем. В таком случае можно признать, что пентатонно-монодическая культура – это самостоятельная и независимая система в мировой культуре» [1, с. 191]. Наряду с пентатоникой, в практике ритуальной музыки яюэ и в некоторых региональных стилях используется семиступенный звукоряд с двумя дополнительными ступенями (бянь-чжи и бянь-гун), что еще раз опровергает упрощенный взгляд на музыку Дальнего Востока как исключительно пентатоническую. Два основных мелодических стиля – северный бэйцюй и южный наньцюй – наглядно демонстрируют интонационную полярность: для первого характерны скачкообразное движение, суровость, опора на семиступенные лады, для второго – плавность, мягкость, пентатоническая основа [1, с. 193].

Эмоционально-образная сфера и ее мировоззренческие корни

Эмоциональный мир традиционной музыки Дальнего Востока неразрывно связан с философскими учениями – конфуцианством, даосизмом и буддизмом. Конфуцианство видело в музыке важнейший инструмент нравственного воспитания и гармонизации общества. Конфуцианство отводило музыке роль главного инструмента нравственного воспитания [1, с. 30–31]. Отсюда – этическая выверенность, сдержанность, ритуальная строгость классической яюэ, в которой эмоция всегда облекалась в канонизированную форму.

Даосизм культивировал естественность и духовное самосовершенствование [1, с. 34], и этот идеал духовного самоусовершенствования нашел воплощение в инструментальной традиции, прежде всего в музицировании на цине. Игра на этом инструменте, пронизанная философией «недеяния», была призвана не столько воздействовать на слушателя, сколько служить способом медитации, обретения внутренней гармонии. Не случайно в пейзажной живописи шань-шуй-хуа часто изображается музыкант с цинем на лоне гор или у водного потока: эмоциональный строй этой музыки – это не открытая экспрессия, а углубленное созерцательное переживание.

Буддизм привнес интонации молитвенного распева и речитации сутр. Народная музыка, питавшая все уровни профессионального искусства, вбирала в себя эти философские установки, но переводила их на язык непосредственного чувства. Песенно-поэтическая композиция шочан-иньюэ, песенно-танцевальная гэу, многочисленные локальные жанры отражали трудовые процессы, календарные обряды, семейные события. Как отмечает У Ген-Ир, «когда человек испытывает радость, то он высказывает ее. Когда обычного выражения недостаточно, он удлиняет слова… руки его непроизвольно начинают танцевать, а ноги – притоптывать» [1, с. 24]. В этой цитате из «Лицзи» зафиксирована та стадия синкретизма, на которой слово, интонация и жест рождались из единого эмоционального импульса. Позднее эта синкретическая основа сохранилась в храмовых действах, в театре, в практике музицирования. У тунгусо-маньчжурских народов эмоциональный строй обрядовой музыки определялся анимистическими верованиями и идеей прямого контакта с духами. Шаманское камлание порождало экстатический тип интонирования, а ритуальные наигрыши – сосредоточенно-остинатный

От народной интонации к профессиональной традиции

Связь народной музыки с профессиональным искусством в Китае прослеживается уже на самых ранних этапах. Связь народной и профессиональной музыки в Китае прослеживается с древности: придворные палаты собирали фольклор, на основе которого формировались масштабные вокально-инструментальные композиции, оказавшие влияние на Корею и Японию [1, с. 66].

Инструментальная традиция также не была изолирована от народных истоков. Семиструнный цинь – инструмент, окруженный ореолом философской символики, – ведет свое происхождение, согласно легендам, от государей-мудрецов Фуси и Шэнь-нуна, и в его репертуаре сохранились пьесы, восходящие к ханьской эпохе («Хуцзяшибапай», «Гуанлинсань»). Их интонационный строй – это сплав песенной лирики и инструментальной импровизационности. Как подчеркивает А. А. Тимофеев, анализируя классический музыкальный текст, «коннотативные связи музыкального произведения… крепко связаны с авторским текстом и сохраняют идентичность произведения, обеспечивая при этом множественность его смыслов» [7, с. 233]. Эта множественность, коренящаяся в устной природе традиции, позволяла каждому поколению исполнителей вносить в канонический текст живое интонационное дыхание, восходящее к народной песенности.

Пекинская опера, родившаяся в конце XVIII века на стыке нескольких местных театральных стилей, стала вершинным воплощением синтеза народной музыки, танца, пантомимы и драматического действия. Ее интонационный словарь

напрямую связан с региональными песенными и сказовыми традициями: мелодии северного стиля эрхуан и южного сипи, речитативные формулы, тембры ударных и струнных инструментов – все это образует густую сеть фольклорных прообразов. Характерно, что в Пекинской опере отсутствует деление на драму, оперу и балет в западном понимании: «существует лишь один вид театрального искусства, в котором синтезируются элементы музыки, стиха, танца и всего остального» [1, с. 310]. Эта синкретичность является прямым продолжением древней обрядовой традиции, в которой интонация, слово и жест были неразделимы.

Аналогичный путь от обряда к профессиональному искусству прослеживается и на российском Дальнем Востоке, где на протяжении XX века сформировалась школа композиторского фольклоризма. Как показано Т.В.Лесковой, в творчестве Н.Менцера, В.Румянцева, а позднее А.Новикова и С.Москаева региональный фольклор – как аборигенный, так и переселенческий славянский – стал основой для симфонических, хоровых и камерных произведений [4]. При этом методы работы с материалом эволюционировали от прямого цитирования народных напевов (обработки Н.Менцера, сюиты для оркестра русских народных инструментов В.Наумова) к свободному моделированию жанровых признаков фольклора в условиях современного музыкального языка (кантаты А.Новикова, Лубочный концерт С.Москаева). Этот процесс во многом аналогичен тому, как в эпоху Тан складывался «танский стиль»: живая интонация обряда и быта переплавлялась в форму, способную существовать в академическом контексте.

Переосмысление интонационно-эмоционального кода в современном профессиональном творчестве

В XX–XXI веках дальневосточная музыка вступает в активный диалог с западноевропейской композиторской техникой. Как показывают Чжан Юй и А. А. Тимофеев на примере творчества Чжао Цзипина и Го Вэньцзина, «композиторы, представляющие современную китайскую музыку… имеют схожие стремления в продвижении модернизации и интернационализации китайской музыки» [11, с. 19–20]. При этом народная интонационность остается фундаментом их композиторского мышления. Чжао Цзипин в «Песне хорошего человека» использует пентатоническую гамму, синкопированные ритмы, характерные для северокитайского фольклора, и тем самым добивается того, что произведение «не только обладает заразительностью современной поп-музыки, но и сохраняет глубокий этнический характер» [11, с. 16–17]. Го Вэньцзин в опере «Рикша» сочетает авангардные техники (свободные ритмы, диссонирующие интервалы) с тембрами эрху и флейты ди, с опорой на интонации традиционного театра, создавая «уникальную музыкальную текстуру» [11, с. 18].

Показательно, что в этом процессе современные композиторы воссоздают сам тип интонационного мышления, для которого, как отмечает А. А. Тимофеев в другой работе, ключевое значение имеет «принцип целостности, опирающейся на непосредственную линейность исполнительского акта» [8, с. 201]. Даже при использовании электронных технологий, которые, по мысли исследователя, способны подменить эту целостность симулякром [8], лучшие образцы творчества сохраняют внутреннюю связь с традиционным представлением о звуке как о событии, разворачивающемся «здесь и сейчас». В этом контексте синтезатор и компьютерные технологии могут рассматриваться не как разрушители традиции, а как инструмент расширения ее интонационных возможностей, что, по сути, предвидел А. А. Тимофеев, ставя вопрос о синтезаторе как инструменте новой эпохи [10].

Проведенный в совместной статье с Чжан Юем анализ культурного феномена традиционной китайской музыки подтверждает, что «традиционная музыка также может стать важной частью современной культуры благодаря инновациям, которые продолжают оказывать влияние на слушателей по всему миру и приводить их в движение» [9, с. 451–452]. Этот вывод справедлив и для более широкого дальневосточного контекста, включающего музыкальные культуры Кореи, Японии, а также коренных народов российского Дальнего Востока, чье интонационное наследие также несет в себе единство звука, жеста и природного окружения.

На российском Дальнем Востоке этот синтез приобрел собственное лицо в творчестве композиторов рубежа XX–XXI веков. Так, в музыке А.Гончаренко аборигенные интонации и тембры преломляются сквозь призму симфоджаза и фолк-джаза («Хомус», «Нанайские игры»), а в сочинениях А.Новикова – через неоклассицистские и неофольклорные приемы (кантаты на народные тексты, хоровые циклы). Показательно, что и здесь, как и в китайской музыке, современный автор не имитирует фольклор, а воссоздает его интонационное ядро в новой звуковой среде. В баянной музыке региона, по наблюдению Т.А.Будановой, к концу XX столетия также возобладал стилевой плюрализм, позволивший соединить традиционную тембровую природу инструмента с приемами сонорики, алеаторики и пуантилизма [5]. Так региональная традиция вписывается в общемировой процесс обновления музыкального языка.

Результаты и их обсуждение

Интонационно-эмоциональная специфика традиционной музыки Дальнего Востока базируется на трех взаимосвязанных основаниях:

- приоритет качественной стороны звука (тембр, вибрато, микроинтервалика) над количественными параметрами, что придает интонационному процессу особую детализированность и чувственную наполненность;
- пентатонная основа с развитой системой ладовых модусов, допускающая как ангемитонные, так и гемитонные звукоряды и обеспечивающая интонационную гибкость;
- мировоззренческая обусловленность эмоционального строя, в котором ритуальная этикетность, даосское созерцание и буддийская отрешенность образуют многомерный спектр переживаний, принципиально отличный от европейской аффектной шкалы.

Народная музыка выступает хранительницей и одновременно генератором этого интонационно-эмоционального кода. Именно из нее, как из живого источника, на протяжении столетий черпали выразительные средства придворные церемониалы, театральные жанры, инструментальные школы. А. А. Тимофеев, анализируя классический текст в контексте идей Р. Барта, справедливо замечает, что «осознание искусственной природы любой конвенции позволит интерпретатору запустить процесс ее денатурализации» [7, с. 237]. Применительно к музыкальной традиции это означает, что жесткие стилевые конвенции, канонизировавшие яюэ, не смогли полностью заглушить живую народную интонацию, которая продолжала питать и обновлять профессиональное искусство.

Применительно к российскому Дальнему Востоку это означает, что интонационно-эмоциональный код, сформировавшийся на анимистической и шаманской основе, также нашел путь в профессиональное искусство. Обращение композиторов к тембрам варгана, бубна, к характерным попевочным формулам и остинатным ритмам обрядовых наигрышей позволило не просто сохранить исчезающую звуковую среду, но и наделить академические жанры качественно иной выразительностью – магически-заклинательной, экстатической или, напротив, сурово-аскетичной. Эта линия, идущая от первых обработок Н.Менцера до современных партитур, убедительно доказывает, что народная интонация на Дальнем Востоке России превратилась в действенный ресурс стилевого обновления.

В современном композиторском творчестве народная интонационность не просто сохраняется как архаический элемент, но становится действенным ресурсом обновления музыкального языка. Обращение к тембрам национальных инструментов, к пентатонической мелодике, к характерным ритмическим формулам и приемам звукоизвлечения позволяет композиторам, подобным Чжао Цзипину и Го Вэньцзину, создавать произведения, обладающие и глубокой этнической идентичностью, и универсальной художественной значимостью. При этом, как показывает А. А. Тимофеев, даже в условиях технологического опо-

средования, свойственного современной культуре, возможно сохранение «технологической телесности» – такого способа презентации, при котором «видеосъемка, максимально соответствуя механизмам человеческого восприятия, оказывается соотнесена с естеством восприятия» [6, с. 180]. Эта телесность перекликается с традиционной установкой на непосредственное, «здесь и сейчас» рождающееся интонирование.

Выводы и заключение

Проведенный анализ позволяет заключить, что интонационно-эмоциональная специфика традиционной музыки Дальнего Востока представляет собой целостную систему, в которой неразрывно связаны философско-мировоззренческие основания, звуковой идеал, ладовая и ритмическая организация, тембровая палитра. Народная музыка, исторически выполнявшая роль первичного накопителя и транслятора этих ценностей, продолжает оставаться мощным источником интонационного обновления для всех уровней профессионального искусства – от ритуальной яюэ до современной оперы и симфонических произведений.

Современное музыкознание, преодолевая европоцентристские стереотипы, все более пристально изучает феномен дальневосточной монодии, в которой «элементы многоголосия» есть «органическое порождение самой монодии». Проблемы интерпретации, целостности исполнения, технологического опосредования имеют прямое отношение к бытованию традиционной музыки в современном мире. Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает музыка российского Дальнего Востока, где пересеклись несколько интонационных потоков: аборигенный (тунгусо-маньчжурский), славянский переселенческий и академический европейский. Их взаимодействие породило уникальный феномен дальневосточного композиторского фольклоризма, который еще ждет своего всестороннего изучения. Дальнейшие исследования интонационно-эмоциональной специфики региона, несомненно, должны учитывать этот синтез, равно как и опыт современных авторов, работающих с коренным музыкальным материалом.

Литература

1. *У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока: Китай, Корея, Япония: монография. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 342 с.*
2. *Мезенцева С. В. Проблемы классификации инструментальной музыки обрядовой культуры тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России // История и культура Приамурья. – 2008. – № 1(3). – С. 56-63.*
3. *Матвеева А. И. Приморский Музыкальный Институт в истории развития академической музыки на Дальнем Востоке (1923-1924 гг.) // Культура и искусство. – 2023. – № 8. – С. 1-15.*
4. *Лескова Т. В. Фольклорное направление в композиторской музыке Дальнего Востока 1960-90-х годов // История и культура Приамурья. – 2008. – № 1(3). – С. 48-55.*
5. *Буданова Т. А. Стилевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока на рубеже XX-XXI вв. // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2009. – Т. 15, № 2. – С. 190-193.*

6. *Тимофеев А. А. Пространственность в академическом музыкальном исполнительстве в контексте современных технологий // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 1(78). – С. 171–186.*
7. *Тимофеев А. А. Теория текста в «S/Z» Ролана Барта и академическое музыкальное исполнительство // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2019. – № 3(62). – С. 228–239.*
8. *Тимофеев А. А. Целостность исполнения и ее симуляция в академическом музыкальном исполнительстве // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2019. – № 4(63). – С. 193–203.*
9. *Чжан Ю., Тимофеев А. А. Традиционное музыкальное искусство Китая как феномен культуры // Вестник ГГУ. – 2024. – № 6. – С. 444–453.*
10. *Чжан Ю., Тимофеев А. А. Традиционное музыкальное искусство Китая в творчестве современных китайских композиторов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2025. – № 2. – С. 15–21.*
11. *Тимофеев А. А. Синтезатор – инструмент новой эпохи // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 2(55). – С. 130–140.*

REFERENCES

1. *Wu Gen-Ir. Traditsionnaya muzyka Dal'nego Vostoka: Kitay, Koreya, Yaponiya [Traditional Music of the Far East: China, Korea, Japan]. St. Petersburg: Herzen University Publishing House, 2005. 342 p.*
2. *Mezentseva S. V. Problemy klassifikatsii instrumental'noi muzyki obryadovoi kul'tury tungusoman'chzhurov Dal'nego Vostoka Rossii [Problems of Classification of Instrumental Music of the Ritual Culture of the Tungus-Manchurians of the Russian Far East]. Istoriya i kul'tura Priamur'ya, 2008, no. 1(3), pp. 56–63.*
3. *Matveeva A. I. Primorskii Muzykal'nyi Institut v istorii razvitiya akademicheskoi muzyki na Dal'nem Vostoke (1923–1924 gg.) [Primorsky Musical Institute in the History of Academic Music Development in the Far East (1923–1924)]. Kul'tura i iskusstvo, 2023, no. 8, pp. 1–15.*
4. *Leskova T. V. Fol'klornoe napravlenie v kompozitorskoi muzyke Dal'nego Vostoka 1960–90-kh godov [Folklore Direction in the Composers' Music of the Far East of the 1960–90s]. Istoriya i kul'tura Priamur'ya, 2008, no. 1(3), pp. 48–55.*
5. *Budanova T. A. Stilevye tendentsii v muzyke dlya bayana kompozitorov Sibiri i Dal'nego Vostoka na rubezhe XX–XXI vv. [Stylistic Trends in Music for Bayan by Composers of Siberia and the Far East at the Turn of the 20th–21st Centuries]. Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova, 2009, vol. 15, no. 2, pp. 190–193.*
6. *Timofeev A. A. Prostranstvennost' v akademicheskom muzykal'nom ispolnitel'stve v kontekste sovremennykh tekhnologii [Spatiality in Academic Music Performance in the Context of Modern Technologies]. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy, 2022, no. 1(78), pp. 171–186.*
7. *Timofeev A. A. Teoriya teksta v «S/Z» Rolana Barta i akademicheskoe muzykal'noe ispolnitel'stvo [The Theory of Text in Roland Barthes' S/Z and Academic Musical Performance]. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy, 2019, no. 3(62), pp. 228–239.*
8. *Timofeev A. A. Tselostnost' ispolneniya i ee simulyatsiya v akademicheskom muzykal'nom ispolnitel' stve [Continuity of Performance and Performance as Continuity in Academic Musical Performing Art]. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy, 2019, no. 4(63), pp. 193–203.*
9. *Zhang Yu, Timofeev A. A. Traditsionnoe muzykal'noe iskusstvo Kitaya kak fenomen kul'tury [Traditional Chinese Music Art as a Cultural Phenomenon]. Vestnik GGU, 2024, no. 6, pp. 444–453.*
10. *Zhang Yu, Timofeev A. A. Traditsionnoe muzykal'noe iskusstvo Kitaya v tvorchestve sovremennykh kitayskikh kompozitorov [Traditional Chinese Musical Art in the Works of Contemporary Chinese Composers]. Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2025, no. 2, pp. 15–21.*
11. *Timofeev A. A. Sintezator – instrument novoi epokhi [Synthesizer – an Instrument of a New Era?]. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy, 2018, no. 2(55), pp. 130–140.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Л.С. Майковская, А.С. Харитонова

Специфика формирования артикуляционных и орнаментальных навыков у студентов-пианистов в процессе обучения игре на клавесине

Аннотация. Статья посвящена изучению специфики формирования артикуляционных и орнаментальных навыков у студентов-пианистов в процессе освоения техники игры на клавесине. Подробно рассматриваются особенности исполнительского взаимодействия с клавесином, а также процесс трансформации привычных пианистических установок. Особое внимание уделяется взаимосвязи артикуляции и орнаментики с фразировкой, метроритмической организацией и историко-стилистическим контекстом музыкального произведения. Авторы подчеркивают значимость слухового, двигательного, интерпретационного компонентов в процессе освоения клавесинного репертуара. Статья опирается на современные исследования в области музыкальной педагогики, клавесинного исполнительства и исторически информированного подхода.

Ключевые слова: клавесин, музыкальная педагогика, студенты-пианисты, клавесинное исполнительство, исполнительские навыки, аутентичный подход, историческое исполнительство, историко-стилевой подход, музыкальная интерпретация.

Исполнительство на клавесине и включение его в современные учебные программы музыкальных училищ и вузов определяется возрождением аутентичных традиций, расширением барочного репертуара и потребностью в формировании более гибкого мышления и подхода к старинной музыке. Работа современных пианистов со старинными клавишными инструментами предполагает овладение новыми исполнительскими средствами. Студент постепенно приобретает

навыки звукоизвлечения, артикуляции, аппликатуры, агогики, орнаментики и фразировки. Сходство клавесина и современного рояля обманчиво: за похожей формой клавиатуры скрываются принципиально разные исполнительские и художественные задачи и недооценивать это различие в педагогической работе нельзя.

Механика инструмента – ключевое отличие рояля от клавесина. Сила нажатия на клавишу в клавесине никак не влияет на громкость звука. Это значит, что весь запас динамических нюансов, привычный для пианиста, на клавесине не работает. Выразительность игры будет зависеть от артикуляции, ритмической и агогической организации, фразировки, тембра. Смена инструмента и переход с рояля на клавесин требует не только технической адаптации к новому механизму, но и пересмотра устоявшихся пианистических стереотипов. Студенту приходится переосмыслять характер туше, организацию звуковой линии и музыкальную фразировку.

Принципиально важным представляется вопрос, как ранее накопленный исполнительский опыт пианиста соотносится с требованиями исполнения на клавесине. Работа с новым инструментом, освоение его механики, исполнительских средств влечет за собой изменения сложившихся профессиональных представлений о качестве звучания, артикуляции, фразировке и орнаментики. В процессе обучения студент со временем обретает способность различать варианты прикосновения к клавиатуре, тонко работать со звуком, сопоставлять специфику жанра со стилевой принадлежностью музыкального произведения. При этом артикуляция и орнаментика образуют взаимосвязанную систему средств, обеспечивающих раскрытие содержания клавесинного репертуара в полной мере.

Современное клавесинное исполнительство рассматривается в научной литературе как самостоятельная область музыкально-исполнительского искусства, включающая вопросы инструментария, техники игры, исторически ориентированных исполнительских подходов и различных творческих школ. Н.В. Калентьева в своем научном исследовании выделяет проблемы морфологии и эргологии клавесина и фортепиано, а также технологические различия исполнительства на этих инструментах [1, с. 28]. Это обстоятельство имеет принципиальное значение для профессиональной подготовки пианиста, поскольку переход к игре на клавесине предполагает не механическое перенесение ранее сформированных навыков, а их содержательную и техническую адаптацию к новому инструменту.

Формирование исполнительских навыков у студентов-пианистов при обращении к клавесинному репертуару связано с необходимостью освоения иной системы организации музыкального звучания. Клавесинное исполнительство

предъявляет особые требования к характеру звукоизвлечения и организации музыкальной ткани. В отличие от современного фортепиано, клавесин не предоставляет исполнителю аналогичного механизма непосредственно динамического воздействия на отдельный звук посредством изменения силы нажатия клавиши. В результате выразительная организация музыкального материала в значительной степени переносится в сферу артикуляции, метроритмической организации, фразировки, агогики, характера атаки звука и тембровой дифференциации. Как отмечает Н. М. Смирнова, «инструментальные тембры клавесина, клавикорда и органа различаются, и на современном рояле невозможно в чистом виде воспроизвести звук прошлого» [2, с. 127]. Данное утверждение позволяет говорить о невозможности прямого переноса современных исполнительских представлений на исторические клавишные инструменты. Аналогично не представляется целесообразным использовать при игре на клавесине пианистические навыки, сформированные в условиях современного фортепианного исполнительства. В связи с этим перед студентом-пианистом возникает задача осознанного использования способов исполнения с конструктивными, акустическими и художественными особенностями конкретного инструмента.

Особое внимание следует уделить артикуляции, поскольку она связана не только с технической организацией звукоизвлечения, но и с формированием целостности музыкальной фразировки. Выбор характера соединения или разделения звуков, определение их фактической продолжительности, особенности появления и завершения звучания, а также расстановка артикуляционных опор оказывают влияние на построение и выразительное развитие музыкальной фразы.

В педагогической практике артикуляция рассматривается как способность к ясному и осмысленному произнесению музыкальной мысли, что особенно применимо к фортепианному исполнительству. При освоении клавесина функция артикуляции приобретает особую значимость, поскольку при ограниченных возможностях динамического воздействия именно артикуляционная сторона во многом определяет выразительный профиль музыкального материала.

Проблематику в контексте артикуляции при игре на клавесине исследовал И. А. Браудо – советский органист, музыковед. В своем труде «Об органной и клавирной музыке» он отмечал: «Что касается артикуляции, то ее роль ясна уже из того обстоятельства, что клавесин не обладает средством, подобным правой (продляющей звук) педали фортепиано. Таким образом, и связь и расчленение звуков осуществляются на клавесине не суммарно (управляющей всеми демпферами педалью), а в зависимости от поведения каждого пальца, нажимающего или опускающего клавишу» [3, с. 149].

М. И. Имханицкий рассматривает артикуляцию и штрихи в контексте музыкального интонирования, подчеркивая их значение для выразительного произнесения музыкального текста: «Поскольку артикуляция есть степень четкости произношения, и словесного, и музыкального, ее сущность определяется в первую очередь соотношениями степени энергии звукообразования – за счет чередования твердости с мягкостью, при всей важности сопоставлений связности-раздельности и укорачивания-выдерживания звуков в интонировании» [4, с. 215].

Освоение артикуляционной специфики клавесинного исполнительства целесообразно начинать с понимания характера музыкального движения и осознания особенностей звукообразования на данном инструменте. В отличие от современного рояля, где используется ударный принцип звукоизвлечения, в клавесине используется щипковый механизм, при котором струна приводится в колебание посредством плектра. Такая конструктивная особенность отражается на характере исполнительского воздействия и требует от пианиста изменения привычного отношения к клавиатуре и звукоизвлечению.

Для музыканта, привыкшего контролировать динамическое развитие посредством интенсивности нажатия на клавишу, существенным этапом становится освоение иной системы взаимодействия с клавиатурой. Характер прикосновения к клавише, момент атаки, длительность удержания клавиши, способ отпускания клавиши – все это становится осмысленными исполнительскими решениями. При этом следует минимизировать физические усилия, которые вовсе не должны означать пассивности исполнительского аппарата.

Артикуляция неразрывно связана с фразировкой. При работе над фортепианными произведениями пианист привыкает подчеркивать движения фраз с помощью динамики. На клавесине же эту задачу решают временные соотношения, характер атаки, ритмические акценты и использование штрихов. В связи с этим приоритетной задачей учебного процесса при игре на клавесине является развитие у студентов восприятия фразировки как совокупности звуковых и временных элементов, умения определять ее кульминационные точки, а также способы их артикуляционного воплощения.

Также стоит сделать акцент на взаимосвязи артикуляции и аппликатуры. При игре на клавесине нет возможности пользоваться функциями педалей, поэтому следует внимательнее подойти к вопросу распределения пальцев и смены звуков – это перестает быть вопросом лишь технического удобства и становится частью интерпретационного решения.

Смена мышления для студента-пианиста означает пересмотр привычных приемов, которые формировались годами. Динамика, педаль, туше – на этом базируется фортепианная педагогика. На клавесине большая часть этой систе-

мы не работает. Речь идет не об отказе от пианистической техники как таковой, речь о ее переосмыслении. Точность клавесинного туше, экономия мышечных усилий, контроль момента атаки и длительности звучания, чуткость к артикуляционным изменениям – вот на чем базируется клавесинная техника. Слух перестраивается на другой уровень дифференциации и детализации.

В своем трактате «Искусство игры на клавесине» французский клавесинист Ф. Куперен о туше писал следующее: «Мягкость туше зависит от возможно более близкого расстояния между клавишами и пальцами» [5, с. 15]. Он утверждал, что следует опускать руки на клавиатуру с более низкого расстояния, благодаря чему звук будет не таким жестким и резким.

Не менее важным компонентом клавесинной подготовки является орнаментика. Орнаментальные формулы в музыке XVII-XVIII веков выполняют уже не исключительно декоративную функцию, а участвуют в формировании мелодического движения, ритмической выразительности и стилистического облика произведения. Особенно важно в отношении орнаментики научиться более свободно подходить к вопросу ее интерпретации. Для студента-пианиста проблема орнаментики осложняется тем, что графическое обозначение украшения не содержит исчерпывающей информации о способе его исполнения. Необходимо учитывать историческую традицию, стилистически-жанровую специфику, метрическое положение, гармонический контекст и направление фразы. Поэтому механическое воспроизведение трели, мордента или форшлага не обеспечивает стилистически убедительного результата.

Формирование орнаментальных навыков целесообразно осуществлять поэтапно. Первоначально студент осваивает двигательную модель украшения в изолированном виде. Затем определяется его метрическая организация и связь с основным тоном. На следующем этапе мелизм включается в мотив и фразу, после чего рассматривается в структуре целого произведения. Такая последовательность позволяет избежать ситуации, при которой техническая беглость оказывается оторванной от музыкального смысла. Подобного подхода при работе над орнаментикой придерживался Ф. Куперен: «Нужно обратить внимание на то, чтобы трели, морденты, ports-de-voix, batteries и пассажи сначала играли очень медленно; чтобы пьесы учили в высшей степени тщательно» [5, с.22]. Также он описывал работу над трелью: «Хотя в таблице украшений к моему первому сборнику трели помечены одинаковой длительностью, вначале они должны быть медленней, чем в конце, но эта градация не должна быть заметна» [5, с. 21].

Особенна важна координация между орнаментальными деталями и артикуляцией. Трель, мордент или форшлаг не существуют независимо от окружающего материала. Их характер зависит от того, насколько связанно или раздельно

произносится фраза, где располагается метрическая опора и в каком направлении развивается мелодическая линия. Поэтому формирование орнаментального навыка должно происходить параллельно с развитием артикуляционного мышления. Исполнитель должен не просто воспроизводить украшение, а включать его в общий процесс музыкального интонирования.

Об украшениях К. Ф. Э. Бах в своем труде «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» писал следующее: «Украшения связывают ноты, оживляют их, придают им, когда нужно, особый вес и значительность, делают их приятными, в результате чего слушатель становится внимательнее. Они помогают раскрыть содержание произведения; печальное оно, радостное или какое-либо еще – они всегда вносят в него что-то свое. Они в большей степени дают материал и возможность показать хорошее исполнение; от них может выиграть посредственное произведение, лучшая мелодия покажется без них пустой и примитивной, а самое понятное содержание будет всегда казаться неясным. Сколь велика польза от них, столь же может быть велик и вред, если выбирать плохие или не к месту и не в должном количестве применять хорошие» (Цит. по: 6, с. 45). Также К. Ф. Э. Бах предлагал для выражения определенной эмоции использовать свой тип украшений: «Для выражения наивности или печали требуется меньше украшений, чем для передачи других аффектов. Кто в этом отношении придерживается меры, того можно считать достигнувшим совершенства, так как он искусно сочетает певучее исполнение на своем инструменте с тем потрясающим и бурным, что составляет преимущество инструмента перед голосом и, следовательно, благодаря такому постоянному разнообразию в состоянии привлечь к себе внимание слушателя и надолго им завладеть. Трель – самая трудная деталь. Она получается не у каждого. Над ней требуется работать с юности. Прежде всего следует стремиться к тому, чтобы ее удары были ровными и быстрыми» [Цит. по: 6, с. 45-46]. К. Ф. Э. Бах рекомендовал работать над трелью, поднимая пальцы равномерно, но не слишком высоко. Сначала учить медленно, потом быстрее и при этом следить, чтобы она звучала ровно. Следить, чтобы не было избыточного мышечного напряжения, иначе трель будет получаться неровно и будет нарушена равномерность и свобода движения исполнителя. Работать над трелью следует различными вариантами аппликатур, это поспособствует развитию их координации, самостоятельности и силы.

Студентам следует научиться пониманию роли украшений в музыкальной ткани – воспринимать орнаментальные элементы не как отдельный технический элемент, а как часть общего музыкального высказывания и соотносить способ его исполнения с содержанием, структурой и стилистикой музыкального произведения.

Формирование устойчивого орнаментального навыка предполагает одновременное развитие нескольких взаимодополняющих компонентов. Техническая сторона связана с совершенствованием пальцевой координации, точностью и устойчивостью исполнительских движений. Слуховой аспект заключается в способности воспринимать украшения как органическую часть мелодического и интонационного развития. Аналитическая составляющая предполагает понимание метрического и гармонического положения украшения, его связи с фразировкой и композиционной особенностью произведения. При работе с клавесинным репертуаром такой подход особенно важен, ведь в нем украшения являются одним из главных структурных элементов. Главный критерий исполнения орнаментики не количество украшений и не скорость их воспроизведения, а осмысленное использование их в нужной мере и, главное – соответствие характеру произведения.

Важную роль в профессиональной подготовке клавесиниста играет историко-стилевой контекст. Французская, итальянская, английская и немецкая клавесинные традиции обладают различными нормами орнаментики, фразировки, артикуляции, туше и ритмической организации. Д. Г. Тюрк, представитель немецкой традиции, в своей «Клавирной школе» отмечал: «Произведение, написанное в итальянском национальном вкусе, должно, вообще говоря, исполняться средним (полутяжелым) способом исполнения, хотя исключения встречаются часто. Более легким должно быть исполнение французского произведения. Вещи немецких композиторов следует большею частью исполнять тяжелым, сильным способом исполнения» [Цит. по: 6, с. 71]. Следовательно, обучение игре на клавесине не должно ограничиваться формированием единого универсального способа исполнения. Студент должен постепенно приобретать умение сопоставлять исполнительский прием с национальной и жанровой принадлежностью произведения.

Важным аспектом подготовки исполнителя является развитие устойчивости метроритма, что особенно актуально для танцевального репертуара, где четкость и стабильность пульсации определяет стилистическую убедительность исполнения. При этом стабильность пульсации не должна ограничиваться механическим воспроизведением структуры ритма.

В рамках стабильной пульсации сохраняются фразировочные импульсы, структурные акценты, определенная степень гибкости, обусловленная характером произведения и его стилевой принадлежностью. В этом контексте метроном целесообразно рассматривать прежде всего, как средство первоначальной организации и стабилизации ритма. Исполнительская свобода должна определяться внутренним слуховым ощущением структуры музыкального произведения, фразировки и метроритмического развития.

В целом обращение студентов-пианистов к клавесинному исполнительству связано с переосмыслением ранее сформированных установок и постепенным освоением новой системы музыкального мышления. Специфика исторического инструмента обусловливает особую роль артикуляции и орнаментики, которые выступают важнейшими элементами художественной организации музыкального текста. Посредством артикуляции формируется характер музыкального произнесения, орнаментика уточняет интонационное и ритмическое развитие, метрическая организация определяет временную структуру, а историко-стилевой контекст устанавливает систему исполнительских ориентиров [7]. Поэтому качество профессиональной подготовки будет определяться способностью студентов объединить приобретенные технические навыки в единую интерпретацию.

Таким образом, освоение клавесинной исполнительской традиции выходит за пределы приобретения специализированных технических навыков. Оно способствует расширению профессионального опыта студентов-пианистов, совершенствованию слухового восприятия, более глубокому осмыслению способов работы с музыкальным текстом. В результате знакомство с данной исполнительской системой становится важным этапом формирования самостоятельного художественного мышления, позволяющего соединить технические средства с историческим, стилистическим и содержательным контекстом музыкального произведения.

Литература

1. *Калентьева, Н.В. Современное клавесинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации: дис. … кандидата искусствоведения. СПб., 2020. 249 с.*
2. *Смирнова, Н.М. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха: клавесин, клавикорд, орган, фортепиано // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 124–135.*
3. *Браудо, И.А. Об органной и клавирной музыке. – М.: Музыка, 1976. 135 с.*
4. *Имханицкий, М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. 2-е, исправл. и дополн. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. 232 с.*
5. *Куперен, Ф. Искусство игры на клавесине. М.: Музыка, 1973. 152 с.*
6. *Алексеев, А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2013. 176 с.*
7. *Гемаддиев, Д. И. Формирование готовности эстрадного певца к освоению стилевой вокальной техники: компаративный подход: дис. … кандидата педагогических наук. Москва, 2024. 187 с.*

REFERENCES

1. *Kalent`eva, N.V. Sovremennoe klavesinnoe ispolnitel`stvo: instrumentarij, texnika igry`, tvor cheskie shkoly`, istoricheskie orientacii: dis. … kandidata iskusstvovedeniya. SPb., 2020. 249 s.*

2. *Smirnova, N.M. «Xorosho temperirovanny`j klavir» I. S. Baxa: klavesin, klavikord, organ, fortepiano // Ucheny`e zapiski Rossijskoj akademii muzy`ki imeni Gnesiny`x. 2023. № 3. S. 124–135.*
3. *Braudo, I.A. Ob organnoj i klavirnoj muzy`ke. – M.: Muzy`ka, 1976. 135 s.*
4. *Imxaniczkij, M.I. Novoe ob artikulyacii i shtrixax v muzy`kal`nom intonirovanii. Izd. 2-e, ispravl. i dopoln. Moskva: Rossijskaya akademiya muzy`ki imeni Gnesiny`x, 2018. 232 s.*
5. *Kuperen, F. Iskusstvo igry` na klavesine. M.: Muzy`ka, 1973. 152 s.*
6. *Alekseev, A.D. Iz istorii fortepiannoj pedagogiki. Rukovodstvo po igre na klavishno-strunny`x instrumentax (ot e`poxi Vozrozhdeniya do serediny` XIX veka). Xrestomatiya. M.: Izdatel`skij dom «Klassika-XXI», 2013. 176 s.*
7. *Gemaddiev, D. I. Formirovanie gotovnosti e`stradnogo pevcza k osvoeniyu stilevoj vokal`noj texniki: komparativny`j podxod: dis. … kandidata pedagogicheskix nauk. Moskva, 2024. 187 s.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 14.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Л.А. Рапацкая, Д.Д. Рыбина

Освоение менестрельной музыкальной культуры в процессе подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления

Аннотация. В статье рассматривается необходимость интеграции историко-культурологического наследия менестрельной музыкальной культуры в процесс профессиональной подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления. Выявлено генетическое родство менестрельной культуры и современного эстрадного исполнительства через сохранение ряда констант. В научный оборот педагогики музыкального образования введено понятие «менестрельная музыкальная культура» применительно к эстрадному искусству.

Ключевые слова: менестрельная музыкальная культура, педагогика музыкального образования, педагог-вокалист эстрадного направления, эстрадное исполнительство.

Введение

Сегодня мировое музыкальное эстрадное искусство находится на новом витке развития, которому соответствует большое разнообразие жанров, высокий уровень техники исполнительства, а также повышенный интерес со стороны общественности, исследователей и педагогов. Современное эстрадное исполнительство ведет свое начало от традиционной музыкальной культуры. Генезис массовой эстрадной культуры произошел из среды народных исполнителей (исследователи выделяют народных певцов, сказителей, менестрелей, скоморохов и т.д.), которые передавали свое мастерство следующим поколениям. Благодаря этому процессу складывалась преемственность и традиции, что привело к становлению профессионализма в музыкально–развлекательной среде. Ме-

нестрельная музыкальная культура является важной составляющей этого исторического процесса. Её аспекты нуждаются в детальном и системном изучении, которое, по нашему мнению, необходимо для развития современной педагогики музыкального образования.

Основная часть

Сегодня педагог-вокалист должен обладать компетенциями не только в сфере музыки академической, народной, религиозно–духовной, но и музыки эстрадной, которую мы относим к традиционному музыкальному искусству менестрельного типа. Владение компетенциями в данной сфере актуально в современной музыкальной педагогике по причине тесного родства менестрельной культуры со всем широким пластом эстрадных жанров. Связь эта проявляется через сохранение ряда констант, которые отечественный исследователь Т.В. Чередниченко определяет как сущностные характеристики менестрельства, а именно: развлекательность, танцевальность, превращение интимного в публичное, смех и пестрота [7]. Эти константы являются традиционными, поскольку, трансформируясь, переходят из средневековой музыкальной культуры в современную эстраду, определяя ее содержательные, жанровые, стилистические и коммуникативные особенности. Однако на сегодняшний день информация о связи менестрельной традиции прошлого с актуальной современной эстрадной культурой ограниченно представлена в содержании музыкального и музыкально–педагогического образования на каждом его уровне. И, если для сферы интересов педагогов-музыкантов академической направленности данная специфика важна в меньшей степени, то для педагога-вокалиста в эстрадном исполнительстве менестрельство, как вид творчества, безусловно, актуально.

В отличие от фольклорной и академической музыкальных традиций, в которых отсутствует явное противопоставление духовно-нравственного и деструктивного начал, эстрадная музыка демонстрирует отчетливое жанрово-содержательное разделение по указанному критерию. Данное обстоятельство обусловливает необходимость разработки для будущих педагогов эстрадного вокала системы оценочных критериев, позволяющих дифференцировать музыкальный материал с позиций его допустимости в содержании музыкального образования. На основе исследования единых культурологических параметров (тематизм, характер художественной образности, нравственная направленность и др.) можно выдвинуть предположение, согласно которому современное эстрадное искусство представляет собой модификацию традиционной менестрельной музыкальной культуры. Этот непрерывно развивающийся исторический феномен генетически восходит к искусству средневековых уличных музыкантов, органично интегрированного в повседневную жизнь социума.

Возникает потребность в особом подходе к подготовке педагогов-вокалистов эстрадного направления, основанного не только на формировании технических навыков исполнительства, но и на глубоком погружении в историко-культурологический контекст эстрадного жанра. На сегодняшний день становится очевидным разрыв между узкопрофессиональной вокально-педагогической подготовкой и необходимостью воспитания универсального педагога-вокалиста эстрадного направления, обладающего широким художественным кругозором, понимающего генезис, традиции и философию эстрадного исполнительства.

Данное противоречие обусловливает актуальность настоящего исследования, в котором предлагается рассмотреть все многообразие музыкального эстрадного исполнительства через призму менестрельной музыкальной культуры как исторического фундамента, заложившего основные константы современного эстрадного искусства.

В рамках нашей работы мы предлагаем объединить все разнообразие музыкально-исполнительной деятельности в области эстрадного искусства с древних времен до современности под единым термином – менестрельная музыкальная культура. Это направление в искусстве, зародившееся в средние века и продолжающее эволюционировать по сегодняшний день. Она охватывает широкий спектр развлекательных музыкальных стилей, предназначенных для исполнения на эстраде или сцене. В ее основе лежат элементы не только музыкального исполнительства, но и поэтического, театрального и других видов искусства, адаптированных для восприятия широкой аудитории. Одной из ключевых функций менестрельной музыкальной культуры, которая делает ее значимой для педагогики музыкального образования, является не только реализация развлекательных, но и социально-духовных потребностей общества. Эта функция осуществляется через диалог исполнителя и аудитории, где музыка становится средством эмоциональной разрядки, психологического отдыха, а также трансляции важных социальных смыслов, что позволяет говорить о ее воспитательном потенциале. Музыка менестрельного типа с древних времён служила средством достижения этих целей.

В педагогике музыкального образования менестрельную музыкальную культуру следует трактовать как универсальный историко-культурологический тип творчества, в основе которого лежит синтез поэтического слова, музыкально-исполнительской и сценической деятельности, где доминирует фигура автора-интерпретатора, коммуницирующего с аудиторией и отражающего в своем искусстве социально-личностный контекст. Разделяя указанную ранее концепцию Т.В. Чередниченко, выделяющую ряд констант менестрельства: развлекательность, танцевальность, превращение интимного в публичное, смеховую природу и пестроту, следует отметить, что их сохранение в неизменном виде на

протяжении длительного исторического периода в полной мере свидетельствует о связи менестрельной музыкальной культуры с современной эстрадной музыкой.

Необходимость исследования истоков русской и европейской менестрельной музыкальной культуры вызвана потребностью научного и теоретического осмысления, так как аспекты данного явления широкого распространены в современном музыкальном педагогическом пространстве.

Менестрельная традиция и менестрельная музыкальная культура в разное время рассматривалась рядом выдающихся исследователей, литературоведов, музыковедов, историков (Б.В. Асафьев, М.М. Бахтин, А.Н. Веселовский, Е.В. Гиппиус, В.Д. Конен, М.А. Сапонов, А.С. Соколов, А.С. Фаминцын, Т.В. Чередниченко и другие).

Однако несмотря на многогранные и глубокие работы М.А. Сапонова, значительного вклада в описание менестрельной музыкальной культуры В.Д. Конен, Т.В. Чередниченко, специальных исследований, ставящих своей целью рассмотрение проблемы освоения менестрельной музыкальной культуры в процессе подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления на музыкальных факультетах педагогических вузов, до настоящего времени не было. В научных фондах имеются немногочисленные работы, которые в той или иной степени раскрывают лишь некоторые аспекты комплексного подхода к обучению эстрадных педагогов-вокалистов (А.Б. Арутюнова, Л.М. Коваль, О.Я. Клипп, О.В. Пивницкая и др.).

Менестрельная музыкальная культура, понимаемая нами как широкий исторический феномен, включает в себя разнообразные традиции и практики, которые могут обогатить современное музыкальное образование. Однако её широкое распространение в педагогическом пространстве без соответствующего теоретического осмысления вызывает вопросы.

Современное эстрадное искусство не наследует напрямую все формы средневековой менестрельной музыкальной культуры, но выступает как ее трансформированный аналог в новых социокультурных условиях. Это, как мы уже отметили, проявляется сохранении констант менестрельства. В то же время, обращение к менестрельной музыкальной культуре как к историческому эталону позволяет реализовать строгую классификацию учебного материала по критериям духовно-нравственной ценности. Изучая историю и эволюцию менестрельной музыкальной культуры, студент получает инструмент для критического анализа современного эстрадного материала, для выделения в нем тех образцов, которые, сохраняя константы развлекательности, не теряют художественной и духовной глубины. Таким образом, обращение к менестрельной музыкаль-

ной культуре служит методологической основой для отбора и классификации репертуара с высокохудожественных и духовно-нравственных позиций.

Педагог должен не только использовать в процессе обучения высококачественный материал, но и уметь адаптировать его к уровню исполнительских способностей ученика, учитывая возраст и соответствующую ему смысловую нагрузку песенного репертуара. До настоящего времени не предпринималось системных попыток классификации эстрадного репертуара с позиций его культурно-генетической природы, что обусловило обращение к категории «менестрельная музыкальная культура» как методологическому основанию исследования.

Изучение сложного и многогранного содержания, которое выходит за рамки музыкознания и педагогики музыкального образования, представляет значительные трудности для студентов. Они не всегда готовы воспринимать, анализировать и применять обширный объем разноплановой информации. Эти сложности обусловлены рядом противоречий, возникающих в процессе музыкально-педагогического образования:

- между культурно-исторической значимостью менестрельной музыкальной культуры и ее недостаточным представлением в содержании современного музыкально-педагогического образования;
- между потенциалом менестрельной музыкальной культуры в формировании комплексных профессиональных качеств педагога-вокалиста эстрадного направления и отсутствием разработанных и теоретически обоснованных педагогических условий для ее освоения;
- между потребностью в обогащении методического аппарата педагога-вокалиста эстрадного направления за счет исторически сложившихся моделей исполнительской коммуникации и преобладанием в современной педагогической практике технико-ориентированных подходов.

Для реализации исследования необходимо решение следующих задач:

- Выявить и охарактеризовать историко-культурологические предпосылки и сущностные особенности европейской и русской менестрельной музыкальной культуры как основы для ее освоения в педагогическом процессе.
- Раскрыть содержание и уточнить категорию «менестрельная музыкальная культура» в контексте педагогики музыкального образования.
- Определить и теоретически обосновать педагогические условия освоения менестрельной музыкальной культуры в процессе подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления.
- Разработать и внедрить в учебный процесс комплекс методов освоения менестрельной музыкальной культуры.
- Провести опытно-экспериментальную работу апробацию разработанного комплекса.

Значимость освоения менестрельной музыкальной культуры в процессе подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления стала решающим фактором для обоснования педагогических условий, обеспечивающих успешное и полноценное решение данной задачи. К числу таких условий относятся: формирование у студентов системных историко-культурологических и музыковедческих знаний о генезисе и эволюции менестрельной музыкальной культуры, опора на уровневую структуру менестрельной музыкальной культуры при формировании содержания образования, выделение и классификация репертуара с позиции высокохудожественных и духовно-ценностных ориентиров, предварительное осмысление поэтического текста с культурологических позиций, формирование у студентов знаний физиологически безопасных и обоснованных методов голосообразования, систематическая работа с инструментальным ансамблем или оркестром.

На основе выявленных условий разработан комплекс специальных методов, включающий:

- историко-культурологические методы (ретроспективной реконструкции исторических музыкальных форм, включения в контекст музыкальной культуры);
- междисциплинарные методы (уровневой дифференциации содержания, поэтического осмысления вокальных произведений);
- исполнительские методы (моделирования концертных и педагогических условий, ансамблевого погружения, импровизационно-вариативного воссоздания).

Заключение и выводы

Проведенное исследование позволяет заключить, что менестрельная музыкальная культура является фундаментальным основанием для подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления. Сохранение устойчивых констант менестрельства на протяжении долгого времени подтверждает генетическую преемственность средневековой традиции и современных эстрадных жанров.

Обращение к анализу менестрельной музыкальной культуры с позиций методологии педагогики музыкального образования позволяет преодолеть разрыв между технико-ориентированной подготовкой студентов эстрадного направления и формированием универсального специалиста, обладающего широким культурным кругозором и глубоким пониманием противоречий, заключенных в философии и духовно-нравственных приоритетах эстрадного искусства.

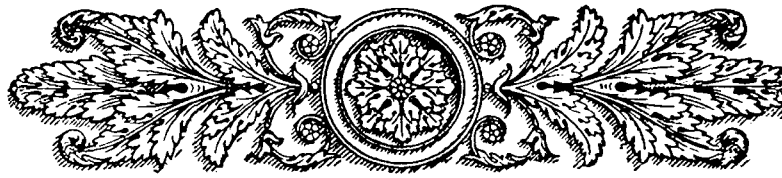
Литература

1. *Арутюнова, А.Б. Совершенствование профессиональной подготовки эстрадного исполнителя (вокалиста) на современном этапе: автореферат дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Арутюнова Аревик Борисовна – Москва, 2013. – 22 с.*
2. *Лихачев, Д.С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырко; АН. СССР. Отд–ние литературы и языка. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1984. – 295 с.*
3. *Николаева, Е.В. Музыкальное образование в России: Историко-теоретический и педагогический аспекты: дис. ... доктора педагогических наук: 13.00.02, 13.00.01. - Москва, 2000. - 393 с*
4. *Рапацкая, Л.А. Культурологический подход в музыкальном образовании: история и перспективы развития / Л. А. Рапацкая // Ценности и смыслы. – 2016. – № S6. – С. 6–14.*
5. *Рапацкая, Л.А. Цивилизационный подход в педагогике музыкального образования: методологические основания и перспективы развития / Л. А. Рапацкая // Музыкальное искусство и образование. – 2021. – Т. 9, № 4. – С. 9–28.*
6. *Сапонов, М.А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы / М. А. Сапонов. – М.: Классика-XXI, 2004. – 400 с.*
7. *Чередниченко, Т.В. Музыка в истории культуры: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется муз. искусством / Т. В. Чередниченко Вып. 1- Долгопрудный: Аллегро-пресс; М. : Мособлупрполиграфиздат, 1994. - 215 с.*

REFERENCES

1. *Arutyunova, A.B. Sovershenstvovanie professional'noj podgotovki ehstradnogo ispolnitelya (vokalista) na sovremennom ehtape: avtoreferat dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02 / Arutyunova Arevik Borisovna – Moskva, 2013. – 22 s.*
2. *Lihachev, D.S. Smeh v Drevnej Rusi / D. S. Lihachev, A. M. Panchenko, N. V. Ponyrko; AN. SSSR. Otd–nie literatury i yazyka. – L.: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1984. – 295 p.*
3. *Nikolaeva, E.V. Muzykal'noe obrazovanie v Rossii: Istoriko-teoreticheskij i pedagogicheskij aspekty: dis. ... doktora pedagogicheskih nauk: 13.00.02, 13.00.01. - Moskva, 2000. - 393 p.*
4. *Rapackaya, L.A. Kul'turologicheskij podhod v muzykal'nom obrazovanii: istoriya i perspektivy razvitiya / L. A. Rapackaya // Cennosti i smysly. – 2016. – № S6. – P. 6–14.*
5. *Rapackaya, L.A. Civilizacionnyj podhod v pedagogike muzykal'nogo obrazovaniya: metodologicheskie osnovaniya i perspektivy razvitiya / L. A. Rapackaya // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – T. 9, № 4. – P. 9–28.*
6. *Saponov, M.A. Menestreli: Kniga o muzyke srednevekovoj Evropy / M. A. Saponov. – M.: Klassika-XXI, 2004. – 400 p.*
7. *Cherednichenko, T.V. Muzyka v istorii kul'tury: Kurs lekcij dlya studentov-nemuzykantov, a takzhe dlya vseh, kto interesuetsya muz. iskusstvom / T. V. Cherednichenko Vyp. 1- Dolgoprudnyj: Allegro-press; M. : Mosobluprpoligrafizdat, 1994. - 215 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 07.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026



Чэнь Ису

Педагогические условия реализации аксиологического подхода в профессиональной подготовке вокалистов китайских вузов

Аннотация. В статье обоснована система педагогических условий реализации аксиологического подхода в профессиональной подготовке вокалистов китайских вузов. Актуальность исследования определяется расхождением между высокой значимостью ценностно-воспитательной функции музыкального искусства и устойчивой ориентацией ряда образовательных практик на локальный результат в виде вокально-технического мастерства. Цель исследования состоит в теоретическом обосновании педагогических условий, обеспечивающих включение художественно-эстетических, культурно-идентификационных, профессионально-этических, социально-коммуникативных и творческо-рефлексивных ценностей в цели, содержание, формы взаимодействия, практику и оценивание подготовки вокалиста. Результатом стала система четырех условий: аксиологическая реконструкция целей и содержания подготовки; ценностно-смысловое взаимодействие преподавателя и студента; организация опыта ценностного выбора в учебной, сценической и педагогической практике; формирующее оценивание профессионально-художественного развития.

Ключевые слова: аксиологический подход, профессиональная подготовка, вокалист, китайский вуз, педагогические условия.

Введение

Профессиональная подготовка вокалиста в китайском вузе объединяет работу с голосовым аппаратом, музыкально-теоретическую подготовку, освоение репертуара, сценическую деятельность, развитие навыков художественной интерпретации и формирование профессиональной позиции. Целостность указанного процесса зависит от ценностей, задающих цели обучения, определяющих отбор произведений, регулирующих отношения преподавателя и студента, направляющих исполнительский выбор и входящих в критерии оценки.

Проблема исследования состоит в недостаточной разработанности целостной системы педагогических условий, которая связывает аксиологические основания с конкретной технологией профессиональной подготовки вокалистов китайских вузов.

Цель статьи – теоретически обосновать содержание, взаимосвязь и механизм реализации педагогических условий аксиологического подхода.

Объектом выступает профессиональная подготовка вокалистов в китайском высшем образовании, предметом – педагогические условия ее аксиологической организации.

Научная новизна выражена в построении системы условий, охватывающей учебные цели и содержание, субъектное взаимодействие, практику ценностного выбора и оценивание профессионально-художественного развития.

Теоретическая значимость связана с уточнением структуры аксиологически ориентированного вокального образования, практическая значимость – с возможностью использовать предложенную систему при обновлении рабочих программ дисциплин, репертуарных планов, практических заданий, портфолио и оценочных материалов.

Литературный обзор

Исследования аксиологического подхода в профессиональном образовании образуют методологическую основу для анализа вокальной подготовки. И. Б. Бичева и О. М. Филатова подчеркивают субъектный характер освоения ценностей и необходимость согласования содержания программ с профессионально-личностным развитием будущего специалиста [1, с. 10–14]. А. В. Кирьякова, Т. А. Ольховая и И. Д. Белоновская описывают ценностную ориентацию как процесс, включающий поиск, оценку, выбор, присвоение и проектирование собственной деятельности [6, с. 78–91].

Университетский контекст расширяет понимание аксиологизации. А. В. Кирьякова, Н. А. Каргапольцева и И. Д. Белоновская связывают трансфор-

мацию высшего образования с развитием научно-педагогических школ, гуманитаризацией подготовки и формированием ценностного инструментария инновационной образовательной практики [5, с. 157–164].

Т. А. Тореева рассматривает аксиосферу педагогической деятельности через междисциплинарное соединение педагогики, этики и философии образования, выделяя профессиональную ответственность, академическую культуру и рефлексивное отношение к исследовательскому действию [10, с. 35–47]. Мэй Юйхань, О. В. Гукаленко и В. Н. Пустовойтов в исследовании 2026 г. связывают развитие педагогического образования с ценностными основаниями государственной политики, профессиональной идентичности и общественной миссии педагога [9, с. 80–89].

Эмпирические данные А. А. Бобровой и А. А. Ниязовой показывают продуктивность двух условий формирования ценностных ориентаций будущих педагогов: аксиологически ориентированной образовательной среды и включения студентов в социально значимую деятельность [2, с. 1173–1176]. Предметная область исследования авторов связана с инклюзивным образованием, поэтому прямое перенесение результатов на вокальную подготовку требует специальной проверки.

Методологически значимым остается установленный принцип – ценность закрепляется через опыт действия, взаимодействия и принятия профессионального решения.

С. В. Шеремет включает в подготовку постановку голоса, теорию и историю музыки, освоение стилей, сольфеджио, импровизацию, актерское мастерство и создание сценического образа, подчеркивая значение культурного фундамента профессии [13, с. 199–203]. Чжао Даган и Чжу Ли дополняют исполнительский блок методикой преподавания, физиологией и анатомией голосового аппарата, анализом произведений, фортепианным сопровождением, музыкальной эстетикой и практической организацией художественной деятельности [12, с. 20–21].

Сопоставление источников позволяет выявить, что профессионализм вокалиста включает техническую надежность и развитую способность действовать в культурном, педагогическом и коммуникативном измерениях профессии.

В трудах китайских авторов последних лет последовательно связывается музыкальное образование с ценностным содержанием. Гэ Хайхэ предлагает модульную организацию вузовского курса вокала, объединяющую базовую теорию, исполнительство, индивидуальное развитие, профессиональное самоопределение и инновационные способности; нравственное и эстетическое воспитание включается во все модули [4, с. 105–107]. Чжан Сюэлэй рассматривает ценностный смысл идеолого-политического воспитания в курсах музыкальных

специальностей через системное проектирование целей, содержания, методов и практических форм [11, с. 100–104].

Совпадение структурных позиций позволяет рассматривать аксиологический компонент как сквозной принцип модульной программы, охватывающий все тематические фрагменты.

Особое место занимает культурно-идентификационная функция репертуара. Гао Сян и Цюй Гофэн обосновывают интеграцию традиционной музыкальной культуры в вузовское преподавание вокала, связывая ее с расширением содержания, культурной уверенностью и развитием способности интерпретировать национальный музыкальный язык [3, с. 128–133]. Ян Цяньюань раскрывает воспитательные ресурсы китайского национального вокального искусства через отбор произведений, соединение рационального анализа с эмоциональным переживанием, практические проекты и личный пример преподавателя [14, с. 36–40].

Материалы и методы

Исследование выполнено в теоретико-модельном формате. Корпус материалов составили пятнадцать источников, опубликованных в 2014–2026 гг.: российские статьи и монография по педагогической аксиологии и профессиональному образованию; китайские публикации по вузовскому вокальному обучению, традиционной музыкальной культуре и ценностно-воспитательной работе; официальные документы Министерства образования КНР, Центрального комитета Коммунистической партии Китая и Государственного совета КНР.

Теоретический анализ применялся для уточнения сущности аксиологического подхода, ценностной ориентации, аксиологизации образования и профессиональной подготовки вокалиста. Сравнительный контент-анализ обеспечил сопоставление российских и китайских исследовательских позиций.

Достоверность теоретических выводов обеспечивалась сопоставлением источников разных типов, точным разграничением эмпирических данных и авторского моделирования, а также проверкой согласованности предложенных условий с предметной спецификой вокального обучения.

Результаты и обсуждение

Проведенный анализ позволяет определить аксиологически ориентированную профессиональную подготовку вокалиста как педагогически организованный процесс освоения техники, художественного содержания и норм профессионального действия, в ходе которого студент выявляет ценности музыкального произведения и профессии, соотносит их с личной позицией, принимает ис-

полнительские и педагогические решения, воплощает выбранный смысл в звучании и оценивает последствия собственного выбора.

Структура процесса включает пять групп ценностей.

1. Художественно-эстетические.
2. Культурно-идентификационные.
3. Профессионально-этические.
4. Социально-коммуникативные.
5. Творческо-рефлексивные.

Педагогическое условие в рамках исследования понимается как специально созданное и управляемое обстоятельство образовательного процесса, которое запускает определенный механизм ценностного развития и может быть представлено через действия преподавателя, деятельность студента и наблюдаемый результат.

Предлагаемый комплекс включает четыре взаимосвязанных педагогических условия. Их последовательность отражает движение от проектирования образовательного содержания к личному опыту, затем к профессиональному действию и рефлексивной оценке. Раздельное применение отдельных элементов дает локальный эффект. Системное применение поддерживает согласование учебной программы, репертуара, общения, практики и контроля.

Первое условие состоит в аксиологической реконструкции целей и содержания профессиональной подготовки. Рабочая программа дисциплины должна связывать каждый содержательный модуль с профессиональными ценностями и способами их проявления. Техническая тема дыхания соотносится с ценностью здоровья голоса, дисциплиной самонаблюдения и ответственностью за долговременную профессиональную работоспособность. Работа над дикцией соединяется с уважением к поэтическому тексту, языковой культуре и смысловой точности. Освоение резонаторных навыков включается в поиск тембрового решения художественного образа.

Анализ стиля выводит студента к историческому контексту, авторской позиции и нормам обращения с культурным наследием. Подобная конструкция сохраняет предметность вокального занятия и одновременно делает ценностный компонент операциональным.

Инструментом условия служит аксиологическая карта произведения. Перед началом исполнительской работы студент фиксирует сведения об авторах, времени создания, жанре, поэтическом сюжете, культурных символах, исполнительской традиции, предполагаемой аудитории и профессионально-этических вопросах.

Затем формулирует ведущий художественный смысл, выбирает технические средства и объясняет связь между ними. Для китайского национального ре-

пертуара карта включает ладоинтонационные особенности, связь с речевой артикуляцией, региональную или жанровую традицию, образный строй и культурную функцию. Подход согласуется с выводами Гао Сяна и Цюй Гофэн о необходимости интеграции традиционной музыкальной культуры в содержание вокального курса [3, с. 130–132] и с позицией Ян Цяньюань о соединении интеллектуального анализа, эмоционального переживания и практического воплощения [14, с. 38–39].

Репертуарное проектирование строится по принципу содержательной взаимодополняемости. В программу включаются китайские народные песни, художественные песни, произведения национального вокального искусства, образцы оперной и камерной музыки разных культур, современная академическая музыка и педагогический репертуар, соответствующий профилю программы. Учитывается вокальная доступность, художественное качество, культурную репрезентативность, потенциал ценностного выбора и возможность сопоставления интерпретаций.

Национальный материал поддерживает культурную идентичность, зарубежный репертуар развивает межкультурный слух и стилевую гибкость, современное произведение ставит студента перед задачей самостоятельного художественного решения. Ценностная линия сохраняет единство при смене жанров и эпох.

Второе условие связано с аксиологической компетентностью преподавателя и организацией ценностно-смыслового взаимодействия.

Компетентность включает способность распознавать ценностный потенциал произведения, переводить его в учебную задачу, вести диалог об исполнительском выборе, учитывать культурный опыт студента и демонстрировать профессионально-этическую позицию.

Индивидуальный урок дополняется малыми интерпретационными семинарами, где студенты сравнивают записи, анализируют партитуру и поэтический текст, формулируют альтернативные варианты фразировки, обсуждают границы стилевой свободы. Гэ Хайхэ связывает продуктивное вокальное обучение с переходом от последовательности «преподавание – подражание – обучение» к общению, постижению и развитию [4, с. 105–106]. Предлагаемое условие конкретизирует данную позицию через регулярные ситуации аргументированного выбора.

Диалоговая организация меняет функцию педагогического показа. Демонстрация преподавателя используется как один из материалов для слухового анализа. Студент определяет, какое художественное намерение реализовано, какие технические средства его поддерживают, какие варианты соответствуют стилю и индивидуальным голосовым данным.

Вопросы преподавателя направляют внимание к связи «смысл – средство – результат»: какой ценностный конфликт содержит текст; почему кульминация расположена именно в выбранной точке; как тембр меняет отношение героя к событию; какое произношение сохраняет культурную и языковую достоверность; какие последствия имеет чрезмерная вокальная нагрузка. Ответы фиксируются в кратком рефлексивном комментарии и проверяются в исполнении.

Индивидуализация в рамках второго условия опирается на профессиональную траекторию студента. Будущий концертный исполнитель углубляет сценическую коммуникацию, стилевую специализацию и самостоятельное формирование программы. Будущий преподаватель вокала осваивает словесное объяснение технической задачи, безопасную работу с голосом обучающегося, подбор доступного репертуара и этику обратной связи.

Участник музыкального театра соединяет вокальную и актерскую интерпретацию. Подобное разведение траекторий сохраняет общий ценностный инвариант: художественная добросовестность, ответственность, культурная компетентность и способность к самооценке. Ли Сюэмэй и Фу Лэй связывают дифференциацию целей с будущим профессиональным выбором студентов [7, с. 102–103], а С.В. Шеремет подчеркивает роль сценического образа и культурного фундамента подготовки [13, с. 201–203].

Третье условие предполагает организацию опыта ценностного выбора в учебной, сценической и педагогической практике. Ценность приобретает регулятивную силу через действие, имеющее адресата, ограничения и последствия.

Студент готовит лекцию-концерт о китайской вокальной традиции, создает аннотированную программу, участвует в ансамблевом проекте, проводит фрагмент занятия, разрабатывает репертуар для определенной аудитории, анализирует несколько сценических интерпретаций, представляет публичное обоснование собственной версии. Обязательное участие всей учебной группы расширяет практический опыт за пределы наиболее подготовленных исполнителей. Чжао Даган и Чжу Ли указывают, что ограничение музыкальной практики небольшим числом сильных студентов снижает готовность выпускников к реальной профессиональной деятельности [12, с. 21].

Практическая среда строится как цепочка усложняющихся задач (по уровням).

1. Выполняет учебную интерпретацию и объясняет выбор средств преподавателю.

2. Представляет произведение малой группе, получает взаимную оценку и корректирует решение.

3. Участвует в открытом концерте, культурно-просветительском либо педагогическом проекте.

4. Формирует мини-портфолио, где сопоставляет исходную запись, промежуточные версии, итоговое исполнение и письменную рефлексию.

Социально значимая направленность проекта усиливает связь между художественным качеством и ответственностью перед аудиторией. Вывод согласуется с данными А. А. Бобровой и А. А. Ниязовой о роли аксиологически ориентированной среды и социально значимой деятельности в формировании ценностных ориентаций будущих педагогов [2, с. 1174–1176].

Четвертое условие состоит в применении формирующего ценностно-ориентированного оценивания. Объектом оценки становится динамика профессионально-художественного развития, представленная в продуктах деятельности. Оценочная рубрика включает техническую надежность; художественно-смысловую целостность; культурно-контекстуальную компетентность; профессионально-этическую ответственность; самостоятельность и рефлексию. Критерии раскрываются через наблюдаемые показатели.

Техническая надежность выражается в устойчивости дыхания, интонации, дикции и голосовой координации. Художественно-смысловая целостность проявляется в согласованности фразировки, тембра, динамики и драматургии. Культурная компетентность подтверждается корректным стилевым и историческим обоснованием. Этическая ответственность охватывает соблюдение режима работы с голосом, точность обращения с текстом, дисциплину репетиций и уважение к партнерам. Рефлексия выражается в способности выявлять проблему, объяснять изменение и планировать дальнейшую работу.

Оценивание объединяет диагностический, текущий и итоговый этапы, а также самооценку, взаимную оценку, педагогическое и внешнее экспертное суждение.

В начале модуля фиксируются голосовые, теоретические, культурные и рефлексивные ресурсы студента. Текущая оценка сопровождает значимые этапы работы над произведением. Итоговая оценка опирается на исполнение и портфолио, куда входят аксиологическая карта, аннотированная партитура, записи, комментарии к обратной связи и итоговая рефлексия. Чжао Даган и Чжу Ли предлагали соединять диагностическое, формирующее и итоговое оценивание, качественные и количественные методы, самооценку, взаимную и внешнюю оценку [12, с. 21–22]. Предложенный комплекс учловий дополняет их позицию ценностными критериями и системой доказательств индивидуальной динамики.

На основе анализа теоретических источников (Кирьякова и др., 2016; Тореева, 2025; Гэ Хайхэ, 2021) и в соответствии с выделенными группами ценностей для оценки эффективности предложенного комплекса были определены четыре компонента профессионально-художественного развития вокалиста:

когнитивно-смысловой, мотивационно-профессиональный, интерпретационно-творческий и поведенческо-рефлексивный.

Уровневая диагностика строится на качестве аргументации и устойчивости проявления показателей в разных задачах.

Механизм реализации комплекса условий представлен последовательностью из пяти шагов.

1. Диагностический.
2. Проектировочный.
3. Деятельностный.
4. Коммуникативный.
5. Рефлексивно-оценочный.

Руководящие положения Министерства образования КНР требуют включать воспитательное содержание в цели, программы, материалы, методы и оценку профессиональных дисциплин [8, с. 1–3]. Чжан Сюэлэй описывает ценностную интеграцию музыкальных курсов как системную работу, связанную с особенностями специальности [12, с. 101–104]. Предлагаемые условия развивают указанную логику за счет предметных инструментов вокальной подготовки: аксиологической карты произведения, интерпретационного семинара, практического проекта, портфолио и рубрики.

Предложенный комплекс педагогических условий сохраняет художественную природу дисциплины, поскольку ценность раскрывается через музыкальный текст и профессиональное действие.

Заключение

Аксиологический подход в профессиональной подготовке вокалистов китайских вузов приобретает педагогическую результативность при его переводе в систему проектируемых условий. Ценностная направленность охватывает цели и содержание дисциплин, способы взаимодействия, учебную и сценическую практику, критерии оценки и индивидуальную профессиональную траекторию. Предметным ядром служит связь художественного смысла с исполнительским средством и ответственным профессиональным действием.

Теоретически обоснованы четыре взаимосвязанных условия: аксиологическая реконструкция целей и содержания подготовки; развитие аксиологической компетентности преподавателя и ценностно-смыслового диалога; организация опыта ценностного выбора в учебной, сценической и педагогической практике; формирующее оценивание профессионально-художественного развития. Первое условие задает ценностную архитектуру программы, второе обеспечивает личностное осмысление, третье переводит ценность в действие, четвертое закрепляет способность к доказательной самооценке и дальнейшему развитию.

Литература

1. *Бичева И. Б., Филатова О. М. Перспективы профессиональной подготовки педагогов: аксиологический подход // Вестник Мининского университета. 2018. Т. 6, № 2. С. 3-18. DOI: 10.26795/2307-1281-2018-6-2-3.*
2. *Боброва А. А., Ниязова А. А. Аксиологический подход в профессиональной подготовке будущего педагога инклюзивного образования // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 9, вып. 11. С. 1171-1177. DOI: 10.30853/ped20240149.*
3. *Гао Сян, Цюй Гофэн. Пути интеграции традиционной музыкальной культуры в преподавание вокала в вузе // Вестник Даляньского университета. 2024. Т. 45, № 2. С. 128-133. URL: https:// dianda. cqvip. com/ Qikan/Article/Detail?from=Qikan_Article_Detail&id=7112635546 (дата обращения: 18.07.2026).*
4. *Гэ Хайхэ. Реформирование модульной модели преподавания вокала в вузах на основе идеолого-политического воспитания в рамках учебной дисциплины // Вестник Северного университета Хэбэя. Серия: Общественные науки. 2021. Т. 37, № 3. С. 105-107. DOI: 10.3969/ j.issn. 2095- 462X. 2021.03. 024. URL: https:// xueshu. baidu. com/ usercenter/ paper/ show? paperid=15 1x0eu0yh 1r0eg 0xk720pq0 xt690065&site= xueshu_ se (дата обращения: 18.07.2026).*
5. *Кирьякова А. В., Каргапольцева Н. А., Белоновская И. Д. Научно-педагогические проекции процесса трансформации университетского образования // Высшее образование в России. 2020. Т. 29, № 8-9. С. 155-167. DOI: 10.31992/0869-3617-2020-29-8-9-155-167.*
6. *Кирьякова А. В., Ольховая Т. А., Белоновская И. Д. Аксиология образования: прикладные исследования в педагогике: монография. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2016. 293 с. ISBN 978-5-9765-2875-8.*
7. *Ли Сюэмэй, Фу Лэй. Краткий анализ стратегий подготовки инновационных кадров в системе вокального образования в вузах // Художественная оценка. 2022. № 17. С. 100-103. URL: https:// xueshu. baidu.com/usercenter/paper/show? paperid=160k0g90yv1s02h0ek 1408v0 0d19 5235&site=xueshu_se (дата обращения: 18.07.2026).*
8. *Министерство образования Китайской Народной Республики. Руководящие положения по развитию идеолого-политического воспитания в учебных курсах высших учебных заведений: уведомление от 28 мая 2020 г. URL: https://www.moe.gov.cn/srcsite/A08/s7056/ 202006/ t20200603_462437.html (дата обращения: 18.07.2026).*
9. *Мэй Юйхань, Гукаленко О. В., Пустовойтов В. Н. Ценностные основы развития педагогического образования в современной России // Вестник Московского университета. Серия 20. Педагогическое образование. 2026. Т. 24, № 1. С. 76-97. DOI: 10.55959/LPEJ-26-02. URL: https://doi.org/10.55959/LPEJ-26-02 (дата обращения: 18.07.2026).*
10. *Тореева Т. А. Аксиологический компонент подготовки педагогов-исследователей в классическом университете: педагогические и философские аспекты // Вестник Московского университета. Серия 20. Педагогическое образование. 2025. Т. 23, № 1. С. 28-53. DOI: 10.55959/ LPEJ-25-02.*
11. *Чжан Сюэлэй. Ценностный смысл и практические пути идеолого-политического воспитания в учебных курсах музыкальных специальностей вузов // Вестник Аньшаньского педагогического университета. 2025. Т. 27, № 4. С. 100-104. DOI: 10.20212/j.issn.1008-2441.2025.04.016. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (дата обращения: 18.07.2026).*
12. *Чжао Даган, Чжу Ли. Проблемы преподавания вокала в педагогических вузах и стратегии их решения // Образование провинции Хэйлунцзян: исследования и оценка высшего образования. 2014. № 12. С. 20-22. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (дата обращения: 18.07.2026).*
13. *Шеремет С. В. Профессиональная подготовка вокалистов в вузе // Знание. Понимание. Умение. 2025. № 1. С. 199-205. DOI: 10.17805/zpu.2025.1.14.*
14. *Ян Цяньюань. Интеграция идеолого-политической воспитательной работы в вузах и преподавания национального вокального искусства // Художественная оценка. 2022. № 2. С. 36-40. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (дата обращения: 18.07.2026).*

REFERENCES

1. *Bicheva I. B., Filatova O. M. Perspektivy professional'noj podgotovki pedagogov: aksiologicheskij podhod // Vestnik Mininskogo universiteta. 2018. T. 6, № 2. S. 3-18. DOI: 10.26795/2307-1281-2018-6-2-3.*
2. *Bobrova A. A., Nijazova A. A. Aksiologicheskij podhod v professional'noj podgotovke budushhego pedagoga inkljuzivnogo obrazovanija // Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki. 2024. T. 9, vyp. 11. S. 1171-1177. DOI: 10.30853/ped20240149.*
3. *Gao Sjan, Cjuj Gofjen. Puti integracii tradicionnoj muzykal'noj kul'tury v prepodavanie vokala v vuze // Vestnik Daljan'skogo universiteta. 2024. T. 45, № 2. S. 128-133. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (data obrashhenija: 18.07.2026).*
4. *Gje Hajhje. Reformirovanie modul'noj modeli prepodavanija vokala v vuzah na osnove ideologo-politicheskogo vospitanija v ramkah uchebnoj discipliny // Vestnik Severnogo universiteta Hjebjeja. Serija: Obshhestvennye nauki. 2021. T. 37, № 3. S. 105-107. DOI: 10.3969/ j.issn. 2095-462X.2021.03.024. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (data obrashhe nija: 18.07.2026).*
5. *Kir'jakova A. V., Kargapol'ceva N. A., Belonovskaja I. D. Nauchno-pedagogicheskie proekcii proces sa transformacii universitetskogo obrazovanija // Vysshee obrazovanie v Rossii. 2020. T. 29, № 8-9. S. 155-167. DOI: 10.31992/0869-3617-2020-29-8-9-155-167.*
6. *Kir'jakova A. V., Ol'hovaja T. A., Belonovskaja I. D. Aksiologija obrazovanija: prikladnye issledovanija v pedagogike: monografija. 2-e izd., ster. M.: FLINTA, 2016. 293 s. ISBN 978-5-9765-2875-8.*
7. *Li Sjujemjej, Fu Ljej. Kratkij analiz strategij podgotovki innovacionnyh kadrov v sisteme vokal'nogo obrazovanija v vuzah // Hudozhestvennaja ocenka. 2022. № 17. S. 100-103. URL: https:// xueshu.baidu.com/userc enter/paper/show?paperid=160k0g9 0yv1s02h 0ek1408v00d 19523 5&site =xueshu_se (data obrashhenija: 18.07.2026).*
8. *Ministerstvo obrazovanija Kitajskoj Narodnoj Respubliki. Rukovodjashhie polozhenija po razvitiju ideologo-politicheskogo vospitanija v uchebnyh kursah vysshih uchebnyh zavedenij: uvedomlenie ot 28 maja 2020 g. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (data obrashhenija: 18.07.2026).*
9. *Mjej Jujhan', Gukalenko O. V., Pustovojtov V. N. Cennostnye osnovy razvitija pedagogicheskogo obrazovanija v sovremennoj Rossii // Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 20. Pedago gicheskoe obrazovanie. 2026. T. 24, № 1. S. 76-97. DOI: 10.55959/LPEJ-26-02. URL: https:// doi.org/10.55959/LPEJ-26-02 (data obrashhenija: 18.07.2026).*
10. *Toreeva T. A. Aksiologicheskij komponent podgotovki pedagogov-issledovatelej v klassicheskom universitete: pedagogicheskie i filosofskie aspekty // Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 20. Pedagogicheskoe obrazovanie. 2025. T. 23, № 1. S. 28-53. DOI: 10.55959/LPEJ-25-02.*
11. *Chzhan Sjujeljej. Cennostnyj smysl i prakticheskie puti ideologo-politicheskogo vospitanija v uche bnyh kursah muzykal'nyh special'nostej vuzov // Vestnik An'shan'skogo pedagogicheskogo univer siteta. 2025. T. 27, № 4. S. 100-104. DOI: 10.20212/j.issn.1008-2441.2025.04.016. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (data obrashhenija: 18.07.2026).*
12. *Chzhao Dagan, Chzhu Li. Problemy prepodavanija vokala v pedagogicheskih vuzah i strategii ih reshenija // Obrazovanie provincii Hjejlunczjan: issledovanija i ocenka vysshego obrazovanija. 2014. № 12. S. 20-22. URL: https://hllj.cbpt.cnki.net/portal/journal/portal/client/paper/33cf1b4 32e1d a56b 13ea23da70c6d6e1 (data obrashhenija: 18.07.2026).*
13. *Sheremet S. V. Professional'naja podgotovka vokalistov v vuze // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2025. № 1. S. 199-205. DOI: 10.17805/zpu.2025.1.14.*
14. *Jan Cjan'juan'. Integracija ideologo-politicheskoj vospitatel'noj raboty v vuzah i prepodavanija nacional'nogo vokal'nogo iskusstva // Hudozhestvennaja ocenka. 2022. № 2. S. 36-40. URL: https://xueshu.baidu.com/ndscholar/browse/d etail?paperid=1d1d0a 90366c0vn0cb 4y0es04j4 17281&site=xueshu_se (data obrashhenija: 18.07.2026).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 08.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

Цюань Цзинсюань, Л.А. Скафтымова

Русский репертуар Полины Виардо

Аннотация. В статье рассматривается русский камерный репертуар певицы Полины Виардо в контексте ее гастролей в Петербурге и Москве (сезоны 1843–1844, 1844–1845, 1853–1854 гг.). На основе анализа концертных программ и отзывов современников выявляется репертуарная доминанта — романс «Соловей» А. Алябьева, прослеживается эволюция его восприятия от «экзотического сюрприза» до национального символа. Особое внимание уделяется роли певицы как культурного медиатора: исполняя сочинения М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Верстовского, Виардо способствовала легитимации молодой русской композиторской школы в общеевропейском культурном пространстве.

Ключевые слова: Полина Виардо, М. Глинка, А. Даргомыжский, «Соловей» А. Алябьева, романс, европейские певцы в России.

На протяжении многих столетий европейская и русская музыкальные культуры являли собой уникальный пример плодотворного диалога, в котором Россия выступала не только благодарной ученицей, но и полноправной участницей общеевропейского художественного процесса. С петровских времен и на протяжении всего XIX века на русской земле творили иностранные мастера. Французские и итальянские архитекторы возводили дворцы и театры, а музыканты – композиторы, исполнители, педагоги – формировали вкус и профессиональную среду. Петербург и Москва впитывали традиции французской лирической оперы, итальянского вокального искусства bel canto, немецкой инструментальной школы, укореняя лучшие достижения европейских школ в русле русской интонационной природы. К началу XIX столетия этот поток приобрел встречное движение. Русская культура, обогащенная европейским опытом, обретала ту степень зрелости и самобытности, которая позволила ей заговорить с Европой на равных.

Исследователь В. В. Смирнов отмечает особую связь российско-французских музыкальных связей: «Музыканты из Франции были желанными гостями в России: вспомним приезды Берлиоза, Листа, жившего в Париже. Русские критики – Серов, Одоевский – прекрасно знали труды французских ученых» [1, с. 6]. К этому списку французских музыкантов, гастролировавших в России в XIX веке, добавим К. Дебюсси, немцев Кару и Роберта Шуманов, Р. Вагнера, И. Штрауса-мл., итальянца Дж. Верди и многих других. Мультикультурная атмосфера Петербурга, «открытость» к влияниям многонациональных традиций способствовала обогащению музыкальных впечатлений русских слушателей и давала почву молодым композиторам русской школы.

Значительная роль в этом процессе принадлежала европейским исполнителям – певцам, скрипачам, пианистам. Благодаря их постоянной гастрольной деятельности происходил тот самый «диалог культур» между Европой и Россией, превращая культурный обмен из теории в осязаемую реальность. По мнению некоторых исследователей, интерес европейцев к русской культуре возник в лоно музыкального театра еще в конце XVIII века, на заре зарождающегося романтизма, а к последней трети XIX столетия оформился в отдельное самобытное явление. Так, Е. Ю. Шигаева в диссертации, посвященной произведениям европейских композиторов на сюжеты из русской истории, пишет: «Русская тема в зарубежном музыкальном театре – это многогранное, творчески и исторически осмысленное явление, занимающее весьма крупную нишу в истории европейского театра» [2, с. 233]. Истоки столь пристального внимания к национальной истории и культуре коренятся в самой природе романтического мироощущения. Цитируемый автор справедливо усматривает главную причину этого феномена в распространении одной из фундаментальных эстетических устремлений эпохи – «жажды» национального колорита. Эту мысль продолжает исследователь Лю Яньци, которая отмечает особую роль исполнителей-вокалистов в распространении музыкального колорита той или иной страны: «Оперные певцы оказались особенно восприимчивы к этим поискам и старались включать в программу своих концертных выступлений популярные мелодии принимающей их страны во время гастролей. Более того, эти вокальные номера сохранялись в репертуаре певцов и по возвращении на родину, способствуя тем самым их распространению на территории европейских стран» [3, с. 33–34].

Уникальным примером в этом отношении может служить творческая деятельность певицы Полины Виардо (1821–1910). Будучи дочерью испанца М. Гарсии-ст., впитав в себя лучшие достижения итальянской вокальной школы, она стала ярким центром притяжения для многих деятелей французской культуры, а ее дом в Париже – местом встреч поэтов, литераторов, художников и музыкантов. Широко известна тесная связь Виардо с русской культурой, кото-

рая коренится в многолетнем творческом и духовном союзе с поэтом И. С. Тургеневым. Он не только инспирировал ряд вокально-сценических произведений певицы, став автором либретто[1], но и оказал влияние на формирование ее исполнительского репертуара, в котором широко представлены интонации русского мелоса.

В России Виардо посчастливилось познать вкус настоящей славы. Ее выступления в Петербурге и Москве продолжались на протяжении трех театральных сезонов (1843/1844, 1844/1845, 1853/1854 годы) и стали одной из вершин исполнительской карьеры певицы. На сцене Каменного театра[2] Виардо блистала в лучших партиях итальянской оперы: Розина в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, Сомнамбула, Лючия ди Ламмермур, Анна Болейн в одноименных операх Г. Доницетти, «Норма» В. Беллини и др. Выступления певцов итальянской оперы являлись ключевыми событиями культурной жизни, задавая тон театральным дискуссиям и формируя художественные вкусы публики. Периодика того времени служит почти исчерпывающим источником по истории гастролей, фиксируя их событийную канву: от предварительных анонсов до итоговых аналитических отчетов. Эти важные источники отражены и осмыслены в ряде научных исследований, созданных зарубежными и русскими музыковедами. К их числу отнесем работы А. Розанова [см.: 4], П. Барбье [см.: 5], Л. Лащенко [см.: 6], С. Решетниковой [См. 7] и др., в которых, помимо публикаций прессы, собраны и воспоминания современников, представителей русского дворянства и творческой интеллигенции, поэтов и музыкантов о событиях тех дней. В контексте заявленной проблематики данной статьи фокус исследовательского внимания будет направлен на другой аспект – камерный репертуар певицы, который формировался вне официальной ангажированности. Именно в этой, менее регламентированной сфере, она выступала проводником русского музыкального влияния на Запад, включая в свои программы оригинальные сочинения русских авторов. В таблице 1 представлены эти произведения, также отражены даты и места проведения концертов.

---

1 *Тургенев стал автором либретто некоторых камерных опер (оперетт) Виардо, например, «Последний колдун», «Слишком много жен» и других.*

2 *В настоящее время в здании Каменного театра располагается Санкт-Петербургская государственная консерватория.*

Таблица 1. Произведения русских композиторов в репертуаре П. Виардо

Название произведения	Дата исполнения	Место исполнения
А. Алябьев. «Соловей»	1843, конец октября	В сцене урока пения в опере «Севильский цирюльник»
А. Алябьев. «Соловей»	1844, 16 февраля	Благотворительный концерт Филармонического общества. Выступление перед студентами Петербургского университета
А. Алябьев. «Соловей»	1844, 18 февраля	Концерт в зале Дворянского собрания с присутствием Роберта и Клары Шуман
М. И. Глинка. Трио «Не томи, родимый» из оперы «Жизнь за царя»	1845, 23 марта	Концерт Т. Дёлера в Большом театре. Трио в составе: П. Виардо, О. Петров, Дж. Рубини
М. И. Глинка. Трио «Не томи, родимый» из оперы «Жизнь за царя»	1845, 28 марта	Концерт Л. Маурера в Большом театре. Трио в составе: П. Виардо, Дж. Рубини, А. Тамбурини
А. Алябьев. «Соловей» А. Верстовский. «Колокольчик» («Вот мчится тройка удалая»)	1845. 17, 19, 21 апреля	Москва. Концерты в зале Большого театра
М. Глинка. Каватина Гориславы из оперы «Руслан и Людмила»	1845, апрель	По воспоминаниям М. И. Глинки в письме к матери [8. с. 769].
А. Верстовский. «Колокольчик» («Вот мчится тройка удалая»)	1845, ноябрь	В сцене урока пения в опере «Севильский цирюльник»
А. Алябьев. «Соловей»	1854, 3 января	В сцене урока пения в опере «Севильский цирюльник»
А. Верстовский. «Колокольчик» («Вот мчится тройка удалая»), А. Даргомыжский «Душечка-девица» и «Безумная», А. Алябьев. «Соловей»	1854, 3 апреля	Москва. Концерт в зале Дворянского собрания
А. Даргомыжский «Безумная»	1854, 31 марта	Москва. Концерт Благородного собрания
А. Рубинштейн. Ария Зулимы из оперы «Месть»	1854, 22 апреля	Петербург. Концерт Женского патриотического общества
Романсы Даргомыжского, М. Глинка. Трио «Ах, не мне бедному».	1854, 26 апреля	Петербург. Зал Дворянского собрания

Произведения, представленные в данной таблице, позволяют сделать ряд предварительных выводов. Количественный анализ данных выявляет устойчивую репертуарную доминанту: «Соловей» Алябьева исполнялся с наибольшей частотой и занимал центральное место в концертной практике Виардо. Знаменитый романс служил своеобразной «визитной карточкой» певицы, сохраняясь

в ее репертуаре на протяжении всех театральных сезонов в России. К числу «лидеров» по числу исполнений также отнесем романс А. С. Даргомыжского «Безумная» и трио «Не томи, родимый» из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». Думается, приоритеты в отборе русского репертуара были продиктованы не только личными предпочтениями певицы, но имели более глубокое обоснование.

Романс «Соловей» впервые был исполнен Виардо на третьем показе[3] «Севильского цирюльника» в конце октября 1843 года. На первых спектаклях в качестве вставного номера в сцене урока пения Виардо исполняла вокальные сочинения Й. Дессауэра[4], М. Гарсиа-ст.[5] и А. де Боплана[6]. Вероятно, она стремилась показать национальное разнообразие, выбрав для каждого спектакля вокальные сочинения на немецком, испанском и французском языках. Однако русская публика, отдавая должное вокальному мастерству певицы, ожидала «услышать от нее [Виардо. – Ц. Ц.] и русскую песню, этот чудесный цветок Севера!», – писал критик А. Элькан в газете «Санкт-Петербургские ведомости» от 26 октября 1843 года [Цит. по: 4, с. 34].

Отметим, что исполнение романса «Соловей» в «Севильском цирюльнике» не было изобретением Полины Виардо. Еще в 1830-е годы его впервые исполнила европейская примадонна Генриетта Зонтаг[7] во время своих гастролей в России[8]. По всей видимости, к приезду Виардо петербургская публика еще живо помнила выступления немецкой певицы. Ностальгия по эталонному вокальному стилю Зонтаг обусловила вектор слушательских ожиданий: от новой примадонны ждали продолжения традиции, заложенной ранее. Данная ситуация закономерно породила дискурс сравнения между певицами, а «Соловей» становился

---

3 Премьера Виардо на петербургской сцене состоялась 22 октября 1843 года в «Севильском цирюльнике» Россини. На одной сцене с Виардо выступали Дж. Б. Рубини (Граф Альмавива) и А. Тамбурини (Фигаро). Трио прославленных певцов стало значимым событием первого сезона итальянской оперы в Петербурге. Подробнее о жизни творчестве этих певцов см: [9]

4 Йозеф Дессауэр (1798–1876) – австрийский композитор и пианист, автор камерных вокальных сочинений, продолжатель традиций Шуберта.

5 Мануэль Гарсиа-старший (1775–1832) – выдающийся певец-тенор испанского происхождения, композитор, основоположник музыкальной династии Гарсиа, отец Полины Виардо, Марии Малибран и М. Гарсиа-мл.

6 Амедей де Боплан (1790–1853) – французский драматург и композитор, автор популярных песен XIX века.

7 Генриетта Зонтаг (1806–1854) – немецкая певица-сопрано. С 1830 по 1837 годы гастролировала в России.
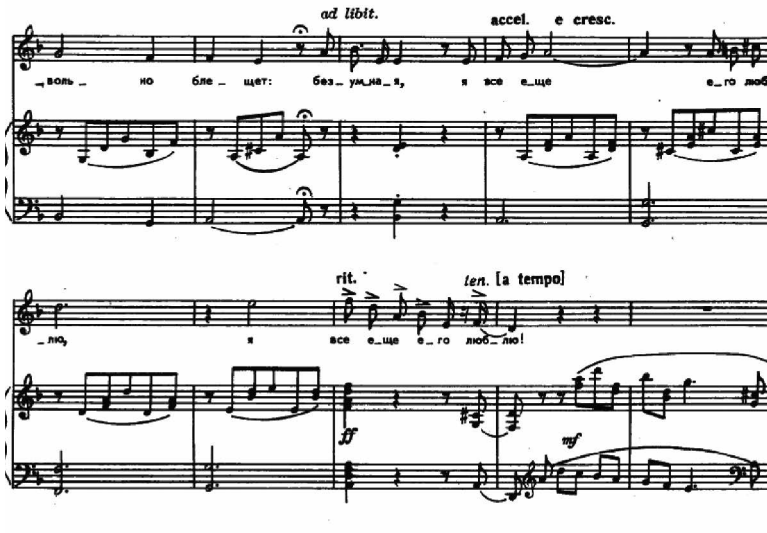
8 Во второй половине XIX века на основе мелодии русского романса были созданы многочисленные произведения для скрипки, фортепиано и других инструментов. История бытования романса «Соловей» в среде европейского музыкально-исполнительского искусства подробно рассмотрена в статье Лю Яньци [См.: 3].

критерием вокального мастерства. Во-вторых, имел место и другой аспект: от француженки Виардо ждали исполнения романса на русском языке, и преодоление «языкового барьера» воспринималось как проявление универсальности таланта певицы. Так, например, в отзыве на Благотворительный концерт Виардо 16 февраля 1844 года перед студентами Петербургского университета обращает на себя внимание следующая фраза: «Энтузиазм студентов при появлении Виардо был невообразимый. Она пропела три пьесы, в том числе "Соловья", со всей прелестью русского произношения» [Цит. по: 4, с. 41]. Наконец, включение романса в программу камерных концертов придавало этому жесту характер символического подношения русской публике. Так, на московских концертах 1844 года романс звучал в качестве дополнительного номера, заранее не обозначенного в программе. Это обстоятельство позволяет воспринимать его как стратегический ход, позволяющий выстроить общую драматургию концерта: финальный номер выполнял функцию «кульминационной зоны», неожиданного «десерта» для публики, что многократно усиливало впечатление от концерта.

Романс Алябьева сохранился и в репертуаре последнего сезона. Следует отметить, что второй[9] и третий приезд Виардо в Россию отделяют 8 лет – довольно значительный срок. По прошествии этих лет восприятие публикой «Соловья» претерпело кардинальные изменения: в отзывах на концерты 1854 года все чаще звучат слова о патриотическом воодушевлении, которое вызывала мелодия: «Едва лишь публика заслышала ритурнель Алябьева, как вдруг поднялся такой гам, треск, вой и рев, какого мне не удавалось еще слышать… Русские пришли в такой азарт, словно встречали победоносные войска из Парижа. Одним словом, задеты были вконец благороднейшие струны удалой народности (курсив мой. – Ц. Ц.)», – писал о концерте Виардо К. И. Званцов в «Письмах о г-же Гарции» [Цит. по: 4, с. 86]. Таким образом, романс утратил ореол «экзотического десерта» и обрел значение музыкального символа, стал воплощением той самой народности, «манифестом» русского стиля, а звучание романса в устах иностранной дивы воспринималось как, своего рода, знак признания русской культуры на европейском культурном пространстве.

Концертная деятельность певцы способствовала формованию и ряда других аспектов. Исполняя произведения М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, Виардо

9 Второй сезон (с осени 1844 года) Виардо пришлось прервать досрочно 12 февраля ввиду болезни певицы. В гастрольную поездку Виардо взяла малолетнюю дочь Луизу, которая внезапно заболела коклюшем. Ухаживая за дочерью, певица заразилась этой болезнью. Кашель крайне негативно сказывался на состоянии голоса Виардо. Это обстоятельство вынудило певицу покинуть холодную Россию и заняться лечением в более благоприятном климате.

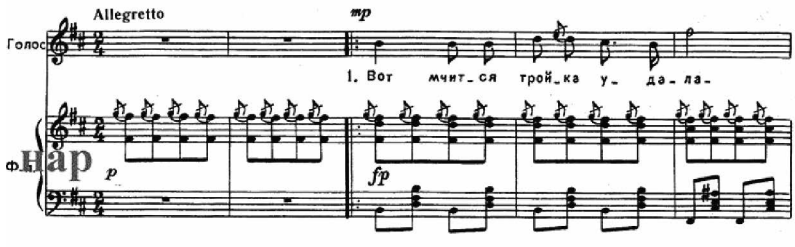


Пример 1. А. С. Даргомыжский. Романс «Безумная». Фрагмент.

сыграла роль мощного резонатора для нарождающейся национальной школы. В этом отношении показательны слова А. Вольфа о Даргомыжском, которого Виардо «ввела решительно в моду, а имя его сделалось известным в тех слоях общества, где о русских композиторах не имели никакого понятия» [Цит. по: 4, с. 93]. Среди камерно-вокальных произведений Даргомыжского Виардо особенно выделяла романс «Безумная», часто исполняя его на концертах, а также вставляя в сцену урока в «Севильском цирюльнике». Думается, что эта приверженность романсу связана с тем, что он представляет значительный контраст (хотя и написан в той же тональности d-moll) эффектному и удалому «Соловью» и позволяет проявить иную грань вокального мастерства певицы (см. Пример 1).

Изгибы кантиленной мелодии в сочетании с выразительной мелодекламацией в кульминационных каденциях отражает содержание произведения, позволяя певицы выгодно предстать в амплуа страдающей от любви женщины.

Романс А. Верстовского «Колокольчик» также беспроигрышно вписывался в концертный репертуар Виардо. Его главный «козырь» – звукоподражательный элемент в виде форшлагов в партии аккомпанемента (см. Пример 2), точно передающий звук ямщицкого колокольчика. Музыкальный символ заснеженной



Пример 2. А. Верстовский. Романс «Колокольчик»

России[10] позволял обыграть «местный колорит» и выразительно подчеркнуть узнаваемую примету звукового ландшафта страны, в которой Виардо выпала честь выступать.

В русский репертуар Виардо входили фрагменты и русских опер, прежде всего «Жизни за царя» и «Руслана» Глинки. Одной из «изюминок» первого сезона стало исполнение «Не томи, родимый» в составе легендарного трио Виардо, Дж. Рубини и А. Тамбурини. Произведение явилось своего рода культурным аккордом сезона, в котором гармонично соединились голоса национальных школ, став музыкальной эмблемой культурного синтеза, пророчески предвосхитившего пути развития русской вокальной школы. Музыка Глинки звучала и в последнем, прощальном концерте Виардо 26 апреля 1854 года. На этот раз выбор пал на трио «Ах, не мне бедному» из той же «Жизни за царя». Трио оплакивания Сусанина символически воспринималось как жест прощания с русской публикой, подарившей Виардо столько оваций и признания.

Таким образом, камерный репертуар Полины Виардо удовлетворял запросы публики, а выбор сочинений был точно заточен под определенные исполнительские задачи. Несмотря на ограниченное количество русских сочинений, они позволяли певице проявить себя в разных амплуа и обеспечивали контрастную смену вокальных номеров. Отметим, что она все же делала ставку на итальянский репертуар, а русские романсы включала в программы концертов точечно, зачастую в качестве музыкального «сюрприза».

---

10 Напомним, что Виардо была в России зимой, так как театральные сезоны продолжались с конца осени до весны. Об особом внимании европейцев к экзотическому для них русскому снегу пишет и Е. Ю. Шигаева в статье «Русский колорит в сценическом оформлении западноевропейских опер XVIII-XIX веков» (см. подробнее: [10]).

Выбор круга романсов определялся и тем, что позволял Виардо передать свое видение русской культуры сквозь художественное содержание произведений. Образы заснеженной равнины и звенящего колокольчика, широта русских полей и пение соловья как узнаваемые приметы складывались в единую символическую картину. В то же время, выразительный мелос романсов отражал поиски к освоению национального материала, столь характерные для музыкального романтизма.

Однако главная заслуга концертной деятельности Виардо связана с тем, что она стала мостом, соединяющим русскую и европейскую культуры. В период, когда русская композиторская школа еще только обретала суверенитет, поддержка артистки такого масштаба доказывала, что сочинения Глинки, Даргомыжского, Верстовского, Алябьева достойны стоять в одном ряду с шедеврами Беллини, Россини, Доницетти и звучать в исполнении мастеров европейской сцены. Со многими русскими музыкантами Виардо была лично знакома, вела переписку и оказывала всестороннюю поддержку, тем самым содействовала укреплению русской музыки на мировой арене.

Литература

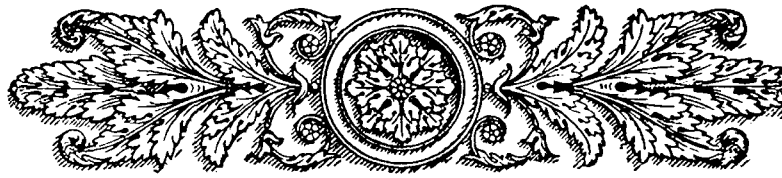
1. *Смирнов В. «Нам внятно всё – и острый галльский смысл…» // Русско-французские музыкальные связи. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2003. С. 5–18.*
2. *Шигаева Е. Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.): дисс. … канд. искусствоведения. Казань, 2014. 327 с.*
3. *Лю Яньци. «Соловей» А. Алябьева в транскрипциях европейских композиторов XIX в.: специфика воплощения // Вестник музыкальной науки. 2025. № 3. С. 31–41. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-31-41*
4. *Розанов А. С. Полина Виардо-Гарсиа. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1978. 222 с.*
5. *Барбье П. Полина Виардо / Пер. с франц. Н. Кисловой. СПб.: Издательство Ивана Лмбаха, 2017. 473 с.*
6. *Лащенко С. К. Европейские примадонны в России: 1840–1843 // Искусство музыки: теория и история. 2014. № 9. С. 5–37.*
7. *Решетникова С. В. Полина Виардо – продолжательница традиций династии Гарсиа // Культурное наследие России. 2016. С 34–39.*
8. *Глинка М. И. Литературное наследие. Т. 2: Письма и документы / Ред. В. Богданов-Березовский. Л.: Музгиз, 1953. 890 с.*
9. *Садыкова Л. А., Шигаева Е. Ю., Решетникова С. В. Из истории вокального искусства XVIII–XIX веков: выдающиеся певцы: Учебное пособие. Казань: Казанская государственная консерватория, 2024. 216 с.*
10. *Шигаева Е. Ю. Русский колорит в сценическом оформлении западноевропейских опер XVIII–XIX веков // Из педагогического опыта Казанской консерватории: прошлое и настоящее. Казань: Казанская государственная консерватория, 2025. С. 93–102.*

REFERENCES

1. *Smirnov, V. V. (2003) "Nam vnyatno vsë – i ostryy gall'skiy smysl…". ["Everything is clear to us – and the acute Gallic meaning..."]. In: Russko-frantsuzskiye muzykal'n·yye svyazi [Russian-French musical relations]. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory. pp. 5–18.*

2. *Shigayeva, Ye. Yu. (2014) Russkaya tema v zapadnoyevropeyskom muzykal'nom teatre (konets XVIII – nachalo XX vv.) [The Russian theme in Western European Musical Theater (late 18th – early 20th centuries]. Dissertation of the Candidate of Art History. Kazan'.*
3. *Lyu Yan'tsi (2025) "Solovey" A. Alyab'yeva v transkriptsiyakh yevropeyskikh kompozitorov XIX v.: spetsifika voploshcheniya ["The Nightingale" by A. Alyabyev in transcriptions by European composers of the 19th century: the specifics of the embodiment]. Vestnik muzykal'noy nauki. 3. pp. 31–41. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-31-41*
4. *Rozanov, A. S. (1978). Polina Viardo-Garsia. [Pauline Viardot-Garcia]. 2nd ed. Leningrad, Muzyka.*
5. *Barb'ye, P. (2017) Polina Viardo [Pauline Viardot]. Translated from French by N. Kislovoy. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Lmbakha.*
6. *Lashchenko, S. K. (2014) Yevropeyskiye primadonny v Rossii: 1840–1843 [European Divas in Russia: 1840–1843]. Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. 9. pp. 5–37.*
7. *Reshetnikova, S. V. (2016) Polina Viardo – prodolzhatel'nitsa traditsiy dinastii Garsia [Pauline Viardot is a follower of the traditions of the Garcia dynasty]. Kul'turnoye naslediye Rossii. pp. 34–39.*
8. *Glinka, M. I. (1953) Literaturnoye naslediye. T. 2: Pis'ma i dokumenty [Literary heritage. Vol. 2: Letters and documents]. Ed. V. Bogdanov-Berezovskiy. Leningrad, Muzgiz.*
9. *Sadykova, L. A., Shigayeva, Ye. Yu., Reshetnikova, S. V. (2024) Iz istorii vokal'nogo iskusstva XVIII–XIX vekov: vydayushchiyesya pevtsy [From the history of vocal art of the XVIII–XIX centuries: outstanding singers]. Kazan: Kazan State Conservatory.*
10. *Shigayeva, Ye. Yu. (2025) Russkiy kolorit v stsenicheskom oformlenii zapadnoyevropeyskikh oper XVIII–XIX vekov [Russian flavor in the scenic design of Western European operas of the XVIII–XIX centuries] In: Iz pedagogicheskogo opyta Kazanskoy konservatorii: proshloye i nastoyashcheye [From the pedagogical experience of the Kazan Conservatory: past and present]. Kazan': Kazan State Conservatory, pp. 93–102.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026



Люй Дунцзэ

Развитие исполнительской самостоятельности саксофониста через формирование культуры звука

Аннотация. В статье рассматривается проблема развития исполнительской самостоятельности саксофониста средствами формирования культуры звука в системе профессионального музыкального образования. Цель исследования заключается в теоретическом обосновании взаимосвязи культуры звука и исполнительской самостоятельности, а также в определении педагогических условий, способствующих переходу обучающегося от внешней педагогической регуляции к самостоятельному исполнительскому решению. На основе анализа и обобщения научно-педагогической и музыкально-методической литературы уточняется содержание понятий «исполнительская самостоятельность» и «культура звука». Показано, что культура звука объединяет слуховые представления, художественно-эстетические критерии и способность осознанно управлять звучанием, выполняя не только художественно-выразительную, но и регулятивную функцию. Обоснованы четыре взаимосвязанных педагогических условия: формирование внутреннего слухового эталона, единство художественной и технической работы, развитие рефлексивного слухового самоконтроля и постепенный переход к исполнительской саморегуляции. Сделан вывод о значении культуры звука как средства становления самостоятельного музыканта-интерпретатора.

Ключевые слова: исполнительская самостоятельность, саксофон, культура звука, слуховой самоконтроль, исполнительская саморегуляция.

Введение

Современная профессиональная подготовка музыканта-исполнителя ориентирована не только на освоение технических навыков, но и на формирование способности самостоятельно решать художественно-интерпретационные задачи. Для саксофониста это особенно важно, поскольку качество исполнения определяется не только уровнем владения инструментом, но и способностью заранее представлять желаемое звучание, соотносить его с художественным замыслом, выбирать соответствующие исполнительские средства и оценивать полученный результат.

В практике инструментального обучения работа над звуком нередко сосредоточивается преимущественно на дыхании, амбушюре, артикуляции, атаке и интонационной устойчивости. Однако подобный подход не в полной мере раскрывает педагогический потенциал звуковой работы. Культура звука включает не только техническое качество звучания, но и сформированные слуховые представления, художественно-эстетические критерии и способность осознанно управлять звуковым результатом. Именно эти качества создают основу для перехода от выполнения педагогических указаний к самостоятельному исполнительскому решению.

Актуальность исследования определяется противоречием между необходимостью формирования самостоятельного музыканта-интерпретатора и сохраняющейся зависимостью обучающегося от внешней педагогической оценки при выборе и коррекции исполнительских средств. В связи с этим особое значение приобретает вопрос о том, каким образом формирование культуры звука может способствовать развитию внутреннего слухового контроля, художественной ответственности и исполнительской саморегуляции саксофониста.

Цель статьи состоит в теоретическом обосновании роли культуры звука в развитии исполнительской самостоятельности саксофониста и выявлении педагогических условий, обеспечивающих данный процесс. Для достижения этой цели уточняются понятия «исполнительская самостоятельность» и «культура звука», раскрывается их взаимосвязь и рассматриваются условия формирования внутреннего слухового критерия, осознанного выбора исполнительских средств, рефлексивного самоконтроля и исполнительской саморегуляции. В исследовании использованы методы анализа и обобщения научно-педагогической и музыкально-методической литературы, систематизации теоретических положений и педагогического моделирования.

Теоретическая значимость работы заключается в рассмотрении культуры звука не только как характеристики исполнительского мастерства, но и как внутреннего регулятора профессиональной деятельности музыканта. Такой подход

позволяет связать работу над звучанием с развитием способности самостоятельно формировать художественное намерение, оценивать исполнительский результат и корректировать собственные действия.

Исполнительская самостоятельность саксофониста как результат профессионального музыкального образования

Современная профессиональная подготовка музыканта-исполнителя предполагает не только овладение комплексом специальных технических навыков, но и формирование способности самостоятельно решать художественно-интерпретационные задачи. Для выпускника музыкального вуза техническая оснащённость приобретает профессиональную ценность лишь в том случае, если она включена в осознанную исполнительскую деятельность: понимание художественного содержания произведения, формирование интерпретационного замысла, выбор соответствующих средств выразительности, контроль и оценку полученного результата. В связи с этим исполнительская самостоятельность выступает одним из существенных показателей профессиональной зрелости музыканта.

В исследованиях музыкально-педагогического образования данный процесс связывается с переходом обучающегося от преимущественно репродуктивного освоения исполнительских действий к активной субъектной позиции. Д. Л. Диденко рассматривает формирование исполнительской активности будущего педагога-музыканта как специально организованный педагогический процесс, предполагающий включённость обучающегося в решение профессионально-исполнительских задач [1]. А. Ю. Маряч и Т. А. Шипилкина, характеризуя исполнительскую компетентность музыканта, выделяют взаимосвязь продуктивно-технологического, ценностного и рефлексивного компонентов [2]. Данные положения позволяют рассматривать профессиональное исполнительское развитие не как накопление отдельных умений, а как постепенное становление способности самостоятельно организовывать и регулировать собственную музыкально-исполнительскую деятельность.

В настоящем исследовании исполнительская самостоятельность саксофониста понимается как интегративное профессионально-личностное качество, выражающееся в способности самостоятельно осмысливать художественное содержание произведения, формировать исполнительское намерение, выбирать адекватные технические и выразительные средства, осуществлять контроль собственных действий и корректировать исполнительский результат на основе внутренних художественно-профессиональных критериев. Следовательно, самостоятельность характеризует не отдельное умение, а способ организации исполнительской деятельности в целом.

В её структуре целесообразно выделить четыре взаимосвязанных компонента. Художественно-интерпретационный компонент выражается в способности раскрывать образно-смысловое содержание произведения, понимать его стилистические особенности и принимать аргументированные исполнительские решения. Слуховой компонент предполагает наличие внутреннего представления о желаемом результате и способность соотносить его с реально возникающим звучанием. Операционально-технологический компонент связан с осознанным выбором и вариативным использованием исполнительских средств в соответствии с конкретной художественной задачей. Наконец, рефлексивно-регулятивный компонент обеспечивает анализ собственных действий, выявление причин исполнительских затруднений, оценку полученного результата и выбор способов его последующей коррекции. Подобное объединение рефлексии, оценки и коррекции в едином регулятивном компоненте представляется методологически оправданным, поскольку эти процессы образуют последовательный цикл самоуправления исполнительской деятельностью.

Для подготовки саксофониста принцип индивидуализации приобретает особое значение. О. А. Блок подчёркивает, что в музыкально-исполнительской педагогике индивидуальный подход должен учитывать специфику личности обучающегося, особенности его профессионального становления и характер решаемых художественно-творческих задач [3]. В классе саксофона это означает, что педагогическая работа не может ограничиваться передачей унифицированного набора технических приёмов. Обучающийся должен постепенно приобретать способность соотносить собственные исполнительские возможности с требованиями музыкального текста и самостоятельно выбирать оптимальные способы реализации художественного замысла.

При этом исполнительская самостоятельность не означает устранения педагогического руководства. На начальном этапе значительная часть критериев исполнительского качества задаётся извне: педагог демонстрирует образец, определяет проблему, формулирует задачу и предлагает способы её решения. По мере профессионального становления характер педагогического взаимодействия должен изменяться. Готовое указание постепенно уступает место проблемному вопросу, совместному анализу и самостоятельному поиску. Тем самым внешняя педагогическая регуляция преобразуется во внутреннюю саморегуляцию: студент начинает самостоятельно устанавливать исполнительскую задачу, прогнозировать результат, выбирать средства его достижения и оценивать эффективность принятого решения.

Именно поэтому необходимо разграничивать понятия «исполнительская самостоятельность» и «самостоятельная работа». Последняя характеризует преимущественно форму организации образовательного процесса: индивидуаль-

ное выполнение заданий, освоение репертуара и совершенствование навыков вне непосредственного взаимодействия с преподавателем. Однако продолжительность самостоятельных занятий сама по себе не свидетельствует о профессиональной самостоятельности. Студент может регулярно заниматься без педагога, но при этом оставаться зависимым от его указаний при выборе характера фразировки, артикуляции, динамики или способов преодоления исполнительских трудностей.

В этом отношении значимым становится не сам факт индивидуальной практики, а способность самостоятельно организовать полный цикл исполнительской деятельности: осмыслить художественную задачу — представить предполагаемый результат — выбрать необходимые средства — проконтролировать исполнение — оценить его — внести коррективы. Современные технологии могут расширять возможности такого самостоятельного анализа. Исследование В. Ханя, посвящённое преподаванию саксофона в китайской консерватории, показывает, что цифровые средства могут использоваться при работе над исполнительским аппаратом, техническими навыками, художественным репертуаром и импровизацией, тем самым дополняя традиционное взаимодействие преподавателя и обучающегося [4]. Однако педагогическая ценность подобных средств определяется прежде всего тем, насколько они способствуют развитию способности студента самостоятельно анализировать и совершенствовать собственное исполнение.

Таким образом, исполнительская самостоятельность саксофониста представляет собой не внешнюю независимость от педагога, а достигнутый уровень внутренней регуляции профессионально-исполнительской деятельности. Её развитие связано с переходом от воспроизведения готовых педагогических решений к самостоятельному формированию художественного намерения, выбору исполнительских средств, контролю и корректировке результата. Особенно существенную роль в этом процессе играет способность музыканта опираться на внутренние слуховые и художественные критерии. Именно данное положение создаёт основание для последующего рассмотрения культуры звука как одного из механизмов становления исполнительской самостоятельности саксофониста.

Культура звука саксофониста и её роль в становлении исполнительской самостоятельности

В профессиональном исполнительстве звук является не только акустическим результатом взаимодействия музыканта с инструментом, но и одним из основных средств раскрытия художественного содержания произведения. Для саксофона это особенно существенно: тембровая пластичность инструмента

позволяет варьировать характер звучания в зависимости от стиля, жанра, фактуры и интерпретационного замысла. Поэтому работа над звуком не может ограничиваться достижением устойчивого или субъективно «красивого» тембра. Речь идёт о более сложном профессиональном качестве — культуре звука.

Под культурой звука саксофониста в данной работе понимается совокупность слуховых представлений, художественно-эстетических критериев и исполнительских умений, благодаря которым музыкант способен осознанно формировать и изменять звучание в соответствии с художественной задачей. В её структуре можно выделить три тесно связанных компонента: слуховой, художественно-оценочный и исполнительско-регулятивный.

Слуховой компонент связан прежде всего с внутренним представлением о предполагаемом результате. Исполнитель должен не только слышать фактически возникающий звук, но и заранее представлять его тембровую окраску, интонационную направленность, динамическое развитие, характер атаки и звуковедения. Такое предварительное слышание создаёт основу для последующего сопоставления задуманного и реально полученного результата.

Художественно-оценочный компонент определяет критерии этого сопоставления. В профессиональном исполнении звук оценивается не сам по себе, а в связи с музыкальным образом, стилистикой произведения, логикой фразы и общей интерпретационной концепцией. Один и тот же тембр может быть уместен в одном художественном контексте и недостаточно выразителен в другом. Поэтому культура звука предполагает не только способность получать качественное звучание, но и умение судить о его художественной целесообразности.

Исполнительско-регулятивный компонент связан с практическим воплощением звукового замысла. Дыхание, амбушюр, артикуляция, атака, динамика и другие элементы исполнительской техники выступают здесь не как автономные навыки, а как средства решения конкретной художественной задачи. Н. Г. Панова подчёркивает необходимость единства технического и художественного развития музыканта-исполнителя [5]. Для подготовки саксофониста это положение имеет принципиальное значение: техника приобретает профессиональный смысл лишь тогда, когда подчинена содержанию и характеру звучания.

Отдельные параметры звука при этом существуют не изолированно. Тембр связан с динамикой и атакой, артикуляция с построением фразы, интонационная устойчивость со слуховым представлением и особенностями звуковедения. Именно эта взаимозависимость позволяет говорить о культуре звука как о целостной системе, а не как о наборе отдельных технических характеристик.

Особое место в ней занимает тембр. В современном саксофонном исполнительстве он выступает подвижной художественной категорией, а не неизменной характеристикой инструмента. Люй Сымэн, анализируя выразительные воз-

можности саксофона в музыке XX века, отмечает расширение его тембрового и технического потенциала, непосредственно связанного с новыми способами художественной трактовки музыкального материала [6]. Подобная вариативность показывает, что профессиональный саксофонный звук не сводится к одной нормативной модели. Его характер определяется стилем, драматургией произведения и конкретным исполнительским замыслом.

В связи с этим необходимо разграничивать понятия «качество звука» и «культура звука». Первое характеризует преимущественно достигнутый результат — устойчивость, интонационную точность, тембровую насыщенность, динамическую управляемость, артикуляционную ясность. Второе связано уже со способностью музыканта осознанно формировать, оценивать и варьировать этот результат в зависимости от художественной ситуации. Иными словами, технически качественное звучание ещё не всегда свидетельствует о сформированной культуре звука.

Например, ровный и устойчивый тембр может быть безупречным с технической точки зрения, но не соответствовать характеру конкретного произведения. Напротив, намеренное изменение тембровой окраски, динамического профиля или характера атаки, продиктованное интерпретационным замыслом, свидетельствует о более высоком уровне художественного контроля над звуком.

Китайские исследования саксофонного исполнительства также рассматривают тембр как управляемый элемент художественной выразительности. Тун Цзянь, обращаясь к проблеме тембрового единства и баланса в саксофонном ансамбле, подчёркивает необходимость целенаправленной организации звуковых характеристик в зависимости от исполнительского контекста [7]. Ван Хэн связывает качество саксофонного звучания с сознательным контролем музыканта над тембровой окраской [8]. Эти работы подтверждают, что профессиональный звуковой результат зависит не только от состояния исполнительского аппарата, но и от способности музыканта осмысленно им управлять.

Не менее существенна стилевая обусловленность культуры звука. Требования к тембру, атаке, артикуляции, динамике и вибрато меняются в зависимости от эстетики произведения. Поэтому профессиональная подготовка должна формировать не одну закреплённую модель звукоизвлечения, а способность выбирать вариант звучания, адекватный конкретному художественному контексту. Такая вариативность является проявлением не технической нестабильности, а исполнительской гибкости.

Культура звука выполняет по меньшей мере две взаимосвязанные функции. Первая — художественно-выразительная: через характер звучания реализуется музыкальный образ и индивидуальная интерпретация. Вторая — регулятив-

ная: сформированное представление о желаемом звуке становится критерием выбора и оценки собственных исполнительских действий.

Именно регулятивная функция особенно важна для развития исполнительской самостоятельности. Пока критерий звукового качества задаётся преимущественно педагогом, студент ориентируется на внешнюю оценку. По мере профессионального становления этот критерий должен становиться внутренним. Исполнитель начинает сам определять, насколько полученный звук соответствует художественной задаче, и на этой основе принимать дальнейшие решения.

Следовательно, культура звука представляет собой более широкое профессиональное образование, чем совокупность навыков качественного звукоизвлечения. Она объединяет внутреннее слуховое представление, художественную оценку и осознанное управление звуковым результатом. Если качество звука характеризует то, что уже прозвучало, то культура звука характеризует способность музыканта понять, каким должно быть звучание, почему оно должно быть именно таким и какими средствами его следует добиться. В этом качестве она создаёт необходимую основу для перехода от внешнего педагогического контроля к самостоятельным художественно-исполнительским решениям.

Педагогические условия развития исполнительской самостоятельности через формирование культуры звука

Развитие исполнительской самостоятельности саксофониста не является прямым следствием накопления технического опыта. Даже при достаточно высоком уровне владения инструментом обучающийся может сохранять зависимость от преподавателя при оценке звучания, выборе исполнительских средств и определении способов устранения возникающих трудностей. Поэтому работа над культурой звука должна быть организована таким образом, чтобы постепенно включать студента в самостоятельное определение художественной задачи, анализ собственного исполнения и принятие исполнительских решений. С этой точки зрения можно выделить четыре взаимосвязанных педагогических условия.

Первое условие связано с целенаправленным формированием внутреннего слухового эталона звучания. В педагогической практике важно не только предъявлять студенту качественный исполнительский образец, но и развивать способность осмысленно воспринимать и сравнивать различные варианты звучания. Этому способствуют сравнительное прослушивание интерпретаций, предварительное слуховое моделирование музыкальной фразы, словесная характеристика тембра, динамики и артикуляции, а также обсуждение соответствия звукового решения художественному образу.

При такой организации работы образец, предложенный педагогом или профессиональным исполнителем, перестаёт выполнять функцию единственной нормы. Он становится материалом для анализа. Студент учится различать художественно значимые характеристики звучания, сопоставлять несколько вариантов и аргументировать собственное предпочтение. В результате постепенно формируется внутренний критерий, позволяющий оценивать исполнение не только через реакцию преподавателя, но и на основании собственного слухового представления.

Вторым условием является единство художественной и технической работы над звуком. Изолированное совершенствование дыхания, амбушюра, артикуляции или аппликатуры способствует развитию исполнительского аппарата, но само по себе не обеспечивает самостоятельности художественного решения. Техническая задача становится педагогически значимой тогда, когда студент понимает её связь с конкретным звуковым и образным результатом.

Поэтому более продуктивной представляется последовательность: художественный образ — необходимое качество звучания — исполнительское средство. При таком подходе студент осваивает не только способ действия, но и принцип его выбора. Например, изменение характера атаки рассматривается не как самостоятельная техническая цель, а как средство достижения определённой артикуляционной выразительности; работа над дыханием связывается с направленностью фразы и динамическим развитием.

Исследование особенностей формирования исполнительского мастерства студентов-инструменталистов также показывает необходимость взаимосвязи технической подготовки, художественного содержания и индивидуального исполнительского опыта [9]. Для обучения игре на саксофоне этот принцип особенно существенен ввиду значительной вариативности звукообразования: сходная техническая задача может решаться по-разному в зависимости от регистра, динамики, стилистики и характера музыкального материала.

Третьим условием выступает развитие рефлексивного слухового самоконтроля. Профессиональная самостоятельность предполагает, что студент способен не только услышать несоответствие между замыслом и результатом, но и определить его характер и возможную причину. Поэтому задача преподавателя заключается в постепенном переходе от непосредственного указания на ошибку к организации самостоятельного анализа исполнения.

Такой анализ целесообразно строить вокруг нескольких вопросов: что именно не соответствует первоначальному замыслу; в каком параметре проявляется расхождение; чем оно может быть обусловлено; какое действие необходимо изменить. В результате формируется последовательность: услышать проблему

— установить причину — выбрать способ коррекции — проверить новый результат.

В исследованиях музыкально-исполнительской деятельности самоконтроль и саморегуляция рассматриваются как существенные условия осознанного профессионального развития музыканта [10]. Дополнительные возможности для рефлексии создаёт аудио- и видеозапись исполнения. Однако её педагогическая ценность определяется не самим фактом фиксации, а наличием конкретной аналитической задачи: сравнить два варианта фразировки, оценить устойчивость интонации, проследить динамическое развитие или определить причину изменения тембра.

Четвёртым условием является постепенный переход от педагогического управления к исполнительской саморегуляции. Речь при этом не идёт о сокращении роли преподавателя. Изменяется прежде всего характер педагогической помощи: прямое предписание постепенно уступает место совместному анализу, проблемному вопросу и самостоятельному поиску решения.

Эту динамику можно представить следующим образом: показ — совместный анализ — проблемный вопрос — самостоятельный выбор — самокоррекция. На первых этапах педагог демонстрирует способ исполнения и объясняет его связь с требуемым звучанием. Затем преподаватель и студент совместно сравнивают различные варианты. В дальнейшем всё большее значение приобретают вопросы, не содержащие готового ответа. Вместо указания «сделайте звук мягче» педагог может спросить, соответствует ли данный тембр характеру фразы и за счёт какого изменения исполнительского действия можно добиться иного результата.

Подобный подход согласуется с современным пониманием саморегулируемой музыкальной практики, включающей планирование, наблюдение за собственными действиями и последующую оценку результата. Исследование китайских студентов музыкальных специальностей показывает значимость подобных стратегий в организации самостоятельных занятий [11]. В исследованиях личностно ориентированного музыкального образования также подчёркивается необходимость активного включения обучающегося в выбор, обсуждение и оценку способов учебно-исполнительской деятельности [12].

Применительно к индивидуальному классу саксофона это означает постепенное сокращение количества готовых исполнительских решений при сохранении профессиональной направляющей роли педагога. Студент получает возможность сравнивать варианты, объяснять причины собственного выбора и проверять его художественную состоятельность. Ошибка в такой системе становится не только объектом исправления, но и материалом для развития профессионального мышления.

Рассмотренные условия образуют единую педагогическую систему. Их содержание и предполагаемый результат представлены в таблице 1.

Таблица 1. Педагогические условия развития исполнительской самостоятельности саксофониста средствами формирования культуры звука

Педагогическое условие	Содержание педагогической работы	Изменение позиции обучающегося	Формируемый результат
Формирование внутреннего слухового эталона	Сравнительное слушание, анализ интерпретаций, предварительное слуховое моделирование, вербализация звукового образа	От ориентации преимущественно на оценку педагога к собственному слуховому критерию	Способность предварительно представлять и художественно оценивать требуемое звучание
Единство художественной и технической работы	Соотнесение художественного образа, требуемого качества звучания и конкретного исполнительского средства	От механического воспроизведения технического приёма к осознанному выбору способа действия	Вариативность и художественная обоснованность исполнительских решений
Развитие рефлексивного слухового самоконтроля	Сопоставление замысла и результата, выявление причин отклонения, самоанализ, работа с аудио- и видеозаписью	От фиксации ошибки к самостоятельной диагностике исполнительской проблемы	Способность выявлять расхождение, определять его причину и оценивать результат коррекции
Переход к исполнительской саморегуляции	Совместный анализ, проблемные вопросы, постепенное сокращение готовых указаний, самостоятельный поиск решения	От внешнего педагогического управления к самостоятельному принятию решений	Способность ставить исполнительскую задачу, выбирать средство и корректировать собственное исполнение

Как видно из таблицы 1, педагогические условия образуют не совокупность независимых приёмов, а последовательную систему. Внутренний слуховой эталон предоставляет студенту критерий оценки; связь художественной задачи с техническим действием обеспечивает осознанный выбор средств; рефлексивный самоконтроль позволяет выявлять несоответствие между намерением и результатом; изменение характера педагогического руководства переводит эти действия в сферу самостоятельной регуляции.

Отсутствие одного из названных условий снижает эффективность всей системы. Без сформированного слухового критерия студенту трудно самостоятельно оценивать качество исполнения; без понимания художественной функции технического действия выбор исполнительских средств остаётся репродуктивным; без рефлексии коррекция превращается в выполнение внешнего указания.

Наконец, при постоянном сохранении прямого педагогического контроля даже развитые слуховые и технические навыки не всегда преобразуются в профессиональную самостоятельность.

В этом смысле работа над культурой звука приобретает развивающий характер тогда, когда звук становится для обучающегося не только объектом педагогической коррекции, но и предметом собственного слухового анализа, художественного выбора и профессиональной ответственности. Задача преподавателя заключается не в ослаблении руководства, а в постепенном преобразовании его функций: от предъявления и коррекции готового образца к организации условий, в которых студент способен самостоятельно услышать проблему, определить художественную цель, выбрать способ действия и оценить достигнутый результат.

Заключение

Проведённый теоретический анализ позволяет рассматривать исполнительскую самостоятельность саксофониста как сформированную способность самостоятельно осмысливать художественную задачу, выбирать исполнительские средства, контролировать собственные действия и корректировать результат на основе внутренних слуховых и художественных критериев. В этом процессе культура звука имеет принципиальное значение, поскольку не сводится к техническому качеству звукоизвлечения, а объединяет слуховое представление, художественную оценку и осознанное управление звучанием. Если качество звука характеризует достигнутый исполнительский результат, то культура звука определяет способность музыканта понимать, каким должно быть звучание в конкретном художественном контексте, оценивать степень его соответствия замыслу и выбирать способы необходимой коррекции. Тем самым культура звука выполняет не только художественно-выразительную, но и регулятивную функцию, создавая основу для перехода от внешней педагогической оценки к внутренней организации исполнительской деятельности.

Развитие такой самостоятельности требует взаимосвязанной реализации четырёх педагогических условий: формирования внутреннего слухового эталона, единства художественной и технической работы, развития рефлексивного слухового самоконтроля и постепенного перехода от педагогического управления к исполнительской саморегуляции. Их сочетание позволяет изменить позицию обучающегося: от воспроизведения готового образца к осознанному выбору, от внешней коррекции к самостоятельному выявлению причины исполнительской проблемы и поиску способа её решения. В результате звук становится для саксофониста не только объектом педагогического воздействия, но и предметом собственного слухового анализа, художественного выбора и профессио-

нальной ответственности. Именно это позволяет рассматривать формирование культуры звука как значимое педагогическое средство становления самостоятельного музыканта-интерпретатора.

Литература

1. *Диденко, Д. Л. Моделирование процесса формирования исполнительской активности будущего педагога-музыканта в системе профессионального образования // Педагогика. Вопросы теории и практики. — 2022. — Т. 7, № 11. — С. 1193–1198.*
2. *Маряч, А. Ю. Содержательно-методический аспект формирования исполнительской компетентности будущего учителя музыки // Педагогика. Вопросы теории и практики. — 2022. — Т. 7, № 5. — С. 536–542.*
3. *Блок, О. А. Индивидуальный подход в педагогике музыкального исполнительства: аспекты анализа // Мир науки, культуры, образования. — 2024. — № 5 (108). — С. 154–156.*
4. *Хан, В. Использование цифровых технологий в обучении игре на саксофоне в китайской консерватории: обучение на основе опыта саксофонистов Ду Иньцзяо и Лю Юаня / В. Хан // Интерактивные образовательные среды. — 2024. — Т. 32, № 9. — С. 4997–5008.*
5. *Панова, Н. Г. К вопросу о педагогических условиях развития исполнительских умений и навыков обучающихся-музыкантов // Мир науки, культуры, образования. — 2020. — № 4 (83). — С. 206–208.*
6. *Люй Сымэн. Выразительные возможности саксофона в музыке XX века / Люй Сымэн // Вестник гуманитарного научного образования. — 2024. — № 79. — С. 126–132.*
7. *Тун Цзянь. Формирование тембрового единства и баланса партий в саксофонном квартете // Современная музыка. — 2025. — № 3.*
8. *Ван Хэн. Контроль и освоение тембра саксофона исполнителем // Новые звуки Юэфу: журнал Шэньянской консерватории. — 2011. — № 2. — С. 167–169.*
9. *Командышко, Е. Ф. Особенности формирования исполнительского мастерства студента-скрипача в музыкальном образовании Китая // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2025. — № 3 (125). — С. 211–220.*
10. *Барышева, Г. Н. Формирование эмоционально-волевой саморегуляции у учащихся младших классов фортепианного отделения детской школы искусств // Музыкальное искусство и образование. — 2024. — Т. 12, № 1.*
11. *Чжан, Ц. Адаптация шкалы саморегулируемого поведения в процессе самостоятельных занятий для китайских студентов музыкальных специальностей // Журнал исследований в области музыкального образования. — 2023. — Т. 71, № 3. — С. 343–365.*
12. *Чжан, Л. Значение контекста: адаптация личностно ориентированного обучения в школьных музыкальных классах Китая // Исследования в области музыкального образования. — 2023. — Т. 25, № 4. — С. 418–434.*

REFERENCES

1. *Didenko, D. L. Modelirovanie protsessa formirovaniya ispolnitel'skoi aktivnosti budushchego pedagoga-muzykanta v sisteme professional'nogo obrazovaniya // Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki. — 2022. — T. 7, № 11. — S. 1193–1198.*
2. *Maryach, A. Yu. Soderzhatel'no-metodicheskii aspekt formirovaniya ispolnitel'skoi kompetentnosti budushchego uchitelya muzyki // Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki. — 2022. — T. 7, № 5. — S. 536–542.*
3. *Blok, O. A. Individual'nyi podkhod v pedagogike muzykal'nogo ispolnitel'stva: aspekty analiza // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. — 2024. — № 5 (108). — S. 154–156.*
4. *Khan, V. Ispol'zovanie tsifrovykh tekhnologii v obuchenii igre na saksofone v kitaiskoi konservatorii: obuchenie na osnove opyta saksofonistov Du In'tszyao i Lyu Yuanya / V. Khan // Interaktivnye obrazovatel'nye sredy. — 2024. — T. 32, № 9. — S. 4997–5008.*
5. *Panova, N. G. K voprosu o pedagogicheskikh usloviyakh razvitiya ispolnitel'skikh umenii i navykov obuchayushchikhsya-muzykantov // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. — 2020. — № 4 (83). — S. 206–208.*

6. *Lyui Symehn. Vyrazitel'nye vozmozhnosti saksofona v muzyke XX veka / Lyui Symehn // Vestnik gumanitarnogo nauchnogo obrazovaniya. — 2024. — № 79. — S. 126–132.*
7. *Tun Tszyan'. Formirovanie tembrovogo edinstva i balansa partii v saksofonnom kvartete // Sovre mennaya muzyka. — 2025. — № 3.*
8. *Van Khehn. Kontrol' i osvoenie tembra saksofona ispolnitelem // Novye zvuki Yuehfu: zhurnal Shehn'yanskoi konservatorii. — 2011. — № 2. — S. 167–169.*
9. *Komandyshko, E. F. Osobennosti formirovaniya ispolnitel'skogo masterstva studenta-skripacha v muzykal'nom obrazovanii Kitaya // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. — 2025. — № 3 (125). — S. 211–220.*
10. *Barysheva, G. N. Formirovanie ehmotsional'no-volevoi samoregulyatsii u uchashchikhsya mladshikh klassov fortepiannogo otdeleniya detskoi shkoly iskusstv // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. — 2024. — T. 12, № 1.*
11. *Chzhan, Ts. Adaptatsiya shkaly samoreguliruemogo povedeniya v protsesse samostoyatel'nykh zanyatii dlya kitaiskikh studentov muzykal'nykh spetsial'nostei // Zhurnal issledovanii v oblasti muzykal'nogo obrazovaniya. — 2023. — T. 71, № 3. — S. 343–365.*
12. *Chzhan, L. Znachenie konteksta: adaptatsiya lichnostno orientirovannogo obucheniya v shkol'nykh muzykal'nykh klassakh Kitaya // Issledovaniya v oblasti muzykal'nogo obrazovaniya. — 2023. — T. 25, № 4. — S. 418–434.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

А.В. Ростовцева

Развитие и укрепление певческого дыханиия в условиях дистанционного обучения

Аннотация. Статья посвящена вопросам работы над певческим дыханием. Целью статьи является составление универсальных методических рекомендаций для развития и укрепления певческого дыхания в условиях дистанционного обучения, обеспечивающих максимальное качество педагогического процесса. Приведены различные педагогические подходы к работе над дыханием, выявлены и разрешены основные теоретические противоречия в постановке певческого дыхания. Автор применил теоретические и практические методы исследования и дал ответы на следующие вопросы: какой способ вдоха является наиболее оптимальным для певца? Нужны ли специальные упражнения для укрепления дыхания? Всегда ли звучание голоса напрямую зависит от дыхательного процесса? В статье сформулирован и обоснован современный взгляд на постановку певческого дыхания в условиях дистанционного обучения. Даны практические рекомендации к технической организации учебного процесса в формате онлайн и представлены оптимальные упражнения для развития дыхания певца.

Ключевые слова: постановка голоса, певческое дыхание, опора дыхания, опора звука, вокальная педагогика.

Введение

Актуальность темы постановки певческого дыхания обусловлена необходимостью поиска новых подходов в педагогической певческой практике. Быстро меняющиеся реалии требуют от педагогов оптимальных и эффективных решений в организации учебного процесса, использования разных форм обучения, в том числе и дистанционных, а также включения в свою деятельность современных компьютерных технологий. Все эти обстоятельства делают необходимым

рассмотреть тему постановки певческого дыхания в новом ракурсе, учитывающем требования времени.

Целью статьи является составление универсальных методических рекомендаций для развития и укрепления певческого дыхания в условиях дистанционного обучения, обеспечивающих максимальное качество педагогического процесса с применением необходимых знаний и компетенций.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

- проанализировать и разрешить наиболее значимые противоречия в работе над дыханием;
- провести обзор и сравнительный анализ различных подходов к работе над певческим дыханием, как отечественных педагогов, так и зарубежных;
- выявить технические и практические особенности работы над певческим дыханием в условиях дистанционного обучения;
- сформулировать методические рекомендации для работы с певческим дыханием и подтвердить их эффективность в условиях дистанционной педагогической практики;

Методы исследования включают в себя: изучение и анализ научных публикаций по теме исследования; анализ практической работы над постановкой певческого дыхания и систематизация полученных данных; сравнение практических подходов в работе над певческим дыханием, представленных в методической литературе XX-XXI веков.

Теоретическую базу исследования составляют фундаментальные работы выдающихся теоретиков вокальной педагогики, которые серьезно занимались темой физиологической основы певческого дыхания (Дмитриев, 1968, 2002; Павлищева, 1954; Работнов, 1932). Акустическая основа постановки дыхания певца отражена в работе «Искусство резонансного пения» (Морозов, 2002). Практическая сторона работы над певческим дыханием представлена в труде «Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве» (Дмитриев, 2002). Важным дополнением послужили работы зарубежных исследователей вокальной методики (С. Фучито и Б. Бейер, 1967; Ламперти, 2023). Современный взгляд на постанову дыхания певца представлен в научных (Ростовцева, 2021; Шарнина, 2023; Кукура, 2024; Львова, 2022).

Практическая значимость исследования выражена в предложении методических рекомендаций для постановки певческого дыхания в условиях дистанционного обучения, а также в разработке организации дистанционной формы обучения вокалу с применением современных компьютерных технологий.

Первое, что известно каждому практикующему педагогу – это то, что правильное дыхание необходимо для создания опёртого, плотного звучания голоса. Определений понятия певческого дыхания существует множество. Автор ранее

провел исследование и привел обобщающее определение данному понятию: «Певческое дыхание можно обозначить как естественный физиологический дыхательный процесс, не требующий усилий и тренировок, являющийся следствием, а не причиной правильного, комфортного звукоизвлечения» [1, с. 235].

Теперь рассмотрим некоторые противоречия, встречающиеся в работе над певческим дыханием:

1) Синонимичность понятий «опора звука» и «опора дыхания»;
2) Взятие дыхания носом или ртом;
3) Использование упражнений для укрепления дыхания, отдельно от певческого звука и совместно с ним.

1. Опора звука и опора дыхания

Благодаря развитию информационных технологий стало возможным проанализировать не только свой педагогический опыт, но и опыт многочисленных коллег-педагогов. Существует множество видео уроков, мастер классов, просто обучающих видео в открытом доступе, и анализ видео материалов показал, что педагоги употребляют два совершенно разных понятия «опора дыхания» и «опора звука» как синонимы. На самом деле эти понятия вступают в противоречия друг с другом, поскольку имеют в своей основе совершенно разную природу.

Определение «опоре» как таковой, очень точно дал выдающийся исследователь вокальной физиологии Л. Б. Дмтриев: «Опора – это особая, правильная координация в работе голосового аппарата, рождающая опертый звук» [2, 521 с.]. Следует обратить внимание, что в данном определении отсутствует привязка к певческому дыханию. Л. Б. Дмитриев указывает на общее правильное состояние голосового аппарата во время пения, поскольку координировать приходится не только лишь дыхание, но еще множество различных мышечных и образных установок.

В свою очередь, понятие певческого дыхания является как бы более точечно сфокусированным на физиологии певческого процесса. В методической литературе XX века превалирует физиологический подход в изучении певческого звукообразования. Для исследования голоса были созданы различные приборы, использована рентгенография, акустические замеры и т.д. Все это являлось попыткой максимально изучить и понять природу правильного певческого звука, и результаты исследований нередко приводили к выводу, что главное условие правильной работы певческого аппарата – сформированное особым образом дыхание. Постепенно в обиход педагогов вошел термин «опора дыхания» и прижился на долгие десятилетия.

Однако, вспоминая беседы Дмитриева с выдающимися певцами прошлого столетия, становится очевидным, что ту самую опору звука певцы далеко не все-

гда чувствуют через опору дыхания. Наоборот, некоторые утверждают, что во время пения не отводят процессу дыхания особое место, а ставят на первое место звук. В подтверждение приведем слова итальянской певицы Тоти Даль Монте: «. . . самое важное в дыхании — это найти верное звукоизвлечение, эмиссию голоса вместе с дыханием. Верно взятое дыхание не удерживается, если эмиссия звука голоса не верна» [3, с. 21]. В данном случае мы видим подтверждение фокусировке на звучании голоса, которое рождает ту самую «опору звука».

Итак, подведем небольшой итог. Опора звука и опора дыхания – два совершенно различных понятия, нуждающихся в аккуратном и точном употреблении. Следует помнить, что физические ощущения во время пения у разных певцов зачастую настолько различны, что привязка звучания именно к дыхательному процессу может пагубно влиять на постановку голоса. Более подробно о различии понятий «опора звука» и «опора дыхания» можно прочесть в статье Ростовцевой А. В. «Проблема певческого дыхания как основы постановки голоса» (2021), где автор подробно обосновывает свой взгляд.

2. Способы взятия дыхания

В вокальной практике существует весьма противоречивый вопрос: какой способ вдоха является самым оптимальным – вдох через нос или вдох ртом? Это до сих пор вызывает дискуссии между педагогами на «круглых столах» различных конкурсов, в том числе и международных. В методической литературе так же не наблюдается единого мнения. Между тем, разрешение этого противоречия является весьма важным для успешного обучения певца.

Сторонники взятия дыхания через нос утверждают, что такой способ обеспечивает наиболее свободные мышечные ощущения певца. К. И. Плужников писал: «Лучше вдыхать воздух через нос: так мускулы будут напрягаться слабее и медленнее» [4, с. 7]. Действительно, способ взятия дыхания носом достаточно близок к природным установкам человеческого тела, поскольку в обычной жизни мы, как правило, не дышим ртом. Важно понимать, что подобный подход возможен лишь при исполнении не быстрых произведений с умеренной динамикой и непременно в здоровом состоянии. В противном случае, малейшая непроходимость носовых пазух будет давать нежелательные посторонние призвуки во время пения.

Приверженцы взятия дыхания ртом настаивают на том, что этот способ даёт возможность более быстрого и полного взятия дыхания и обеспечивает именно тот самый желаемый нижне-диафрагмальный тип певческого дыхания. Такой способ взятия дыхания рекомендовал на начальном этапе обучения представитель итальянской вокальной школы Д. Б. Ламперти: «Прежде чем взять дыхание – что должно выполняться поначалу только ртом, а не носом, – рот следует от-

крыть достаточно широко, настолько, чтобы расстояние между верхними и нижними зубами равнялось длине вашего указательного пальца» [5, с. 7].

Однако «требование – дышать только через рот – неверно, так как вдох, особенно при большой активности, может осушить слизистую оболочку гортани и лишить ее необходимой эластичности», – писала О. Павлищева [6, с. 20-21]. Абсолютно верное утверждение, с которым трудно спорить.

Проведенный опрос педагогов по вокалу, в котором приняли участие 51 человек, показал: 14% опрашиваемых считают, что вдох следует брать через нос; 6% указали вдох через рот, как оптимальный; 59% уверены в эффективности смешанного типа вдоха; 21% придерживаются произвольного способа вдоха. (опрос проведен 27.11.2025 среди педагогов объединения «Федерации педагогов вокального искусства», на базе социальной сети ВКонтакте).

Автор статьи, как практикующий вокальный педагог, имеющий постоянную концертную практику, придерживается мнения о необходимости соблюдения баланса между двумя способами взятия дыхания. Все зависит, прежде всего, от вокально-технических задач, которые ставит перед певцом композитор. Невозможно в темпе presto брать дыхание носом, особенно, если фраза начинается с гласного звука, ведь это потребует дополнительного времени на открытие рта и подготовки артикуляции к необходимой форманте. И напротив, если позволяет время, и если дыхание певца спокойное и плавное, то ограничений во взятии вдоха носом быть не может, разумеется, если это не вредит художественно-техническим задачам произведения.

3. Использование упражнений для укрепления дыхания

Необходимо разрешить еще одно противоречие в работе над певческим дыханием. Многие вокальные педагоги практикуют специальные упражнения для укрепления дыхания. Порой, этому посвящается достаточно длительное время на занятии. Разновидность подобных упражнений весьма обширна, как например дыхание с наклонами корпуса, сознательные активные толчки брюшного пресса во время выдоха, тренировка диафрагмальных мышц лежа на полу с грузом на животе и т.д. Увлечение такими упражнениями может весьма пагубно сказаться на здоровье певца.

Разумеется, если у ученика пониженный тонус мышц, связанный с типом телосложения или с особенностями функционирования нервной системы, то упражнения на укрепление дыхания могут принести пользу. В таком случае можно воспользоваться таблицами дыхания Г. А. Алчевского, который утверждал: «певцы, доведшие упражнениями дыхание до 60 секунд, могут, в зависимости от субъективных особенностей организации их грудной клетки, петь на одно дыхание от 20 до 30 секунд» [7, с. 12].

Вот одна из доступных таблиц развития дыхания. [7, с. 21]

Таблица №1	Общая длительность = 2 мин. 51 сек.				
Счет дыханий	Число секунд, показываемое стрелкой при окончании			Длительность дыханий	Сколько раз исполнено
	вдыхания	задержки	выдыхания		
I	5	10	15	=15	
II	20	25	30	=15	
III	35	41	46	=16	
IV	51	57	2	=16	
V	7	14	19	=17	
VI	24	31	36	=17	
VII	41	49	54	=18	
VIII	59	7	12	=18	
IX	17	26	31	=19	
X	36	46	51	=20	

Для начинающих певцов подойдут такие дыхательные упражнения, как: «маятник», «наклоны», «насос» и др. [8, с. 9] Однако в большинстве случаев учащиеся не нуждаются в отдельной усиленной тренировке дыхания. Основное внимание необходимо уделять работе над звучанием голоса, которое далеко не всегда зависит лишь от дыхательного процесса. Чаще всего, тренировка дыхания, изолированная от певческого звука, не приносит желаемых результатов, а иногда и вредит. На недопустимость использования грубых подходов в тренировке дыхания указывал В. Луканин: «Считаю своим долгом осудить такие варварские приемы, как накладывание на живот ученика, лежащего на полу, целой кипы клавиров или какого-нибудь другого груза, дыхательной гимнастики по часам без пения и т.п.» [9, с. 14].

Теперь рассмотрим технические и практические особенности работы над певческим дыханием в условиях дистанционного обучения. На сегодняшний день дистанционный формат применяется достаточно часто, хотя и не является основным. Такой формат имеет свои особенности, особенно когда речь идет о преподавании вокала. Важно добиться как можно более точной передачи звукового сигнала. Для этого необходимо пользоваться качественной аппаратурой: микрофоном, наушниками, компьютером или ноутбуком и обеспечить максимально быстрое интернет соединение, не ниже 100 мб/сек.

Качество воспроизведения реального звучания зависит от: «аналого-цифрового преобразователя (АЦП); цифро-аналогового преобразователя (ЦАП);

тракта микширования и усиления звуковых сигналов; помещения, в котором производится запись; от микрофона» [10, с. 166].

Микрофон является важнейшим инструментом в дистанционном вокально-педагогическом процессе, поэтому не следует прибегать к дистанционному обучению вокалу, без наличия качественного оборудования.

Следует также понимать, что передача сигнала осуществляется с задержкой, следовательно, педагог должен заранее позаботиться о записи фортепианного исполнения упражнений для распевок ученика. Если у педагога возникают сомнения в оценке звучания голоса ученика, связанные с помехами интернет соединения, или звуковыми помехами в связи, то альтернативным вариантом могут выступать записанные примеры голоса ученика, отправленные любым удобным способом.

Методические рекомендации

Работа над певческим дыханием при дистанционном обучении вокалу, при соблюдении вышеописанных указаний в организации онлайн урока, практически не отличается от работы вживую. Однако важно отметить, что при удаленной работе с вокалистом педагог должен следить за умеренной работой дыхания певца, так как практика показала, что попытка петь в аппаратуру, не находясь в непосредственной близости от педагога, провоцирует учеников форсировать звучание голоса, а соответственно и использовать чрезмерное дыхание.

Для удаленной работы с певцами подойдут простые дыхательные упражнения, выполняемые в самом начале урока для мобилизации тонуса мышц. Достаточно трех упражнений: выдох короткими порциями на звук «фс» (8 раз); взятие полного вдоха и длинный выдох на звук «фсссс» (от 10 секунд и дольше); выдох средними порциями на звук «фс» (по 2 секунды, 8 раз). Дыхание следует брать ртом.

Успешность этих дыхательных упражнений подтверждается практическим исследованием, результаты которых приведем ниже.

Исследование длилось 4 недели (8 занятий по 45 минут). В исследовании приняли участие 9 человек, обучающихся сольному пению, в возрасте от 19 до 37 лет.

Диагностика развития певческого дыхания была проведена с помощью таблицы дыхания Г. А. Алчевского. Результат показал, что 5 человек из 9 выполнили дыхательную таблицу без усилий. У четверых наблюдались затруднения.

Далее перед началом дистанционного занятия были выполнены описанные выше упражнения короткой, долгой и средней длительности, на звук «фс». Далее в процессе урока акцент был дан именно на работу со свободным звучанием

голоса, соответствующего естественному тембру певца, без акцентуации на дыхательном процессе.

Оценка развития певческого дыхания была проведена с помощью диагностической таблицы Алчевского №1. Восемь из девяти учащихся выполнили дыхательные задания успешно, что позволяет говорить о эффективности предложенных автором упражнений.

Заключение

В заключении скажем, что вокальные педагоги должны избегать противоречий в работе над певческим дыханием, внимательно и аккуратно относиться к дыхательным упражнениям, не перегружая вокалистов излишним вниманием к дыхательному процессу. Важно помнить, что даже самое крепкое и развитое дыхание не эффективно, если при звукообразовании наблюдаются мышечные зажимы гортани, шеи, артикуляционных мышц и т.д. Еще Л. Д. Работнов писал: «Давно известен тот факт, что усилием выдоха не всегда можно вызвать громкий звук голоса. . . нельзя сказать, чтобы сила голоса, а в особенности его слышимость и звучность, находились в прямых пропорциональных отношениях с силой давления воздуха в бронхах» [11, с. 37-38].

Указанные в статье технические условия работы над певческим дыханием в условиях дистанционного обучения рекомендованы к выполнению.

Методические рекомендации, такие как умеренное употребление дыхательных упражнений, внимательное отношение к выбору способа вдоха и непременное отслеживание качества звучания голоса, обеспечат эффективное, постепенное и безопасное развитие певческого дыхания.

Следовательно, работа над певческим дыханием должна определяться сугубо индивидуально для каждого отдельного учащегося и лишь в строго необходимой мере. Недопустимо возводить работу над певческим дыханием во главу угла вокально-педагогического процесса, а помнить о не менее важных задачах в постановке голоса, таких как свободное правильное звукообразование, свободная естественная артикуляция, общая слаженность вокального аппарата в целом и много другое.

Литература

1. *Ростовцева А. В. Материалы VII Международной научно-практической конференции «Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры». Самарский Государственный Институт Культуры, 2021. 233-238 с.*
2. *Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.*
3. *Дмитриев, Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения. – М.: ЗАО «Московские учебники - СиДиПресс», 2002. – 183 с.*
4. *Плужников К. И. Механика пения. Принципы постановки голоса: учебное пособие / К. И. Плужников. – 4-е изд., стер. Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2022. – 96 с.*

5. *Ламперти Д. Б. Техника бельканто. 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург: «Планета музыки», 2023. — 48 с.*
6. *Павлищева О. Методика постановки голоса. Москва – Ленинград, 1954. – 122 с.*
7. *Алчевский Г. А. Таблицы дыхания для певцов и их применение к развитию основных качеств голоса: Учебное пособие. — 2-е изд., стер. Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. – 64 с.*
8. *Львова М. Д., Савочкина К. С., Кудринская И. В. Образовательный форсайт. 2022. №2 (14). 201-208 с.*
9. *Луканин В. М. Обучение и воспитание молодого певца. Сост. и ред. Е. Нестеренко. Ленинград: издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 1977. – 86 с.*
10. *Андерсен А. В., Овсянкина Г. П., Шитикова Р. Г. Современные музыкально-компьютерные технологии. Санкт-Петербург. Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. – 223 с.*
11. *Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. Москва, 1932.*

REFERENCES

1. *Rostovceva A. V. Materialy VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii "Professional'noe muzykal'noe iskusstvo v kontekste mirovoj kul'tury". Samarskij Gosudarstvennyj Institut Kul'tury, 2021, pp. 233-238*
2. *Dmitriev, L. B. Osnovy vokal'noj metodiki. - M.: Muzyka, 1968, pp. 675*
3. *Dmitriev, L. B. Solisty teatra La Skala o vokal'nom iskusstve: Dialogi o tehnike penija. - M.: ZAO "Moskovskie uchebniki - SiDiPress", 2002, pp. 183*
4. *Pluzhnikov K. I. Mehanika penija. Principy postanovki golosa: uchebnoe posobie / K. I. Pluzhnikov. - 4-e izd., ster. Sankt-Peterburg: Lan': PLANETA MUZYKI, 2022, pp. 96*
5. *Lamperti D. B. Tehnika bel'kanto. 2-e izd., ster. - Sankt-Peterburg: "Planeta muzyki", 2023, pp. 48*
6. *Pavlishheva O. Metodika postanovki golosa. Moskva - Leningrad, 1954, pp.122*
7. *Alchevskij G. A. Tablicy dyhanija dlja pevcov i ih primenenie k razvitiju osnovnyh kachestv golosa: Uchebnoe posobie. - 2-e izd., ster. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo "Lan'"; Izdatel'stvo "PLANETA MUZYKI", 2014, pp. 64*
8. *L'vova M. D., Savochkina K. S., Kudrinskaja I. V. Obrazovatel'nyj forsajt, 2022, No (14), pp. 201-208*
9. *Lukanin V. M. Obuchenie i vospitanie molodogo pevca. Sost. i red. E. Nesterenko. Leningrad: izdatel'stvo "Muzyka", Leningradskoe otdelenie, 1977, pp. 86*
10. *Andersen A. V., Ovsjankina G. P., Shitikova R. G. Sovremennye muzykal'no-komp'juternye tehnologii. Sankt-Peterburg. Izdatel'stvo "PLANETA MUZYKI", 2013, pp. 223*
11. *Rabotnov L. D. Osnovy fiziologii i patologii golosa pevcov. Moskva, 1932.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Д.В. Кабаков

Сольная и ансамблевая музыка малых составов с участием деревянных духовых инструментов в творчестве композиторов Республики Молдова 1990–2010-х гг.

Аннотация. В статье рассматривается сольная и ансамблевая музыка малых составов с участием деревянных духовых инструментов в творчестве композиторов Республики Молдова 1990–2010-х гг. Проанализированы произведения для сольных духовых инструментов, а также дуэтов, трио и квартетов. Выявлены основные тенденции развития данной области камерно-инструментального творчества, определены наиболее распространенные жанры и типы ансамблей, охарактеризованы особенности тембровой организации, трактовки деревянных духовых инструментов и применения современных исполнительских приемов. Показано, что произведения рассматриваемого периода существенно обогатили национальную камерно-инструментальную музыку и репертуар исполнителей на деревянных духовых инструментах.

Ключевые слова: деревянные духовые инструменты, камерно-инструментальная музыка, сольная музыка, камерный ансамбль, исполнительский состав, тембровая организация, композиторы Республики Молдова, современная музыка.

Введение

Панорама камерно-инструментальных сочинений с участием деревянных духовых инструментов, созданных в Республике Молдова на рубеже XX–XXI вв., включает значительный корпус произведений различных исполнительских составов и жанров. К данной сфере относятся произведения для сольных инструментов, ансамблей малых и крупных составов, отражающие широкий спектр худо-

жественных тенденций – от развития традиционных жанровых моделей до освоения новых тембровых и исполнительских возможностей деревянных духовых инструментов.

Отдельные произведения и аспекты творчества молдавских композиторов получили освещение в исследованиях, посвященных анализу конкретных сочинений, проблемам современного музыкального языка, а также особенностям индивидуального стиля авторов. Вместе с тем сольная и ансамблевая музыка малых составов с участием деревянных духовых инструментов как целостный пласт камерно-инструментального творчества Республики Молдова представляет собой направление, требующее комплексного осмысления. Его изучение позволяет выявить основные тенденции развития данной жанровой сферы, определить особенности исполнительских составов, тембровой организации и применения современных приемов игры на деревянных духовых инструментах.

Актуальность обращения к данной проблематике обусловлена значением этих произведений для формирования современного репертуара исполнителей на деревянных духовых инструментах. Многие сочинения молдавских композиторов активно используются в концертной и педагогической практике, однако их место в системе камерно-инструментальных жанров и особенности художественного решения требуют дальнейшего обобщения. Цель настоящей статьи – представить систематизированный обзор произведений для сольных деревянных духовых инструментов и малых ансамблей (до четырех участников), созданных композиторами Республики Молдова в 1990–2010-х гг., выявить основные тенденции их развития и охарактеризовать специфику исполнительских составов.

Материалом исследования являются сочинения молдавских авторов для флейты, гобоя, английского рожка, кларнета, саксофона, фагота и других деревянных духовых инструментов. В рамках настоящей статьи рассматриваются произведения для сольных инструментов и небольших ансамблей (до четырех участников). Более крупные ансамблевые составы, в том числе приближающиеся по масштабу к камерным оркестрам, не включаются в анализ.

Систематизация произведений предпринята не в хронологическом порядке, а в соответствии со спецификой исполнительского состава: сначала рассматриваются сольные сочинения, затем – произведения для двух, трех и четырех инструментов. Такой принцип позволяет выявить особенности взаимодействия тембров, характер ансамблевой организации и основные тенденции развития камерно-инструментального письма с участием деревянных духовых инструментов.

Сольная музыка для деревянных духовых инструментов

В создании сольных произведений для деревянных духовых инструментов в рассматриваемый период выделяются имена З. Ткач, Г. Чобану, О. Негруцы, С. Пысларь и А. Божонкэ. З. Ткач в 1995 г. создала одночастную Сонату № 2 для кларнета соло, посвященную М. Корецкому, а в 2006 г. – Сонату для флейты соло[1]. Кларнетовая соната сразу же нашла исполнительскую реализацию, поскольку оказалась привлекательной для кларнетистов использованием современных средств музыкальной выразительности. Не случайно В. Тихоняк выделил в качестве специфической особенности этого сочинения применение таких сложных приемов игры, как frullato и slap-tongue [1, с. 116–121]. Естественно и то, что данная соната нашла отражение в музыковедческой литературе. Так, Г. Кочарова включила ее детальный анализ в монографию «Злата Ткач: судьба и творчество» [2]. Рассматривая образный строй и форму сочинения, она, в частности, указала, что в произведении преобладает процессуальность, а единство целого возникает благодаря «неоднократно возвращающейся начальной попевке в различных ее модификациях» [2, с. 150]. По мнению музыковеда, «слушатель скорее ощущает себя погруженным в некую однородную интонационную среду, где его внимание <…> время от времени выхватывает из потока впечатлений наиболее яркие звуковые „сгустки" – импульсы для дальнейшего развития мысли» [2, с. 151].

Соната З. Ткач для флейты соло, так же, как и кларнетовая, стала важным явлением в развитии жанра сольной сонаты, поэтому вскоре после своего рождения получила исследование в монографии Г. Кочаровой и в статье А. Гусаровой. По словам Г. Кочаровой, в этом сочинении господствует фантазийно-импровизационное начало как основа «для выявления индивидуального характера авторского замысла» [цит. по 3, с. 115]. Флейтистка А. Гусарова отметила те ее фрагменты, «где флейтист может продемонстрировать такие технические достижения, как двойной язык, frullato» [3, с. 113].

Значительные завоевания в области сольной музыки для деревянных духовых инструментов в указанный период связаны с творчеством Г. Чобану. В 1990 г. он представил пятичастное произведение «Simboluri triste» («Грустные символы») для кларнета соло, в 1992 г. – «Hitiricorno» № 1–2 для английского рожка, в 1995 г. – первую пьесу из серии «Din cantecele si dansurile lunii melancolice» («Из песен и танцев меланхоличной луны») для фагота (гобоя,

1 *По-видимому, флейтовая соната была завершена раньше, а год на титульной странице композитор указала предварительно (З. Ткач ушла из жизни 1 января 2006 г.).*

кларнета или саксофона), в 1997 г. – «Spatium sonans» («Звучащее пространство») для флейты соло, в 2003 г. – композицию «Mediterranean clariclip impromptu» («Средиземноморский клариклип-экспромт») для кларнета соло, посвященную итальянскому композитору Франко Оппо. Все эти сочинения, написанные современным языком и требующие высокого технического мастерства, детально проанализированы Е. Мироненко в монографии «Armonia sferelor» («Гармония сфер»). Музыковед охарактеризовала основные средства музыкальной выразительности, подчинив рассмотрение выявлению их «энергетического» потенциала.

Она указала, что пьеса «Simboluri triste» открывает серию работ Г. Чобану, в которых проявляется интерес композитора к монодии как особой форме мышления и к качеству звука как самостоятельной смысловой единице музыкальной ткани. По мнению Е. Мироненко, в этом произведении ощущается интерес композитора к процессу возникновения и трансформации тонов, их динамическим и тембральным свойствам. Г. Чобану свободно экспериментирует со звуковым материалом, что отмечается всеми исполнителями его музыки. Американский кларнетист Д. Барриентос, в частности, характеризуя третью часть данного опуса, указывает, что она «требует от исполнителя игры на двух кларнетах одновременно – один in B, другой in A»[2] [4, с. 7]. Музыкант предполагает, что такой исполнительский прием объясняется стремлением композитора подражать старинной двойной флейте. В четвертой, наиболее драматичной, части «Simboluri triste» Г. Чобану использует технику четвертитонов.

В пьесе «Din cantecele si dansurile lunii melancolice», написанной по просьбе оргкомитета Национального конкурса исполнителей на духовых инструментах, композитор продолжает развитие космологической темы, заявленной в «Simboluri triste», и оригинальным способом раскрывает символику луны. В сочинении «Spatium sonans», впервые прозвучавшем в 1997 г., Г. Чобану развивает концепцию звука как всеобщего явления, когда, по выражению Е. Магницкой, «звук есть единица формы и рассматривается как индивидуальное неодушевленное существо, обладающее матрицей материального, аффективного и духовного» [цит. по 5, с. 88].

Опираясь на наблюдения Е. Мироненко, флейтистка А. Гусарова обогатила их исполнительскими рекомендациями. Она уделила особое внимание современным исполнительским приемам игры на флейте, которые Г. Чобану исполь-

2 *Перевод с английского на русский наш – Д. К.*

зовал в данном произведении: четвертитоны, мультифоники, glissando, флажолеты [6].

Ряд произведений для сольных деревянных духовых инструментов Г. Чобану сочинил в 2018 г.: это «The Meditation and Games» («Медитация и игры»), «Genesis» («Происхождение») и «The Game of the Reflected Light» («Игры отраженного света»), предназначенные для кларнета / хельдер-тенора / флейты. Специально для хельдер-тенора композитор создал пьесу «Contemplation the wild plum blossoms in Gwangyang» («Созерцание цветения дикой сливы в Кванъяне»). И. Чобану-Сухомлин характеризует эти опусы следующим образом: «В этих программных миниатюрах композитор прибегает к использованию элементов из арсенала сонорики, сонорной техники композиции, оперируя темброкрасочными возможностями избранного духового инструмента. Исполнитель сталкивается с различными приемами артикуляции звука, способами звукоизвлечения, спектральными элементами, звуковыми рядами и т. п.» [7, с. 45].

Интерес А. Божонкэ к сфере сольной музыки для кларнета, очевидно, объясняется первым образованием этого музыканта – он кларнетист. Его цикл «Cinci perioade» («Пять периодов»), возникший в 1990 г., по существу, является попыткой сочинения мелодий разного характера в консерваторском курсе под руководством профессора В. Загорского. Образный строй каждой миниатюры из этого цикла отражен в указаниях к характеру исполнения: I – Energico, II – Andante espressivo, III – Tempo guisto poco saltarello, IV – Grazioso e scherzando, V – Ad libitum e rubato. Следующим этапом (1998) в освоении духовых инструментов для этого композитора стало сочинение Двух пьес для флейты (или гобоя) соло.

В этот же период по одному произведению для сольных деревянных духовых сочинили О. Негруца и С. Пысларь: О. Негруца написал Импровизацию для кларнета (по-видимому, ориентированную для исполнения сыном-кларнетистом); С. Пысларь – пьесу «Marsyas flute» («Флейта Марсия») для флейты. Художественная идея «Marsyas flute» основана на мифе Древней Греции, для этой миниатюры характерна двенадцатитоновость с отсутствием тонально-функциональных звуковых связей.

Таким образом, область сольной музыки для деревянных духовых инструментов в композиторском творчестве Республики Молдова рассматриваемого периода не является обширной. Ее значение в жанровой системе камерной музыки заключается в том, что, пользуясь выразительными возможности «чистого» звучания флейты, кларнета и хельдер-тенора, а также применяя современные техники игры на них, молдавские авторы обогащают репертуар духовиков оригинальными опусами.

Дуэтные ансамбли

Камерные сочинения молдавских авторов для двух и более инструментов охарактеризуем в соответствии с тембровыми особенностями самих ансамблей. Будем отталкиваться при этом от того принципа систематизации исполнительских средств, который, вслед за украинским ученым И. Польской, предлагает Д. Кошмерл. Он справедливо считает, что «одним из художественно-образных аспектов ансамблевой звучности является темброво-акустическая структура, по которой ансамблевые жанры классифицируются типологически» [8, с. 229]. В зависимости от степени тембровой однородности или контрастности Д. Кошмерл выделяет три вида ансамбля: темброво-неоднородные (смешанные), темброво однородные и монотембровые.

Смешанные, или неоднородные ансамбли включают инструменты различных групп, как, скажем, кларнет и фортепиано, флейта и скрипка, виолончель и вибрафон и др. Сюда же можно отнести объединение инструментов одной группы, существенно отличающиеся друг от друга по качеству звучания (к примеру, флейта и кларнет, гобой и фагот, скрипка и виолончель). В таких ансамблях акцентируется звучание каждого участника, на первый план выходит идея их различия. Темброво однородные ансамбли состоят из инструментов одного вида, схожих по способу звукоизвлечения и исполнения, например квартет саксофонов (сопрано, альт, тенор, баритон), гобой и английский рожок. В ансамблях подобного рода на первый план выходит идея тембрового обогащения определенной краски, добавления новых технических и выразительных возможностей. Монотембровые ансамбли образуются из объединения звучания единого тембра – две флейты, ансамбль скрипок. В этих случаях возникает ощущение звучания количественно усиленного одного тембра, утратившего трепетность звучания единственного инструмента.

Подобный ансамбль (монотембровый дуэт) в молдавской музыке рассматриваемого периода представлен лишь двумя кларнетовыми произведениями О. Негруцы (2001, 2007) и пьесой «Sainte» («Святая») для двух флейт (2004) С. Пысларь. Предпочтительными же для композиторов Республики Молдова становятся темброво неоднородные (смешанные) ансамбли. При этом безусловным лидером в области инструментальных дуэтов является объединение какого-либо духового инструмента с сопровождением фортепиано. Произведения такого типа, созданные в интересующий нас период, могут быть охарактеризованы как две жанровые разновидности – концертные (в сущности, сольные) сочинения с фортепианным аккомпанементом, в которых партия духового инструмента является ведущей, а роль фортепиано сводится к сопровождению, и камерные ансамблевые опусы с равными по значению партнерами.

К первой группе можно отнести целый ряд миниатюр О. Негруцы – для флейты (Три пьесы, 1997 «Burlesca», 2001), кларнета («Vocaliza», «Moment musical», 1992; «Мелодия» и Скерцо, 1997; «Impromptu», 1999), саксофона («Sapte piese», 1991; «Impromptu», 1997; Баллада, Вальс, 2001), фагота (Четыре пьесы, 1999) и фортепиано. Все эти пьесы отмечены общими чертами: они основаны на интонационно-тематическом материале, синтезирующем элементы джаза, фольклора и профессиональной музыки европейской традиции (классицизм и романтизм). Будучи легко воспринимаемыми широкой слушательской аудиторией и характеризуемые разнообразием применения технических возможностей духовых инструментов, эти произведения интенсивно используются в педагогическом репертуаре музыкальных лицеев и колледжей, применяются в концертно-конкурсных программах.

К такого же рода произведениям можно отнести и написанные в 1996 г. В. Симоновым две детские пьесы для флейты и фортепиано («Веселый флейтист» и «Беззаботная песня»), сочинение 2004 г. В. Чолака «Capriciu moldovenesc» («Молдавское каприччио») для кларнета и фортепиано и представленное в 2005 г. «Concerto-scherzo» для флейты (гобоя) и фортепиано Е. Фиштик. Сюда же примыкают «Elegie» для сопрано-саксофона (кларнета) и фортепиано С. Пысларь, ее же «Patru piese» для флейты и фортепиано и «Langa malul Dunarii» для флейты и фортепиано. Сочинение «Patru piese» преломляет особенности молдавских и еврейских мелодий, в этом цикле фольклорные образцы выступают в качестве джазовых стандартов, их развитие осуществляется при помощи современных техник академической музыки. В основе «Langa malul Dunarii» – одноименная фольклорная баллада, а «Elegie» по стилю приближается к манере lounge и chillout. Основные интонационно-тематические процессы в названных произведениях проходят у духового инструмента, партия же фортепиано выполняет функцию сопровождения, которое является фактурным и тонально-гармоническим фоном.

К дуэтным сочинениям камерного типа относятся произведения двух жанров – сонаты и миниатюры. Среди первых выделяются две кларнетовые сонаты О. Негруцы (1992, 2000), «Sonata-dialog» для фагота и фортепиано В. Ротару (2003), одночастная «Sonata» d-moll для гобоя и фортепиано З. Ткач (2004) и «Sonatina» для фагота и фортепиано В. Чолака (2005). Наиболее значительными из них являются «Sonata-dialog» В. Ротару и «Sonatina» В. Чолака (обе для фагота и фортепиано), поскольку представляются важными с точки зрения пополнения фаготового ансамблевого репертуара. Сочинение В. Ротару явилось переложением одночастной фортепианной «Sonata-improvizatie» (1991), которая, по словам Е. Мироненко, «представляет собой типичный образчик неоромантизма с характерными для него кипением страстей, контрастной сменой об-

разов» [9, с. 28]. Она привлекательна музыкальным языком, пронизанным интонационно-ритмическими элементами молдавского фольклора, импровизационным развитием материала, виртуозной трактовкой инструментов ансамбля. «Sonatina» В. Чолака примечательна использованием современных средств музыкального языка.

Число дуэтных миниатюр для деревянных духовых инструментов и фортепиано с равнозначными партиями ансамблистов значительно больше. Это «Senzatii» («Ощущения») для флейты и фортепиано О. Палымского (2004), «Sonoritati» («Звучности») для флейты и фортепиано Ю. Гогу (2001), 12 пьес для хельдер-тенора и фортепиано В. Бурли (2008–2009), а также произведения С. Пысларь «Incantation» («Заклинание») для тенор-саксофона / бас-кларнета и фортепиано (2002) и «Vanatoreasca» («Охотничья») для фагота / баритон-саксофона и фортепиано (2005). Эти сочинения, как и вышеназванные сонаты, отличаются сложной развитой фактурой и требуют от исполнителей высокого ансамблевого мастерства. К этой же группе смешанных по составу дуэтных композиций примыкает и ряд миниатюр, в которых духовой инструмент соединен не с роялем, а с каким-либо другим инструментом. В числе таких сочинений – миниатюра для флейты и гитары Ю. Гогу «Adiere» («Дуновение», 1995) и три дуэта (№№ 2, 3, 4) для кларнета и ударных Г. Чобану из серии «Din cantecele si dansurile lunii melancolice» (2000, 2003).

Из сказанного очевидно, что область дуэтных произведений с участием деревянных духовых тембров разнообразна по самим используемым инструментам и характеру их взаимосвязи в ансамбле, по жанровому решению, образному строю и средствам музыкальной выразительности.

Трио

К сочинению произведений для трех инструментов с участием деревянных духовых в данный период времени обращаются В. Беляев, Ю. Гогу, Д. Киценко, Г. Кузьмина, О. Негруца, О. Палымский, В. Ротару, М. Стырча, И. Якимчук. Каждый из них создает лишь по одному опусу для указанного камерного состава, определяя его название словом Трио (В. Беляев, правда, использовал наименование Пять миниатюр, а В. Ротару представил переложение для трех инструментов Квартета № 2). Исключение составляют программные заголовки некоторых опусов, направляющие восприятие слушателя на определенный тип содержания. Ю. Гогу назвал свои сочинения «Asteptare» («Ожидание»), «Privire in eternitate» («Взгляд в вечность»), «Ascensiune» («Вознесение»), «Gradina nocturna» («Ночной сад»), О. Палымский – «Irealitatea» («Нереальность»), В. Беляев – «Wiegenlied fur das Herz» («Колыбельная для сердца»), И. Якимчук – «Hills and Valleys» («Холмы и долины»).

Примечательной особенностью названных камерных опусов для трех инструментов представляется тот факт, что смешанный состав инструментов в каждом произведении индивидуализирован (к однородным и монотембровым трио композиторы не обращаются). Так, М. Стырча сочинил «Trio» для саксофона, фортепиано и виолончели (1991), О. Негруца – для кларнета, валторны и фортепиано (1993), Г. Кузьмина – для гобоя, скрипки и фортепиано (1994), В. Ротару – для кларнета, скрипки и фортепиано (1995), Д. Киценко – для флейты, гобоя и фагота (2003). Ю. Гогу в своих поэтичных композициях 1996 г. комбинирует флейту и ударные с виолончелью («Asteptare»), альтом («Privire in eternitate») и кларнетом («Gradina nocturna»), а произведение «Ascensiune» пишет для фагота, виолончели и ударных (1997). В. Беляев сочиняет цикл «Cinci miniaturi» для флейты, скрипки и вибрафона (1998), а пьесу «Wiegenlied fur das Herz» адресует ансамблю кларнета, скрипки и ударных (2004). Сочинение О. Палымского «Irealitatea» создано для флейты, кларнета и фагота (1996), а «Hills and Valleys» И. Якимчука для кларнета, скрипки и фортепиано (2005).

Квартеты

В указанный период для четырех инструментов работы создали В. Беляев, А. Божонкэ, Ю. Гогу, Д. Киценко, С. Пысларь, В. Ротару, Г. Чобану. В таких ансамблях присутствуют только смешанные и темброво-однородные составы. Смешанные ансамбли инструментов разных групп использованы в четырех сочинениях: «Raban X» А. Божонкэ (1993) – для кларнета, трубы, скрипки и альта; два произведения Ю. Гогу: «Frunza uscata» («Сухой лист», 1993) – для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано и «Gradina nocturna» (1996) – для флейты, кларнета, виолончели и вибрафона и «Cine merge tot pe drum» (2009) С. Пысларь – для флейты, вибрафона, скрипки и виолончели. Смешанные квартеты одной инструментальной группы представлены флейтой, гобоем, кларнетом и фаготом в сочинениях В. Беляева («Adio», 1996), В. Ротару (сюиты «Metamorfoze monotematice», 1997 и «Muzica retrospectiva», 1998) и Г. Чобану («Pentaculus minus», 1996), последний допускает также участие английского рожка вместо гобоя. К темброво-однородным составам обращаются Г. Чобану («Pentaculus minus» – версия для квартета кларнетов, 1995), Д. Киценко («Iconica», три пьесы для четырех флейт, четвертая флейта – альтовая, 2004) и С. Пысларь («Serbarile Moldovei», 2005; «Pe-un picior de plai», 2006; «Cine merge tot pe drum», 2009; «Vanatoreasca», 2011 и «Calusarii», 2011 – для квартета саксофонов). Интересно, что абсолютно все произведения для четырех инструментов имеют программные заголовки. Примечательно, что наибольшее количество произведений, созданных в этот период для инструментального квартета, принадлежит С. Пысларь.

Заключение

Таким образом, в системе камерно-инструментальных жанров с участием деревянных духовых инструментов в Республике Молдова периода 1990–2010-х гг. музыка для сольных инструментов и малых ансамблевых составов (до четырех участников) занимает значительное место. Исследование показало, что к созданию произведений для данных исполнительских составов обращался широкий круг молдавских композиторов, что свидетельствует о формировании устойчивого направления национального камерно-инструментального творчества. Развитие сольной музыки происходило прежде всего в направлении расширения темброво-колористических возможностей деревянных духовых инструментов и освоения современных исполнительских приемов. В области ансамблевого музицирования наиболее интенсивно развивались смешанные составы, прежде всего дуэты с фортепиано, тогда как трио отличались индивидуализацией исполнительских составов, а квартеты – разнообразием тембровых решений и устойчивым тяготением к программности. В целом произведения рассматриваемого периода свидетельствуют о значительном расширении жанрово-стилевого диапазона камерно-инструментальной музыки Республики Молдова и существенном обогащении национального репертуара для исполнителей на деревянных духовых инструментах.

Литература

1. *Tihoneac V. Eugen Verbetchi si creatia componistica din Republica Moldova // Anuar stiintific: muzica, teatru, arte plastice. – Chisinau: Valinex SRL, 2011. – № 1–2 (12–13). – pp. 116–121. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.*
2. *Кочарова Г. Злата Ткач: судьба и творчество. – Кишинев: Pontos, 2000. – 240 с. ISBN 9975-938-11-6.*
3. *Гусарова А. Соната для флейты соло – последнее сочинение в сонатном творчестве Златы Ткач // Anuar stiintific: muzica, teatru, arte plastice. – Chisinau: Valinex SRL, 2011. – № 1–2 (12–13), – С. 111–115. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.*
4. *Barrientos D. Music for clarinet written by leading Moldovan composers between 1991 and 2011: selected works by Oleg Negruюa, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lydmila Kise // Arta, 2013. Arte audiovizuale. – Chisinau, 2013. – pp. 5–9. ISBN: 978-973-1973-53-1, ISSN: 1857-1050.*
5. *Mironenco E. Armonia sferelor. Creatia compozitorului Ghenadie Ciobanu. – Chisinau: Cartea Moldovei, 2000. – 156 p. ISBN 9975-78-069-5.*
6. *Гусарова А. Spatium sonans для флейты соло Геннадия Чобану: композиционные и исполнительские особенности // Studiul artelor si culturologie: istorie, teorie, practica. – Chisinau: GRAFEMA LIBRIS, 2014. – № 2 (22). – С. 90–96. ISSN 2345-1408.*
7. *Чобану-Сухомлин И. Сочинения для солирующих инструментов в перспективе 21 века: новые опусы Г. Чобану // Valorificarea si conservarea prin digitizare a colectiilor de muzica academica si traditionala din Republica Moldova. – Chisinau: Valinex, 2023. – С. 42–53. ISMN 979-0-3481-0094-4, ISBN 978-9975-68-486-6.*
8. *Кошмерл Д. Камерный ансамбль как жанр баяно-аккордеонного исполнительства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, вип. 110. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – С. 224–234. ISSN 2522-4190, ISSN 2522-4204.*

9. *Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. – Chisinau: Tipografia Centrala, 2000. – 118 с. ISBN 9975-78-061-10.*

REFERENCES

1. *Tihoneac V. Eugen Verbetchi si creatia componistica din Republica Moldova, Anuar stiintific: muzica, teatru, arte plastice, Chisinau: Valinex SRL, 2011, No. 1–2 (12–13), pp. 116-121.*
2. *Kocharova G. Zlata Tkach: sud'ba i tvorchestvo (Zlata Tkach: Life and Creative Work), Chisinau: Pontos, 2000, 240 p.*
3. *Gusarova A. Anuar stiintific: muzica, teatru, arte plastice, Chisinau: Valinex SRL, 2011, No. 1–2 (12–13), pp. 111-115.*
4. *Barrientos D. Music for clarinet written by leading Moldovan composers between 1991 and 2011: selected works by Oleg Negruюa, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lydmila Kise, Arta, 2013. Arte audiovizuale, Chisinau, 2013, pp. 5-9.*
5. *Mironenco E. Armonia sferelor. Creatia compozitorului Ghenadie Ciobanu, Chisinau: Cartea Moldovei, 2000, 156 p.*
6. *Gusarova A. Studiul artelor si culturologie: istorie, teorie, practica, Chisinau: GRAFEMA LIBRIS, 2014, No. 2 (22), pp. 90-96.*
7. *Chobanu-Sukhomlin I. Valorificarea si conservarea prin digitizare a colectiilor de muzica academica si traditionala din Republica Moldova, Chisinau: Valinex, 2023, pp. 42-53.*
8. *Koshmerl D. Naukovii visnik Natsional'noї muzichnoї akademiї Ukraini imeni P. I. Chaikovs'kogo, Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovs'kogo, 2014, pp. 224-234.*
9. *Mironenko E. Kompozitor Vladimir Rotaru (Composer Vladimir Rotaru), Chisinau: Tipografia Centrala, 2000, 118 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 31.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Сун Цзудэ

Музыкально-теоретическая основа оркестрового искусства Древнего Китая

Аннотация. В данной статье автор предпринимает попытку исследования смыслового поля понятия «оркестр» и выявления критериев универсальных для разного типа культур для определения музыкально-инструментального коллектива оркестром. Посредством исторического метода, метода анализа и обобщения и метода компаративного исследования автор рассматривает специфику коллективного инструментального творчества Древнего Китая и Европы, выявляет теоретические основы оркестрового музицирования, определяет общее и различное. Данные, полученные в ходе исследования, позволяют не только достичь более высокого уровня обобщения, но и понять причинно-следственную связь генезиса и синтеза восточных и западных традиций оркестрового музицирования.

Ключевые слова: Древний Китай, оркестр, инструменты, европейский оркестр, космология, ритуал, музыкально-теоретические основы.

Рассматривая историю развития оркестрового искусства Древнего Китая, следует обратить внимание на проблемы терминологического характера. Формы коллективного инструментального музицирования, которые существовали в Китае, так же как и в европейском искусстве доклассического периода, не следует механистически напрямую отождествлять с современной трактовкой понятия «оркестр». Более того, в европейской культуре само это понятие было заимствовано из Древней Греции и впоследствии значительно переосмыслено. В книге «Рождение оркестра: история института, 1650-1815» Дж. Спицера и Н. Заслоу приводятся данные о том, что ближе к 1650 году в четырех основных европейских языках словоупотребление было архаичным и апеллировало к пространственным характеристикам, обозначая место в театре, где иногда сидели инстру-

менталисты. По наблюдению авторов, к середине XVIII века «слово стало привычным во всех европейских языках и обозначало не только место, но и самих инструменталистов, а также их идентичность как ансамбля [. . .] к тому времени оркестр сформировался как признанный, отличающийся от других социальный институт» [1].

Исследователи приводят также следующие таксономические параметры, позволяющие характеризовать инструментальный ансамбль как оркестр. Применительно к европейской модели эти признаки выглядят так:

- генерализующая роль скрипичного семейства;
- необходимость определенного числа исполнителей для каждой партии с учетом тембрового баланса;
- стандартизированный состав и репертуар;
- наличие низких басовых инструментов;
- группа континуо (могла включать щипковые, клавишные и др.);
- унификация исполнительских приемов и централизованный контроль лидера группы (концертмейстера);
- коллективы могут входить в состав более крупных организаций, быть в подчинении или быть самостоятельной административной структурой.

Вышеупомянутые характеристики прежде всего относятся к такой модели, как барочный оркестр. Если же рассматривать оркестры времен И. Гайдна, то к приведенному перечню следует добавить наличие самостоятельной группы – речь идет о группе духовых и ударных инструментов; другой же признак можно исключить – это группа баса континуо. В более поздних оркестровых моделях можно наблюдать расширение и добавление оркестровых групп, тенденцию к узкой специализации оркестрантов, эмансипацию как административного института и изменение принципа руководства от лидера группы к дирижеру, который не играет в оркестре. Таким образом, Дж. Спицер и Н. Заслоу приходят к выводу, что таксономические характеристики не могут дать четкой дефиниции концепта оркестр и требуют дополнительных уточнений в зависимости от периода и стиля (барочный оркестр, классический оркестр, романтический оркестр) [1].

Музыкально-теоретическая основа древнекитайского оркестрового искусства и культурные параллели

Мы безусловно разделяем научную позицию вышеупомянутых авторов. Погружаясь в краткий экскурс по истории европейского оркестра, мы не столько ставим целью компаративное исследование, сколько опираемся на нее как на вспомогательный «методологический инструмент». Мы предпринимаем попытку выяснить, какие критерии позволяют назвать инструментальный коллектив

оркестром и являются ли эти критерии универсальными для разных музыкальных культур.

В целях конкретизации употребляемого нами термина «оркестр» в контексте исследования оркестров национальных китайских инструментов предлагаем ориентироваться на следующие критерии:

- относительно стабильный состав инструментов;
- распределение инструментов по устойчивым группам;
- их пространственная организация;
- функциональное предназначение каждой группы;
- дифференциация тембров;
- единство звуковой организации (строй, темперация, лад и т.п.);
- наличие центральной координирующей фигуры – дирижера.

В то время как основой европейского оркестра стал по сути консорт – инструменты семейства скрипок, воплощающих идеи тембрового единства, слияния, в оркестре Древнего Китая распределение на группы главным образом осуществлялось по материалу (согласно классификации ба инь), а также по функциям, которые могли претерпевать изменения в течение времени благодаря совершенствованию инструментария. Надо сказать, что подобные эволюционные процессы происходили и в европейском оркестре – например, в группе медных духовых инструментов. Следует отметить важную роль группы ударных инструментов для оркестра Древнего Китая практически на протяжении всей истории его существования, в то время как в европейском оркестре эта группа сформировалась позже всех.

Важно отметить, что, говоря о функциях инструментальных групп оркестра Древнего Китая, подразумеваются не только оркестровые функции (ритмо-гармонические, мелодические и т.д.), но также символические и сакральные. Исследуя систему ба инь, О.В. Лукьянович перечисляет материалы изготовления и соответствующие им инструменты: «…металл (колокола чжун), камень (литофон цин), кожа (барабаны я, сян), тыква (губной орган шэн), бамбук (флейты сяо, чи), дерево (трещотка-тигр юй), шелк (цитры цинь, сэ, чжэн), глина (окарина сюань). Китайцы верили, что инструменты из «металла и камня "приводят в движение"; из шелка и бамбука – "продвигают"; из тыквы-горлянки – "распространяют"; из глины – "поддерживают"; из кожи и дерева – "ритмизируют"» [2, с. 5].

Общим для китайского и европейского оркестра моментом является наличие регламентированного расположения музыкантов в пространстве в процессе исполнения. В оркестре Древнего Китая местоположение музыкантов являлось отражением космологических представлений, социальной иерархии, в то время

как в европейском оркестре рассадка была следствием скорее темброво-акустических особенностей инструментов.

Становление европейского оркестра естественным образом потребовало интонационной унификации, что повлекло за собой стандартизацию строя, темперации (что делало возможным процесс модуляции) и давало «интонационную предсказуемость». В рамках европейского искусства этот процесс привел также к введению общепринятого строя (абсолютной высоты тона ля – в настоящее время 440 Гц, хотя по сей день наблюдается повсеместная тенденция к повышению строя). Вовлеченной оказалась и ладовая сфера, приведшая на определенном этапе развития к господству мажоро-минорной системы.

В Китае, в свою очередь, уже в древности была разработана собственная концепция ли юэ («ритуал и музыка»), объединяющая этико-ритуальный, социально-политический и музыкально-эстетический аспекты. На принципах гармонии мироздания зиждилось и учение о музыке (юэ). Необходимость в построении четкой музыкально-теоретической системы, как «сладкозвучной упорядоченности» являлась отражением идеала «великого покоя… умерения страстей и желаний…» [2, с. 2]. Видится закономерным, что традиционная китайская система люй-люй является одной из первых попыток математического структурирования тоновой системы, ее рационализации. Авторитетный исследователь в области восточно-азиатских музыкальных культур В.П. Малм полагает, что система люй-люй является одним из древнейших документов, дающих нам представление о системе звуковысотности, базирующейся на математических принципах определенных числовых соотношений (пропорций). Ф. Куттнер также определяет систему люй-люй как раннюю, допифагорейскую форму ладовой темперации [3, с. 22].

Организующим принципом системы люй-люй является математическая процедура построения чистых квинт, подобная пифагорейской. Этот метод генерации тонов получил название саньфэнь суньи. Если в Древней Греции физическим объектом для акустического эксперимента была струна (по некоторым источникам молоты разного размера), то в Древнем Китае, согласно трактату «Люйши чуньцю» [4; 5] были использованы двенадцать продольных трубок. Впоследствии в качестве эталонного тона был изготовлен «желтый колокол» хуан чжун, который, помимо своего практического применения, «олицетворял силу, величие и мощь императора» [2, с. 3]. В результате образуется акустическая основа, включающая двенадцать звуков, расположенных по хроматизмам в пределах октавы. Важно подчеркнуть, что эти двенадцать тонов не идентичны западно-европейскому додекафонному звукоряду. Двенадцать люй – это теоретическая основа, однако, на практике применялись главным образом пентатонические и гептатонические лады. Ф. Куттнер в книге «Музыковедческая интер-

Lü No.	Western Pitch Equivalent	Enharmonic Equivalent	Lü Names	Conventional Romanization
1	C		黃鐘	Huang Chung
2	G		林鐘	Lin Chung
3	D		太簇	T'ai Ts'u
4	A		南呂	Nan Lü
5	E		姑洗	Ku Hsi
6	B		應鐘	Ying Chung
7	F#	G^b	蕤賓	Jui Pin
8	C#	D^b	大呂	Ta Lü
9	G#	A^b	夷則	I Tsê
10	D#	E^b	夾鐘	Chia Chung
11	A#	B^b	無射	Wu I
12	E#	F	仲呂	Chung Lü

Таблица 1. Двенадцать люй, их наименования и высота тона

претация двенадцати люй в традиционной китайской тоновой системе» приводит таблицу, где указывает наименование каждого тона (люй) и его высоту в соответствии с западно-европейской музыкальной системой [3, с. 23].

В свою очередь, отбор этих ладов для музыкальной практики осуществлялся под влиянием философско-религиозных концепций. Каждый тон соответствовал началу ян или инь, месяцу года, времени года, времени суток, зодиакальному кругу.

- «Хуанчжун (Желтый колокол): 1-й тон (ян), нота C (До), 11-й месяц года (середина зимы).
- Далюй (Большой люй): 2-й тон (инь), нота Cis / Des (До-диез), 12-й месяц года.

- Тайцу (Великий зачин): 3-й тон (ян), нота D (Ре), 1-й месяц года (начало весны).
- Цзячжун (Зажатый люй): 4-й тон (инь), нота Dis / Ees (Ре-диез), 2-й месяц года.
- Гусянь (Очищение кустарника): 5-й тон (ян), нота E (Ми), 3-й месяц года.
- Чжунлюй (Средний люй): 6-й тон (инь), нота F (Фа), 4-й месяц года.
- Жуйбинь (Пышный гость): 7-й тон (ян), нота Fis / Ges (Фа-диез), 5-й месяц года.
- Линьчжун (Лесной колокол): 8-й тон (инь), нота G (Соль), 6-й месяц года.
- Ицзэ (Правило варваров): 9-й тон (ян), нота Gis / Aes (Соль-диез), 7-й месяц года (начало осени).
- Наньлюй (Южный люй): 10-й тон (инь), нота A (Ля), 8-й месяц года.
- Уи (Беззвучный/Неисчерпаемый): 11-й тон (ян), нота Ais / Bes (Ля-диез), 9-й месяц года.
- Инчжун (Отзывающийся колокол): 12-й тон (инь), нота H / B (Си), 10-й месяц года» [6].

Собственно звукоряд, организованный по принципу последовательного повышения тона, образовывался в системе люй-люй путем помещения тонов (изначально расположенных по квинтам) «внутрь» октавы, то есть в одну тесситуру. Поскольку квинты, лежащие в основе данной системы, были акустически чистыми, то система была разомкнутой, то есть неравномерно темперированной. Идентичность октавных тонов, являющаяся «аксиомой» европейской интонационной системы, в древнекитайской музыкальной теории не декларировалась напрямую, а лишь «предполагалась»: в качестве октавного повторения использовалась так называемый дополнительный тринадцатый люй [2, с. 4].

Можно предположить, что выбор пентатонического звукоряда (условно говоря до-ре-ми-соль-ля), сгруппированного из первых пяти квинтовых шагов (условно говоря до-соль-ре-ля-ми), определялся не только по философско-религиозными, но и практическими соображениями – стремлением к большей интонационной точности при совместном музицировании. Пять основных звуков wu sheng являются ядром, к которому добавляются два изменяющихся звука bian, достраивая пентатонику до гептатоники – семиступенного звукоряда (напоминающего лидийский лад). В западной традиции большинство звукорядов, применяющихся в музыкальной практике, также семиступенны; при этом они могут транспонироваться на разную высоту, образовывать различные ладовые варианты и модулировать из одного лада (модуса, тональности и т.д.) в другой. Как отмечает У. Малм, древнекитайская музыкальная система также дает возможность производить все вышеперечисленные процессы: «И в западной, и в китайской музыкальных традициях двенадцать звуков представляют собой лишь «то-

нальный словарь», из которого можно извлекать различные гаммы – то есть конкретные упорядоченные наборы ограниченного числа высот, – и воспроизводить их на разных уровнях высоты» [7].

Помимо экстра музыкальных ассоциаций, отражающих синкретичность древнекитайской музыкально-теоретической системы, каждый люй соотносится также с музыкальными инструментами. Четные ступени двенадцати тоновой шкалы относились к группе флейт, а нечетные к колоколам: например, помимо Желтого колокола существует цзя чжун («сжатый колокол»), линь чжун («лесной колокол») и ин чжун («откликающийся колокол») [2, с. 6].

Как для любой практики совместного инструментального музицирования важен некий эталон звуковысотности (питч), так и в древнекитайской традиции существует понятие Желтый колокол (а в народном музицировании – какой-либо другой инструмент, либо с трудом перестраивающийся, либо считавшийся семантически главным). Желтый колокол, с одной стороны представляет собой реальный физический объект (литофон), а с другой стороны – это более широкий концепт, распространяющийся на любой инструмент, несущий функцию камертона. Обратим внимание, что в вопросах стандартизации Древний Китай оказался очень последовательным: «Длина трубки желтого колокола становилась эталоном меры длины (подобно метру), а количество рисовых зёрен, которыми ее можно было заполнить, служило мерой веса. Поэтому сама трубка часто находилась не в ведении императорского музыкального ведомства, а в управлении службы мер и весов» [7]. Тем не менее, абсолютная высота Желтого колокола могла изменяться «по воле новых астрологов и акустиков при вступлении нового императора в должность, чтобы его царство оставалось в согласии со Вселенной» [7].

Заключение

Оркестровые модели, сформировавшиеся в Китае и Европе, структурно во многом совпадают, однако имеют определенные концептуальные отличия. В китайской традиции их структура определяется прежде всего мировоззренческими устоями, космологией, ритуальной практикой, а в европейской традиции – имманентно музыкальной драматургией (темброво-тональной, композиционной и т.д.). Например, расположение оркестровых групп китайского оркестра призвано служить не столько собственно музыкальной драматургии, сколько отражению миропонимания и социальной иерархии.

Разные культуры автохтонно (независимо друг от друга) приходят к сходному типу организации совместного инструментального музицирования, однако причины возникновения этих культурных феноменов и их художественные задачи различаются. В данном случае очевидна прежде всего структурная совмес-

тимость этих моделей, которая стала предпосылкой их симбиоза в Новейшее время.

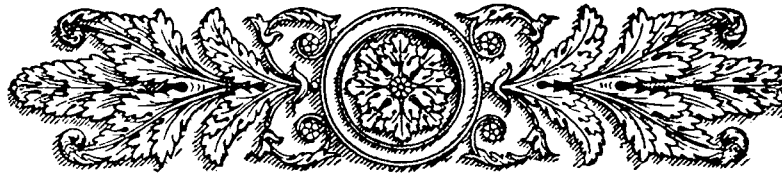
Литература

1. *Spitzer J., Zaslaw N. The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815. – New York: Oxford University Press, 2004. – P. 18.*
2. *Лукьянович О.В. О специфике звукоряда люй люй в китайской музыкальной культуре. – URL: https://nsportal.ru/lukyanovich-olga-viktorovna (дата обращения 21.07.2026 г.) – С. 5.*
3. *Kuttner Fritz A. A Musicological Interpretation of the Twelve Lьs in China's Traditional Tone System // Ethnomusicology. – Vol. 9. – No. 1, 1965. – URL: https://www.jstor.org/stable/850415?origin=crossref&seq=1 (дата обращения: 21.07.2026 г.). – P 22.*
4. *Люйши Чуньцю Вёсны и осени господина Люя / Пер. Г.А. Ткаченко. – Москва: Мысль, 2010. – 525 с.*
5. *Сюн Хуэйцзин Изучение комплекса объективных и субъективных концепций музыки «Люйши чуньцю» / Сюн Хуэйцзин // Медицина. Социология. Философия. Прикладные исследования, 2020. – С. 136-138.*
6. *Пять тонов и двенадцать люй. – URL: https://clck.ru/3V3sdg (дата обращения: 28.07.2026 г.)*
7. *Malm William P. Tonal system and its theoretical rationalization // https://www.britannica.com/art/Chinese-music/Tonal-system-and-its-theoretical-rationalization (дата обращения: 26.07.2026 г.)*

REFERENCES

1. *Spitzer J., Zaslaw N. The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815. – New York: Oxford University Press, 2004. – P. 18.*
2. *Luk'yanovich O.V. O spetsifike zvukoryada lyuj lyuj v kitajskoj muzykal'noj kul'ture. – URL: https://nsportal.ru/lukyanovich-olga-viktorovna (data obrashcheniya 21.07.2026 g.) – S. 5.*
3. *Kuttner Fritz A. A Musicological Interpretation of the Twelve Lьs in China\'s Traditional Tone System // Ethnomusicology. – Vol. 9. – No. 1, 1965. – URL: https://www.jstor.org/stable/850415?origin=crossref&seq=1 (data obrashcheniya: 21.07.2026 g.). – R 22.*
4. *Lyujshi Chuntsyu Vyosny i oseni gospodina Lyuya / Per. G.A. Tkachenko. – Moskva: Mysl', 2010. – 525 s.*
5. *Syun Khuejtszin Izuchenie kompleksa ob'ektivnykh i sub'ektivnykh kontseptsij muzyki «Lyujshi chuntsyu» / Syun Khuejtszin // Meditsina. Sotsiologiya. Filosofiya. Prikladnye issledovaniya, 2020. – S. 136-138.*
6. *Pyat' tonov i dvenadtsat' lyuj. – URL: https://clck.ru/3V3sdg (data obrashcheniya: 28.07.2026 g.)*
7. *Malm William P. Tonal system and its theoretical rationalization // https://www.britannica.com/art/Chinese- music/ Tonal- system- and- its- theoretical- rationalization (data obrashcheniya: 26.07.2026 g.)*

Дата поступления рукописи в редакцию: 31.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026



З.Э. Алиева

Приёмы узкотехнической функции скрипача: классификация и роль в формировании музыкального образа

Аннотация. Современное скрипичное исполнительство, несмотря на активное внедрение цифровых технологий и электроники, сохраняет в своей основе фундаментальную зависимость от уровня владения узкотехническими приемами звукоизвлечения. Именно микроуровень взаимодействия смычка со струной и пальцев с грифом определяет конечное качество звука и служит главным инструментом формирования художественного образа. Данная статья посвящена систематизации приемов узкотехнической функции скрипача, их классификации и анализу роли в создании музыкальной выразительности.

Узкотехнические приемы классифицируются по нескольким функциональным осям: артикуляционной (детерминирующей начало звука), динамической (определяющей его развитие) и тембральной (формирующей окраску). К базовым артикуляционным техникам относятся detacher – основа кантилены и полноты звучания; legato, обеспечивающее текучесть мелодической линии; spiccato и sautiller для создания полетности и ритмической остроты в быстрых темпах; martele и staccato как инструменты акцентировки и драматического выделения. Особое место занимают смешанные штрихи (комбинации legato и раздельного ведения смычка), позволяющие выстраивать сложную фразировочную архитектуру без потери звуковой плотности. В отдельную группу выделяются перкуссионные эффекты левой руки – pizzicato левой рукой, frullato, летучее staccato, glissando и portare, которые служат яркими средствами звукоподражания или стилистическими маркерами определенных эпох.

Роль этих приемов в формировании музыкального образа является определяющей. Смена штриха способна полностью изменить семантику одной и той же нотной последовательности: исполнение темы тяжелым, вязким маркатирован-

ным detacher придает ей характер неумолимого рока или шествия, тогда как перевод того же материала в легкое, воздушное спиккато трансформирует образ в скерцозный, призрачный танец. Глубина погружения волоса смычка, скорость его ведения и точка контакта регулируют спектр обертонов, позволяя исполнителю «рисовать» тембром – делать звук матовым и глубоким для передачи трагических состояний или пронзительным и светлым в кульминационных моментах. Динамическая функция реализуется через микроконтроль давления: постепенное наращивание массы смычка создает эффект крещендо без фактического ускорения, формируя у слушателя ощущение органного нарастания звучности. Артикуляция левой руки также несет самостоятельную драматургическую нагрузку: использование вибрато различной ширины и скорости сообщает звуку человеческую интонацию страдания, радости или тревоги, а специфические виды pizzicato могут имитировать звучание народных щипковых инструментов.

В контексте исторического развития репертуара значение узкотехнических средств постоянно переосмысливается. Если в эпоху барокко приоритет отдавался чистоте артикуляции и риторическим фигурам штрихов, то романтическая традиция возвела в абсолют непрерывность кантилены и глубину вибрато. В современной музыке арсенал расширился за счет мультифоников, ударных техник по корпусу инструмента (col legno, Bartyk pizzicato) и экстремальных видов звукоизвлечения, где сам шум становится музыкальным материалом.

Освоение этого аппарата требует от музыканта перехода от механического заучивания этюдов к осознанному звуковому конструированию. Музыкальные учебные заведения все чаще смещают фокус с формального количества выученных произведений на качество звукоизвлечения, внедряя курсы сольфеджио тембра и аналитического прослушивания великих исполнителей. Студенты учатся препарировать музыкальные фразы, подбирая оптимальный технический прием для реализации конкретного эмоционального посыла композитора. Это формирует новое поколение интерпретаторов, способных не просто точно воспроизводить текст, но и управлять психоакустическим восприятием зала.

Таким образом, узкотехническая функция скрипача представляет собой сложный иерархический аппарат, где каждый мельчайший элемент имеет прямое семантическое значение. Владение арсеналом штрихов, атак, способов снятия звука и микродинамики остается фундаментом, отличающим ремесленника от художника. Именно виртуозная комбинаторика этих приемов позволяет инструменту говорить на языке человеческих эмоций, обеспечивая непреходя-

щую актуальность и жизнеспособность академического скрипичного искусства в любую технологическую эпоху.

Ключевые слова: скрипка, исполнительское мастерство, узкотехнические приемы, штрихи смычка, атака звука, снятие звука, динамика, тембр, вибрато, музыкальный образ, художественная интерпретация, педагогика, артикуляция.



крипичное искусство, будучи одним из вершинных достижений мировой музыкальной культуры, всегда привлекало пристальное внимание исследователей и исполнителей. Особое место в нем занимает понятие «узкотехнической функции скрипача» – совокупности специфических приемов, техник и средств выразительности, которые позволяют добиться уникального звучания, передать тончайшие нюансы эмоций и создать глубокие, многогранные музыкальные образы. Эти приемы, зачастую кропотливо оттачиваемые годами, являются не просто механическим набором действий, а неотъемлемой частью художественного процесса, своего рода «языком», на котором скрипач общается со слушателем. Понимание классификации этих приемов и их роли в формировании музыкального образа является ключом к постижению сути исполнительского мастерства и интерпретации.

Исследуя тему приемов узкотехнической функции скрипача, нельзя обойти стороной труды отечественных и зарубежных музыковедов и педагогов. Особый интерес представляют работы, освещающие различные аспекты исполнительской техники и ее влияние на художественное содержание произведения.

Р.Р. Будагян в своих статьях, в частности, «Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве» (2016) [1] и «Сочетание академических и неакадемических традиций в скрипичном исполнительстве рубежа XX-XXI веков» (2016) [2], поднимает вопросы эволюции скрипичного исполнительства, акцентируя внимание на становлении новых стилистических тенденций и интеграции различных исполнительских школ. Хотя напрямую не классифицирует узкотехнические приемы, Р.Р. Будагян косвенно указывает на их значимость как носителей стилистической индивидуальности, что подчеркивает их роль в формировании художественного облика произведения.

Работы З.Э. Алиевой, такие как «Приемы узкотехнической функции скрипача в развитии и характере музыкального произведения» (2024) [3] и, в соавторстве с И.Н. Эмурлаевым, «Художественно-исполнительская техника скрипача в контексте формирования исполнительской культуры» (2023), непосредственно посвящены заявленной теме [4]. З.Э. Алиева акцентирует внимание на том, как конкретные технические приемы влияют на развитие музыкального материала и характер произведения, связывая их с формированием общей исполнитель-

ской культуры. Эти исследования важны для понимания функциональной значимости каждого приема.

И.Х. Юсупов в статье «Формирование звука скрипки: интонационные особенности и выразительные техники» (2025) углубляется в специфику звукоизвлечения, рассматривая интонационные аспекты и выразительные техники как основу формирования качественного скрипичного звука. Эта работа дает представление о базовых элементах, из которых складывается более сложные технические приемы, и о том, как они влияют на окраску и выразительность звучания [5].

О.Д. Беляева в работе «Особенности формирования исполнительского мастерства скрипача на этапе предпрофессиональной подготовки» (2019) затрагивает методические аспекты развития технических навыков у юных музыкантов. Хотя фокус статьи – начальный этап обучения, она подчеркивает важность систематического освоения технических элементов для дальнейшего роста мастерства, что является фундаментом для владения узкотехническими приемами [6].

Р.Р. Чекменева в статье «Скрипичная визуализация в рамках современного искусства» (2024) предлагает рассматривать исполнительство скрипача через призму визуальных образов, что может быть связано с интерпретацией технических приемов как способов создания определенной «картинки» в сознании слушателя. Это дополняет понимание роли технических средств в формировании комплексного художественного образа [7].

Е.Ф. Псарева в статье «Активизация начального обучения скрипача на основе импровизации» (2010) предлагает нетрадиционные подходы к обучению, делая акцент на импровизации. Этот аспект может быть связан с развитием творческого подхода к использованию технических приемов, их гибкой вариативности и применению в нестандартных ситуациях [8].

Методические руководства, такие как «Методика обучения игре на скрипке» В.Ю. Григорьева (2006) [9] и «Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации» Л.Н. Гуревич (1988) [10], являются фундаментальными трудами, систематизирующими знания о штрихах, аппликатуре и других технических элементах. Они предоставляют детальные описания приемов и их роли в интерпретации, являясь ценным источником для классификации.

А.В. Гвоздев в автореферате диссертации «Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача» (2015) предлагает рассматривать исполнительскую технику как целостную систему, тесно связанную с интерпретаторским творчеством. Это подчеркивает, что узкотехнические приемы не существуют изолированно, а являются частью

более сложной структуры, направленной на выражение авторского замысла [11].

Таким образом, представленные труды, в совокупности, охватывают различные грани проблемы: от теоретических основ исполнительского стиля и классификации приемов до методики обучения, и их роли в формировании целостного музыкального образа. Анализ этих работ позволяет выстроить комплексное представление о значении узкотехнической функции скрипача в современном исполнительском искусстве.

В таблице 1 представим описание классификации приемов узкотехнической функции скрипача и их роль в формировании музыкального образа.

Таблица 1 – Классификация приемов узкотехнической функции скрипача и их роль в формировании музыкального образа

Группа (функция)	Прием / Техника	Физический механизм исполнения	Выразительная функция и влияние на образ
Артикуляционная (начало звука)	Деташе (détaché)	Полное ведение смычка вверх и вниз без отрыва, смена направления с мягкой атакой.	Основа кантилены, передача объективного повествования, ровность музыкальной ткани.
	Маркато (marcato)	Резкая атака с последующим мгновенным ослаблением давления; чаще у колодки.	Декламация, героика, акцентировка ритмического пульса, маршевость.
	Спиккато (spiccato)	Управляемый отскок смычка от струны в средней части или у конца смычка.	Легкость, скерцозность, полетность, эффект «воздушной» россыпи нот.
	Мартеле (martelé)	Жесткий удар смычком с плотным началом и резким прекращением вибрации струны.	Драматизм, острота, имитация удара молоточком, внезапные эмоциональные вспышки.
Динамическая и фразировочная (развитие звука)	Крещендо/диминуэндо на одном движении	Изменение скорости ведения и постепенное наращивание/снятие веса смычка при неизменном давлении.	Органный эффект дыхания, психологическое нагнетание напряжения или его разрешение.
	Портато (portato)	Несколько нот на одно движение смычка с легким подчеркиванием каждой ноты весом руки.	Певучесть внутри легато, ощущение «говорящей» интонации, сдержанная взволнованность.
	Рикошет (ricochet)	Свободный многократный отскок смычка при броске на струну.	Блеск виртуозности, игривость, создание непрерывной звуковой завесы тремоло-смычком.

Группа (функция)	Прием / Техника	Физический механизм исполнения	Выразительная функция и влияние на образ
Тембральная (окраска звука)	Суль понтичелло (sul ponticello)	Ведение смычка максимально близко к подгрифнику.	Холод, тревога, мистика, стеклянный, свистящий тембр с преобладанием высоких обертонов.
	Суль тустико (sul tasto)	Ведение смычка над грифом.	Теплота, нежность, матовость звучания, флейтовый (прикрытый) тембр.
	Кол легно (col legno)	Удар древком (древесиной) смычка по струнам.	Звукоподражание (шаги, капли), готическая атмосфера, механистичность.
Функция левой руки (микрохроматика и фактура)	Вибрато (узкое/широкое, быстрое/медленное)	Колебание пальца левой руки вдоль грифа, изменяющее частоту высоты тона.	Одушевление звука: страдание (широкое, медленное), свет (быстрое, узкое).
	Глиссандо (glissando)	Скользящее движение пальца по струне между нотами.	Страсть, плач, подражание вокальному портаменто, связь гармоний.
	Флажолеты (натуральные и искусственные)	Легкое касание пальцем узла колебания струны.	Звуковая эфемерность, колокольность, отстраненность, небесная чистота.
	Bartyk pizzicato	Резкое щипком оттягивание струны с последующим ударом о палец.	Перкуссионный эффект, агрессия, сарказм, народный колорит.
	Пиццикато левой рукой (pizz. left hand)	Щипок струны пальцами левой руки во время игры смычком других голосов.	Эффект одновременного пения и аккомпанемента себе, легкость staccato.
Штриховые комбинации	Смешанные штрихи (сложное легато)	Чередование направлений смычка внутри одной лиги для сохранения плотности звука.	Сохранение логики фразы на длинных линиях, преодоление физиологических границ смычка.
	Ритмическое стаккато (staccato)	Серия отрывистых нот на один сильный бросок или активное движение смычка вниз.	Энергия perpetuum mobile, неутомимое движение, чеканность ритма.

Скрипка, будучи одним из самых выразительных инструментов, требует от исполнителя не только виртуозного владения нотным текстом, но и глубокого понимания узкотехнических приёмов. Эти приёмы позволяют скрипачу создавать живые, многогранные музыкальные образы, наполняя произведение эмоциональным содержанием. Их можно классифицировать по различным функциям, каждая из которых играет свою неповторимую роль.

Артикуляция определяет, как начинается звук, и задаёт первоначальный характер музыкальной фразы. Деташе – это фундаментальный приём, при котором смычок ведётся от начала до конца струны, смена направления происходит

плавно, без отрыва. Это основа для певучих мелодий, придающая музыке объективность и ровность, словно повествование, которое течёт без остановок. Например, лирические партии в концертах П.И. Чайковского или И. Брамса, где деташе создаёт ощущение непрерывной, плавной линии [3].

В противовес этому, маркато – это резкая атака, за которой следует мгновенное ослабление давления. Этот приём часто используется у колодки смычка, придавая звуку остроту и выразительность. Маркато идеально подходит для создания героических тем, акцентирования ритмического пульса, подобно шагам марширующей армии. Например, героические моменты в Симфонии №2 си минор «Богатырская»: I. Allegro», где маркато подчёркивает мощь и решимость.

Спиккато – это управляемый отскок смычка от струны, который может происходить в средней или концевой части смычка. Этот приём придаёт музыке лёгкость, скерцозность, ощущение полёта. Звук россыпью, словно капли росы, рассеивающиеся в воздухе. В качестве примера можно привести виртуозные пассажи в Концерте для скрипки с оркестром Ф. Мендельсона, где спиккато создаёт ощущение игривости и воздушности.

Мартеле, в свою очередь, – это жёсткий удар смычком, с плотным началом и резким прекращением вибрации струны. Он используется для создания драматизма, остроты, имитации удара, подобно внезапным эмоциональным вспышкам. Этот приём можно услышать в кульминационных моментах драматических произведений, например, в «Жар-птице» И. Стравинского, где он придаёт музыке остроту и внезапность [6].

Динамика и фразировка отвечают за развитие звука, его движение во времени и формирование музыкального повествования. Крещендо и диминуэндо на одном движении смычка достигаются изменением скорости и веса смычка. Это создаёт эффект «дыхания» в музыке, подобно нарастающему или спадающему волнению, которое может передавать психологическое напряжение или его разрешение. Это можно услышать в долгих, развивающихся фразах в симфониях Малера, где крещендо передаёт ощущение нарастающей мощи.

Портато – это серия нот, исполняемых на одном движении смычка, где каждая нота слегка подчёркнута весом руки. Этот приём придаёт музыке певучесть внутри легато, создавая ощущение «говорящей» интонации, сдержанной взволнованности. Вспомните канителенные партии в романтической музыке, например, в «Лебединой песне» Ф. Шуберта, адаптированной для скрипки, где портато добавляет глубину и эмоциональность.

Рикошет, или «бросок», – это свободный многократный отскок смычка при броске на струну. Этот приём придает музыке блеск виртуозности, игривость, создавая непрерывную звуковую завесу. Это часто используется в быстрых,

виртуозных произведениях, таких как «Чардаш» В. Монти, где рикошет добавляет зажигательности и энергии.

Тембральные приёмы позволяют скрипачу изменять окраску звука, создавая различные атмосферы и настроения. Суль понтичелло (смычок у подгрифника) создаёт холодный, тревожный, мистический тембр, с преобладанием высоких обертонов. Этот приём идеально подходит для создания ощущения чего-то потустороннего, как в прелюдии к «Поцелую Феи» И. Стравинского, где он рисует таинственный, ледяной пейзаж.

Суль тустико (смычок над грифом), напротив, даёт тёплое, нежное, матовое звучание, похожее на флейту. Этот тембр идеально подходит для создания атмосферы умиротворения, интимности, как в адаптированной для скрипки Ария на струне Соль (Air on a G String) И.С. Баха, где суль тустико придаёт звуку мягкость и теплоту [5].

Кол легно (удар древком смычка) используется для создания специфических звуковых эффектов, имитирующих шаги, капли, или для создания готической атмосферы, механистичности. Этот приём можно услышать в современных произведениях, например, в «Концерте для скрипки» А. Берга, где он создаёт эффект отстранённости и тревоги.

Левая рука играет ключевую роль в создании микрохроматических оттенков и обогащении фактуры. Вибрато (узкое/широкое, быстрое/медленное) – это колебание пальца левой руки, которое изменяет высоту тона. Оно «одушевляет» звук: широкое, медленное вибрато может передавать страдание, а быстрое, узкое – светлую радость. Вспомните проникновенные мелодии из «Романса» Я. Сибелиуса, где вибрато наполняет музыку искренними эмоциями.

Глиссандо – скользящее движение пальца по струне между нотами – передаёт страсть, плач, подражает вокальному портаменто, связывая гармонии. Это может быть использовано для усиления драматизма, как в «Чаконе» И.С. Баха, где глиссандо подчеркивает эмоциональную глубину.

Флажолеты (натуральные и искусственные) – лёгкое касание пальцем струны – создают звуковую эфемерность, колокольность, отстранённость. Они придают музыке небесную чистоту, часто используются для создания мистической или божественной атмосферы [9].

Bartyk pizzicato – резкое щипком оттягивание струны – обладает перкуссионным эффектом, передавая агрессию, сарказм или народный колорит. Этот приём можно услышать в произведениях, вдохновлённых народной музыкой, или в тех, где требуется особая экспрессия.

Пиццикато левой рукой позволяет исполнять две партии одновременно – играть смычком и щипать струну левой рукой. Это создаёт эффект одновременного пения и аккомпанемента, добавляя лёгкость staccato. Этот приём часто ис-

пользуется в быстрых, виртуозных произведениях для создания богатой фактуры.

Штриховые комбинации позволяют скрипачу объединять различные приёмы для достижения ещё большей выразительности. Смешанные штрихи (сложное легато) – чередование направлений смычка внутри одной лиги – помогают сохранить плотность звука и логику фразы на длинных линиях. Это позволяет преодолевать физиологические ограничения смычка, сохраняя плавность и непрерывность музыкального потока [10].

Ритмическое стаккато – серия отрывистых нот на один сильный бросок или активное движение смычка – передаёт энергию, неутомимое движение, чеканность ритма. Это часто используется для создания эффекта perpetuum mobile, как в «Вечном движении» Паганини, где оно передаёт неудержимую энергию.

В целом, каждый из этих приёмов, будь то артикуляция, динамика, тембр или техники левой руки, в руках опытного скрипача становится мощным инструментом для формирования музыкального образа. Взаимодействуя друг с другом, они позволяют создать всю палитру эмоций и настроений, превращая нотный текст в живое, дышащее произведение искусства.

Таким образом, узкотехническая функция скрипача охватывает широкий спектр приёмов, направленных на достижение определённых звуковых эффектов и выразительности. Их можно классифицировать по нескольким основным категориям. К артикуляционным приёмам относятся различные способы ведения смычка (detache, legato, staccato, spiccato), а также атака звука (spillato, portamento). Динамические приёмы включают в себя нюансировку громкости (crescendo, diminuendo, piano, forte) и её резкие переходы (sforzando). Тембровые приёмы позволяют изменять окраску звука путём использования различных частей смычка, изменения давления, угла наклона и положения руки. Сюда же относятся флажолеты (натуральные и искусственные), пиццикато (обычное, легато, бархатное), тремоло, вибрато (различной ширины и скорости). Особую группу составляют специальные приёмы, такие как глиссандо, скорчи, применение сурдины. Каждый из этих приёмов, в зависимости от контекста и авторского замысла, играет свою уникальную роль в создании музыкального образа [11].

Эти приёмы не являются самоцелью, а служат инструментом для воплощения художественного замысла композитора. Артикуляция определяет характер фразировки и ритмическую точность, влияя на ощущение движения и энергии произведения. Динамика создаёт эмоциональное напряжение, выделяет кульминации и придаёт музыке глубину и рельефность. Тембровые окраски позволяют передать тончайшие оттенки настроения – от нежности и лиризма до драматизма и агрессии. Специальные приёмы, в свою очередь, могут привнести в зву-

чание эффект неожиданности, создать атмосферу или подчеркнуть определённые моменты.

Таким образом, грамотное и осмысленное применение узкотехнических приёмов позволяет скрипачу не просто воспроизвести нотный текст, но и наполнить его жизнью, создав яркий, запоминающийся и многогранный музыкальный образ, который находит отклик в душе слушателя.

Литература

1. *Будагян Р.Р. Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве // Музыковедение. – 2016. – № 10. – С. 36-43.*
2. *Будагян Р.Р. Сочетание академических и неакадемических традиций в скрипичном исполнительстве рубежа XX-XXI веков // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры. – 2016. – №1 – С. 438-445.*
3. *Алиева З.Э. Приемы узкотехнической функции скрипача в развитии и характере музыкального произведения // Культурная жизнь юга России. – 2024. – № 3 (94). – С. 125-133.*
4. *Алиева З.Э., Эмурлаев И.Н. Художественно-исполнительская техника скрипача в контексте формирования исполнительской культуры // Мир педагогики и психологии: международный научно-практический журнал. – 2023. – № 3 (80). – С. 30-34.*
5. *Юсупов И.Х. Формирование звука скрипки: интонационные особенности и выразительные техники // Science and Education. – 2025. – №10. – С. 94-104.*
6. *Беляева О.Д. Особенности формирования исполнительского мастерства скрипача на этапе предпрофессиональной подготовки // Образование и воспитание. – 2019. – № 2 (22). – С. 36-39.*
7. *Чекменева Р.Р. Скрипичная визуализация в рамках современного искусства // Вестник УРИО. – 2024. – №2. – С. 83-98.*
8. *Псарева Е.Ф. Активизация начального обучения скрипача на основе импровизации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2010. №1 (13). – С. 34-36.*
9. *Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика-XX1, 2006. – 254 с.*
10. *Гуревич Л.Н. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – М.: Музыка, 1988. – 110 с.*
11. *Гвоздев А.В. Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача: автореферат дис. д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2015. – 40 с.*

REFERENCES

1. *Budagyan R.R. Problema ispolnitelskogo stilya v sovremennom skripichnom iskusstve [The problem of performing style in modern violin art]. Muzykovedeniye. 2016. No.10. Pp. 36-43.*
2. *Budagyan R.R. Sochetaniye akademicheskikh i neakademicheskikh traditsiy v skripichnom ispolnitelstve rubezha XX-XXI vekov [Combination of academic and non-academic traditions in violin performance at the turn of the XX-XXI centuries]. Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kultury. 2016. No.1. Pp. 438-445.*
3. *Aliyeva Z.E. Priyomy uzkotekhnicheskoy funktsii skripacha v razvitii i kharaktere muzykalnogo proizvedeniya [Techniques of the narrowly technical function of a violinist in the development and character of a musical work]. Kulturnaya zhizn yuga Rossii. 2024. No.3 (94). Pp. 125-133.*
4. *Aliyeva Z.E., Emurlayev I.N. Khudozhestvenno-ispolnitelskaya tekhnika skripacha v kontekste formirovaniya ispolnitelskoy kultury [Artistic and performing technique of a violinist in the context of forming a performing culture]. Mir pedagogiki i psikhologii: mezhdunarodnyy nauchno-prakticheskiy zhurnal. 2023. No.3 (80). Pp. 30-34.*
5. *Yusupov I.Kh. Formirovaniye zvuka skripki: intonatsionnyye osobennosti i vyrazitelnyye tekhniki [Violin sound formation: intonation features and expressive techniques]. Science and Education. 2025. No.10. Pp. 94-104.*

6. *Belyayeva O.D. Osobennosti formirovaniya ispolnitelskogo masterstva skripacha na etape predpro fessionalnoy podgotovki [Features of the formation of a violinist's performing skills at the stage of pre-professional training]. Obrazovaniye i vospitaniye. 2019. No.2 (22). Pp. 36-39.*
7. *Chekmeneva R.R. Skripichnaya vizualizatsiya v ramkakh sovremennogo iskusstva [Violin visualization in the framework of modern art]. Vestnik URIO. 2024. No.2. Pp. 83-98.*
8. *Psaryova E.F. Aktivizatsiya nachalnogo obucheniya skripacha na osnove improvizatsii [Activation of initial violin teaching based on improvisation]. Aktualnyye problemy vysshego muzykalnogo obrazo vaniya. 2010. No.1 (13). Pp. 34-36.*
9. *Grigoryev V.Yu. Metodika obucheniya igre na skripke [Methodology for teaching violin playing]. Moscow: Klassika-KhKhI, 2006. 254 p.*
10. *Gurevich L.N. Skripichnyye shtrikhi i applikatura kak sredstvo interpretatsii [Violin bowings and fingering as a means of interpretation]. Moscow: Muzyka, 1988. 110 p.*
11. *Gvozdev A.V. Mnogokomponentnaya sistema ispolnitelskoy tekhniki kak osnova interpretatorskogo tvorchestva skripacha: avtoreferat dis. d-ra iskusstvovedeniya [Multicomponent system of performing technique as the basis of interpretive creativity of a violinist: author's abstract of diss. Doctor of Art History]. Novosibirsk, 2015. 40 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 01.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Хань Сюэтин, Е.О. Назарова

Педагогические условия формирования интерпретационных умений у будущих вокалистов в процессе работы над произведениями Ши Гуаннаня

Аннотация. Сегодня от выпускника-вокалиста ждут не только чистой интонации и технической свободы, но и осмысленного, личностно окрашенного истолкования музыки. Добиться этого без специально выстроенной педагогической работы трудно, и здесь особенно важен выбор репертуара, обладающего богатым художественно-дидактическим потенциалом. В этом отношении привлекает внимание вокальное наследие китайского композитора Ши Гуаннаня, где национальная мелодика, фольклор этнических меньшинств и западноевропейские композиционные приёмы образуют органичный сплав. Однако педагогические возможности его сочинений до сих пор остаются малоизученными. Цель работы состояла в том, чтобы выявить и обосновать комплекс условий, при которых освоение произведений Ши Гуаннаня наиболее эффективно формирует у студентов-вокалистов интерпретационные умения. Для этого применялись: теоретический анализ литературы по вокальной педагогике, музыковедению и психологии исполнительства; обобщение личного опыта преподавания вокала; систематизация и классификация педагогических условий; сравнительное изучение исполнительских трактовок (записи Гуань Муцунь, Инь Сюмэй, Ли Гуанси и других мастеров). В ходе работы были охарактеризованы те свойства сочинений композитора, которые делают их ценным учебным материалом, и определены пять ключевых условий. К ним отнесены: систематическое сопоставление различных исполнительских версий; погружение в этнокультурный контекст с его ладовыми, ритмическими и образными особенностями; целенаправленное развитие вокально-слухового самоконтроля и рефлексии; внедрение разноуровневых заданий (репродуктивных, реконструктивных, творческих) в сочета-

нии с активизацией самостоятельной работы; а также осмысление стилевого синтеза как дидактического принципа. Полученные данные показывают, что соблюдение названных условий в единстве способствует более глубокому постижению образного строя музыки, совершенствованию вокальной техники и росту профессиональной самостоятельности студентов. Сделан вывод о значительном педагогическом потенциале произведений Ши Гуаннаня и о целесообразности использования предложенных условий в практике вокального обучения.

Ключевые слова: интерпретационные умения, вокальная педагогика, Ши Гуаннань, педагогические условия, исполнительство, этнокультурный контекст.

Введение в проблему

Современное высшее музыкальное образование пересматривает привычные ориентиры. От выпускника всё чаще ожидают универсальности – умения убедительно исполнять музыку разных эпох и стилей, – но одновременно растёт потребность сохранять собственную национальную музыкальную идентичность. Из-за глобализации и тесной взаимосвязи разных культур такое умение трансформировалось в профессиональную необходимость. Вокалист сегодня обязан уметь вести диалог между культурами, но при этом не терять глубинные интонации своей родной традиции. Вокальная педагогика отвечает на оба вызова. Сегодня певцу недостаточно владеть голосом – необходимо проникать в смыслы произведения, передавать его культурный код. Способность к такому прочтению – интерпретационные умения – становится центральной задачей профессионального становления вокалиста. Эта задача актуальна в педагогическом процессе, поскольку интерпретация предполагает синтез аналитических, эмоциональных и технических компонентов, который формируется только в специально организованных условиях.

Формирование этих умений требует продуманных педагогических условий и репертуара с богатым дидактическим потенциалом. Именно таким материалом является вокальное наследие китайского композитора Ши Гуаннаня (1940–1990), которого в Китае называют «народным музыкантом» и «певцом эпохи». Его сочинения рождались на историческом переломе, вобрав боль потрясений и радость обновления, вековые традиции китайской музыки и достижения европейской композиторской школы. В них органично соединились пентатоника, фольклор этнических меньшинств, приёмы западноевропейской оперы и романса. Многие его произведения, такие как песня «Многолюбимая земля» или ария из оперы «Шанши», стали хрестоматийными и входят в учебные программы китайских и зарубежных консерваторий, предоставляя материал для отра-

ботки стилевого синтеза. Его музыка отличается не только мелодической красотой, но и редкой способностью в сжатой форме передавать масштабные исторические переживания – от трагизма «культурной революции» до лирики личного чувства, что делает каждое сочинение полноценной школой эмоционального и стилевого перевоплощения. Вокальные миниатюры и оперные фрагменты Ши Гуаннаня, помимо художественной ценности, обладают ясной драматургической логикой, удобной для педагогического анализа: каждое изменение фактуры или тональности поддаётся содержательной расшифровке, что облегчает студенту выстраивание исполнительской концепции. Как точно подмечают исследователи, «Ши Гуаннань в опере "Шанши" соединил пентатонику китайской традиционной музыки с её расширениями и альтерациями, придав музыке сильное национальное звучание» [1, с. 133].

Какие педагогические условия позволяют наиболее результативно формировать интерпретационные умения при изучении произведений Ши Гуаннаня? Поиску ответа и посвящена данная работа.

Краткий обзор исследований

Исследования, касающиеся организации учебного процесса, указывают на необходимость соединять техническую оснащённость и художественное мышление (М. С. Богомольный [2]), а И. А. Каминская связывает рост вокальных умений – эмоциональной выразительности, слухового контроля – с применением системы разноуровневых заданий и самостоятельной работой студентов [3]. Изолированная тренировка вокальной техники малоэффективна: только одновременное погружение в образную сферу и рефлексивная практика дают устойчивый художественный результат.

Исполнительский анализ представлен в работах Ван Дань [4], Лю Цзин [5], Лэй Синь и Яо Юйхуа [6], Ван Сяоянь [7], которые подчёркивают важность понимания исторического контекста, эмоционального тона и характеров персонажей. Без глубокого понимания драматургии и национального характера музыки исполнение рискует остаться формальным, даже при безупречной интонации и дыхании. Стилевые и этнокультурные особенности детально показаны Чэнь Ин, демонстрирующей, как композитор «умело сочетал традиционную музыку этнических меньшинств с современной музыкой» [8, с. 99]; Тао Идань отмечает, что Ши Гуаннань «соединил отечественные речитатив и арию с западной сонатной формой…» [1, с. 133]. Образовательный потенциал раскрывают Чэнь Пэн, утверждающий, что произведения Ши Гуаннаня «не только обогатили современную вокальную музыку, но и послужили образцом и ориентиром» [9, с. 134], и Чжан Чжитан с Т. П. Самсоновой, которые видят в них источник профессиональных компетенций [10, с. 112]. Наконец, У Минмин помещает фигуру композито-

ра в социально-исторический контекст, необходимый для целостного понимания стиля [11]. В методических публикациях последних лет всё чаще звучит мысль о том, что именно материал, выросший на границе двух музыкальных систем, служит катализатором интерпретационного роста: студент вынужден не заучивать готовые клише, а самостоятельно искать убедительное звуковое решение. При этом педагогические условия формирования интерпретационных умений на материале сочинений Ши Гуаннаня остаются неизученными.

Методы (методики)

В работе использовались: теоретический анализ литературы по вокальной педагогике, музыковедению и психологии исполнительства; обобщение преподавательского опыта; систематизация педагогических условий; сравнительный анализ исполнительских трактовок. Выбор методов продиктован структурными и содержательными компонентами интерпретационных умений, требующими как аналитического погружения в нотный текст, так и эмпирической проверки исполнительских гипотез в живом звучании. Такой методический инструментарий дал возможность выделить условия, отвечающие специфике произведений Ши Гуаннаня.

Результаты и их обсуждение

Под интерпретационными умениями будущего вокалиста понимается способность к осознанному художественному прочтению музыки, включающая анализ стиля и формы, осмысление образной сферы, выбор выразительных средств и рефлексивную оценку собственного исполнения. В отличие от простого разучивания произведения, интерпретация предполагает активную смысловую позицию исполнителя, который одновременно и сохраняет авторский замысел, и пропускает его через собственный эмоциональный и культурный опыт. Формирование этих умений идёт продуктивнее при создании ряда педагогических условий.

Одно из условий – систематическое сопоставление исполнительских версий. Произведения Ши Гуаннаня существуют во множестве трактовок. Ван Дань подчёркивает, что для убедительной интерпретации арии «Несчастная жизнь» одного владения дыханием и дикцией недостаточно: нужно «опираться на фабулу, понимать ход событий, и, осознав психологию героини, выражать свои эмоции, максимально полно раскрывая её внутренний мир» [4, с. 111]. Сравнение, например, записей известного тенора Ли Шуанцзяна и более молодых исполнителей позволяет студенту увидеть, как меняются акцентировка, темп и тембровые краски в зависимости от интерпретаторской концепции, и сознательно отбирать средства для собственной версии. Особый интерес представляет сопостав-

ление подходов к фразировке пентатонических распевов: один певец может подчеркнуть их плавность и созерцательность, другой – драматическую напряжённость, и студент, аргументированно выбирая между ними, учится не копировать, а проектировать звуковой образ. Сравнительный анализ, как отмечают Чжан Чжитан и Т. П. Самсонова, оказывает прямое воздействие на интерпретационные навыки» [10, с. 113].

Второе условие – погружение в этнокультурный контекст и национальную символику. Музыка Ши Гуаннаня буквально пропитана образами китайской традиционной культуры и фольклора этнических меньшинств. Чэнь Ин, изучавшая эту грань его творчества, отмечает: «Песни Ши Гуаннаня обладают богатым национальным колоритом и сильной привлекательностью» [9, с. 130]. Педагогически целесообразно организовать работу так, чтобы студент не механически повторял ноты, а осваивал стоящий за ними культурный код: ладовую организацию, ритмику народных танцев, образную систему. К примеру, в песне «Многолюбимая земля» отчётливо слышны интонации народных плачей-причитаний западного Китая, а ритмический рисунок воспроизводит поступь траурной процессии; понять это студенту помогает не только рассказ педагога, но и прослушивание полевых записей, после чего он начинает иначе выстраивать дыхание и опорные доли, стремясь к большей весомости звука.

Целенаправленное развитие вокально-слухового контроля и рефлексии. Интерпретация немыслима без способности певца слышать и корректировать собственное звучание. И. А. Каминская справедливо считает вокально-слуховой контроль одним из важнейших профессиональных умений, позволяющих «слышать и корректировать вокальные ошибки; отыскивать способы в решении профессиональных задач» [3]. Для сочинений Ши Гуаннаня, это качество становится особенно важным. Лю Цзин, делясь опытом работы над «Многолюбимой землёй», рекомендует «строго следовать авторскому тексту, выделяя динамикой начальные согласные, акцентируя фразы и усиливая подвижность и ритмическую пульсацию мелодии» [5, с. 75]. Рефлексивная практика делает процесс интерпретации более осознанным и управляемым. Конкретным инструментом здесь может служить рефлексивный дневник, в котором студент фиксирует собственные слуховые ощущения, эмоциональные реакции и технические трудности после каждого занятия, что со временем вырабатывает привычку к постоянному самоконтролю. Одна из студенток, работая над арией «Несчастная жизнь», записала в дневнике: «В тактах 12–14 голос звучит слишком легко, теряется ощущение безысходности; нужно затемнить тембр и чуть замедлить темп, но тогда дыхания не хватает – попробую перераспределить опору, как советовал педагог». Подобные записи показывают, как слуховой контроль соединяется с техническим поиском и ведёт к осмысленным исполнительским решениям.

По наблюдениям И. А. Каминской, «последовательное применение заданий позволяет интегрировать вокально-методические знания в практическую вокальную работу и целенаправленно повышать уровень умений» [3]. Например: репродуктивное задание – точно воспроизвести ритмический рисунок и мелизматику, характерные для китайской традиционной музыки; реконструктивное – исполнить фрагмент, изменяя динамический план в соответствии с воображаемой сценической ситуацией; творческое – предложить собственную агогику в каденции, обосновав её образным содержанием эпизода. В контексте произведений Ши Гуаннаня это может быть реализовано через задания репродуктивного типа, реконструктивного и творческого. Лэй Синь и Яо Юйхуа напоминают, что такая работа потребует от студента «не только широкого знакомства с жизненным путём композитора, историческим контекстом, творческим замыслом, но и тщательного изучения нотного текста» [6, с. 38].

Пятое условие – отношение к стилевому синтезу как к дидактическому принципу. Сочинения композитора соединяют национальный мелос и европейские композиционные техники. Тао Идань указывает, что Ши Гуаннань «соединил отечественные речитатив и арию с западной сонатной формой, благодаря чему опера обретает одновременно национальный колорит и черты современности» [1, с. 133]. Это позволяет ставить перед студентом задачи на осознанное выявление и воспроизведение обеих стилевых составляющих. Студенту может быть предложено провести гармонический анализ фрагмента, чтобы показать, как западноевропейская модуляция подчёркивает развитие национальной мелодии, и затем отразить это понимание в нюансировке. Когда учащийся прослеживает, как народно-песенный материал переосмысливается в классических формах, у него формируются аналитические навыки, необходимые для интерпретации как китайской, так и западноевропейской музыки.

Шестое условие, выявленное опытным путём, – создание в классе атмосферы творческого риска и доверия, без которой интерпретация не может стать личностной. Студент должен чувствовать право на ошибку и на собственное прочтение, не опасаясь жёсткой критики за отход от единственно «правильной» трактовки. Педагог, в свою очередь, поощряет любые мотивированные попытки, обсуждая их наравне с устоявшимися исполнительскими традициями. В случае с музыкой Ши Гуаннаня, где сталкиваются разные культурные коды, такая поддержка особенно важна: она позволяет соединить рациональный анализ с интуитивным ощущением национального колорита.

Седьмое условие, сформулированное нами как дополнение к предыдущим, – опора на междисциплинарные связи с китайской поэзией и историей. Почти все вокальные произведения Ши Гуаннаня написаны на стихи поэтов-современников, и смысловая глубина текста часто является ключом к агогике и динамике.

Апробация перечисленных педагогических условий была организована в 2025/2026 учебном году на кафедре музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. В опытно-экспериментальной работе участвовали 14 студентов IV–V курсов бакалавриата, обучавшихся по профилю «Вокальное искусство». В течение двух семестров в индивидуальные и групповые занятия целенаправленно вводились следующие виды деятельности: сравнительный анализ аудиозаписей, мини-исследования этнокультурного характера, рефлексивные дневники и разноуровневые задания. Особое место заняла работа над романсом «Ночная песня горного ручья»: сначала студенты слушали аутентичные записки народных певцов мяо, отмечая специфические приёмы, а затем пытались перенести их в академическую вокальную технику, не теряя при этом естественности звучания.

Студенты, регулярно вовлекавшиеся в такую работу, стали петь осмысленнее, деликатнее относиться к образному содержанию и свободнее использовать динамическую и тембровую палитру. Например, студенты, ранее склонные к излишней аффектации или, наоборот, сухой академичности, обрели чувство меры и стиля; их фразировка стала более выпуклой и интонационно оправданной, а слуховой самоконтроль позволил им точнее интонировать специфические ладовые обороты, свойственные пентатонике. Их интерпретации постепенно становились самостоятельным художественным высказыванием, не теряя стилистической верности первоисточнику.

Выводы и заключение

Проведённый анализ показывает, что вокальное наследие Ши Гуаннаня обладает значительным потенциалом для развития интерпретационных умений студентов-вокалистов. Эффективность обеспечивается совокупностью рассмотренных условий. Системная опора на полистилистическую природу музыки композитора способствует формированию у вокалистов гибкого интерпретационного мышления, применимого не только в китайском репертуаре, но и при обращении к произведениям любых национальных школ. Их реализация помогает воспитывать музыканта, способного к стилистически точной и личностной интерпретации сочинений разных национальных школ. Кроме того, как показала практика, важнейшим сопутствующим фактором выступает психологическая готовность педагога поддерживать самостоятельный поиск студента, поскольку интерпретация всегда балансирует между каноном и новаторством. Дальнейшие исследования целесообразно посвятить разработке специализированной методики для отдельных жанров в творчестве Ши Гуаннаня. Полученные результаты могут быть также рекомендованы к внедрению в учебные курсы методики вокального обучения и в программы повышения квалификации педагогов-вокалистов, работающих с кросс-культурным репертуаром.

Литература

1. *Тао Идань. Анализ вокальных произведений Ши Гуаннаня на примере оперы «Шанши» // Искусствоведение. – 2024. – № 2. – С. 132–134.*
2. *Богомольный М.С. Формирование исполнительского мастерства будущих вокалистов средствами бельканто: дис. … канд. пед. наук. – М., 2024. – 175 с. – URL: https://www.mgpu.ru/wp-content/uploads/ 2025/02/Dissertatsiya-16-fevralya-2025.pdf (дата обращения: 28.07.2026).*
3. *Каминская И.А. Формирование вокальных умений у будущих учителей музыки в процессе самостоятельной работы // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. – 2013. – URL: https://cyberleninka. ru/article/n/formirovanie- vokalnyh- umeniy-u- buduschih- uchiteley- muzyki-v-protsesse-samostoyatelnoy-raboty/viewer (дата обращения: 28.07.2026).*
4. *Ван Дань. Исследование исполнения арии Цзыцзюнь «Несчастная жизнь» из оперы «Прощание» // Современная музыка. – 2022. – № 7. – С. 110–112.*
5. *Лю Цзин. Анализ вокального исполнения на примере песни «Многолюбимая земля» // Дом театра. – 2020. – № 21. – С. 75–76.*
6. *Лэй Синь, Яо Юйхуа. Об особенностях, исполнении и вкладе песен для меццо-сопрано композитора Ши Гуаннаня // Музыкальные исследования. – 2017. – № 1. – С. 36–40.*
7. *Ван Сяоянь. Краткий анализ лиричности вокального стиля исполнения произведений Ши Гуаннаня // Индустрия культуры. – 2021. – № 7. – С. 142–143.*
8. *Чэнь Ин. Исследование применения элементов музыки этнических меньшинств в вокальных произведениях Ши Гуаннаня // Сто искусств. – 2019. – Т. 35, № 5. – С. 128–134.*
9. *Чэнь Пэн. Анализ стимулирующей ценности вокальных произведений Ши Гуаннаня для развития национального вокального искусства // Художественное образование. – 2014. – № 6. – С. 88, 104.*
10. *Чжан Чжитан, Самсонова Т.П. Вокальные произведения Ши Гуаннаня как источник развития профессиональных компетенций будущих исполнителей // Современное педагогическое образование. – 2022. – № 11. – С. 110–115.*
11. *У Минмин. Композитор Ши Гуаннань в контексте своего времени // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 2 (60). – С. 82–90.*

REFERENCES

1. *Tao Yidan, Iskusstvovedenie, 2024, No. 2, pp. 132–134.*
2. *Bogomol'nyy M.S. Formirovanie ispolnitel'skogo masterstva budushchikh vokalistov sredstvami bel'kanto: diss. … kand. ped. nauk. – M., 2024. – 175 s. – URL: https://www.mgpu.ru/wp-content/ uploads/2025/02/Dissertatsiya-16-fevralya-2025.pdf (accessed July 28, 2026).*
3. *Kaminskaya I.A., Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya E. Pedagogicheskie nauki, 2013. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-vokalnyh- umeniy-u- buduschih-uchiteley-muzyki-v-protsesse-samostoyatelnoy-raboty/viewer (accessed July 28, 2026).*
4. *Wang Dan, Sovremennaya muzyka, 2022, No. 7, pp. 110–112.*
5. *Liu Jing, Dom teatra, 2020, No. 21, pp. 75–76.*
6. *Lei Xin, Yao Yuhua, Muzykal'nye issledovaniya, 2017, No. 1, pp. 36–40.*
7. *Wang Xiaoyan, Industriya kul'tury, 2021, No. 7, pp. 142–143.*
8. *Chen Ying, Sto iskusstv, 2019, vol. 35, No. 5, pp. 128–134.*
9. *Chen Peng, Khudozhestvennoe obrazovanie, 2014, No. 6, pp. 88, 104.*
10. *Zhang Zhitang, Samsonova T.P., Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie, 2022, No. 11, pp. 110–115.*
11. *Wu Mingming, Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2021, No. 2 (60), pp. 82–90.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 07.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

М.М. Кизин

Формирование исполнительских компетенций студентов-вокалистов в классе камерного пения: содержание, структура и критерии оценки

Аннотация. В статье актуализируется проблема формирования профессиональных компетенций студентов-вокалистов в процессе обучения в классе «Камерное пение» в высшем учебном заведении. В процессе обучения вокальному искусству возникает необходимость объективизации оценки творчества студента для повышения результативности процесса обучения, создания программы, раскрывающей творческий потенциал и исполнительскую индивидуальность.

Целью работы является выявление необходимого для работы в жанре камерного пения конкретизированного содержания и модели программы для развития вокально-камерных навыков, включая важные критерии и форму оценивания всех этапов процесса обучения.

В настоящем исследовании взяты за основу компетентностный подход в процессе практической деятельности, где раскрываются особенности методов педагогического наблюдения, формирования вокального репертуара с учетом особенностей профессионального уровня студента, отзывов преподавателей академического пения, результатов оценочного прослушивания аудио- и видеозаписей концертных выступлений.

Статья представляет собой выстроенную модель исполнительских компетенций, включающих вокальную артикуляцию, интерпретацию музыкального содержания произведений, ансамблевое звучание, сценическую пластику, включающую рефлексивно-аналитическое и коммуникативно-сценическое проявление. Обозначены критерии оценивания на основе итоговых показателей по этапам обучения с учетом методических подходов и подбором репертуара различ-

ный уровней подготовки, согласно курсам и уровням профессиональной подготовки. В процессе работы в классе камерного пения рекомендована для использования диагностическая карта, отражающая динамический процесс усвоения профессиональных исполнительских навыков и дающая возможность корректировать программу индивидуального обучения. Результаты исследования являются важными данными для систематизации процесса обучения камерному пению и позволяющие более объективно оценивать развитие вокально-исполнительских навыков студентов.

Ключевые слова: музыкально-исполнительские компетенции, студент-вокалист, камерное пение, ансамбль, исполнительская интерпретация, вокальная артикуляция, педагогическая деятельность, техника пения, сценическая пластика, рефлексия.

Введение в проблему



собенности формирования профессиональных навыков у студентов-вокалистов требует совершенствования реализации компетентностного подхода, объединяющего как накопление знаний и практических певческих навыков, так и развитие компетенций, направленных на организацию самостоятельного творческого процесса исполнительского искусства. Класс «камерного пения» в образовательной программе студентов-вокалистов является ключевым и необходимым для становления артиста, поскольку требует самоанализа не только вокально-артикуляционной работы голосового аппарата, но и глубокого осмысления художественного содержания произведений, эмоционального проявления в актерской подаче поэтических текстов, романсов и песен, согласованности ансамблевого звучания и сценического коммуникативного поведения.

Существует специфика вокально-камерного жанра, которая основана на проявлении профессиональных исполнительских качеств, включающих владение элементами вокальной выразительности, нюансировки, детализацией и динамико-интонационной палитрой вокального звучания, художественно-смысловой проработкой поэтического текста, эмпатией в ансамблевом взаимодействии. Однако в случаях оценивания итогов учебно-исполнительской работы по классу камерного пения субъективное мнение педагога препятствует формированию индивидуальных траекторий развития компетенций у студентов-вокалистов, снижая наглядность и уровень объективной оценки уровня обучения.

Соответственно, возникает исследовательская цель – представить и обосновать структурно-содержательную модель исполнительских компетенций значимых для профессиональной подготовки специалистов в области вокально-ка-

мерного искусства, систематизировать и описать детализированный комплекс критериев мониторинга динамики развития певческих навыков.

Целевая установка исследования обуславливает постановку задач:

- структурировать и охарактеризовать содержание вокально-исполнительских компетенций в жанре камерного пения;
- сформировать и теоретически обосновать компоненты модели компетенций в соответствии жанрово-стилевыми особенностями камерных произведений;
- определить критерии для оценки уровня сформированности компетенций на различных стадиях обучения;
- предложить комплекс педагогических приёмов и обоснованную репертуарную стратегию для поэтапной динамики формирования исполнительских компетенций студента-вокалиста.

Краткий обзор исследований (литературы)

Основными теоретическими источниками работы являются труды отражающие сущностные характеристики теоретико-методологического содержания ключевых идей компетентностного подхода И.А. Зимней [1], целостной концепции педагогической инноватики А.В. Хуторского [2] и систематизация положения деятельностного подхода в освоении искусства А.Н. Леонтьева [6]. В сфере вокальной педагогики использованы исследования Л.Б. Дмитриева [3], в которых представлены и обоснованы базовые принципы развития вокальной техники, и научные материалы В.П. Морозова [4] о резонансной теории пения, раскрывающей механизмы резонаторных свойств голосового аппарата.

Вопросы по формированию навыков ансамблевого взаимодействия и построения сценической коммуникации между исполнителями находят отражение в методических материалах, где подробно рассматриваются вопросы творческого взаимодействия солистов и концертмейстера, освещающих специфику подхода к интерпретации камерной музыки, Ю.В. Савельевой [5], также методические основы интерпретации камерно-вокальных сочинений в ансамбле с концертмейстером Е.А. Поляковой [7], теоретико-методические основы педагогической работы Г.П. Стуловой [11].

Методы (методики)

В работе использовались следующие методы:

- анализ теоретико-методических публикаций по проблематике вокальной подготовки и формированию компетенций;
- педагогическое наблюдение учебного процесса в классе камерного пения, включающее характерные исполнительские затруднения и подбор методов

их устранения в процессе вокализации с фиксацией динамики формирования профессиональных навыков в создании репертуара;

- проведение анкетирования преподавателей в целях определения основных критериев оценки и выявления типичных проблем и трудностей в процессе формирования исполнительских компетенций у студентов-вокалистов;
- экспертный анализ исполнения вокальных произведений студентами с использованием аудиозаписей и оценка по разработанной шкале критериев;
- методика репертуарного анализа для выявления сложности репертуара и уровня вокально-технической подготовки и исполнительских компетенций студентов на разных этапах обучения.

На основе материалов занятий в классе камерного пения со студентами кафедры вокального искусства и оперной подготовки (1–5 курсы) сформирована эмпирическая база, включающая комплекс диагностических материалов из репертуарного наименования произведений, преподавательские заметки, диагностические карты и анкеты.

Результаты и их обсуждение

Анализ педагогической практики позволил разработать и сконструировать структурную модель исполнительских компетенций для работы в классе камерного пения со студентами-вокалистами, которая объединила пять взаимосвязанных видов компетенций:

1. Вокально-техническая компетенция, которая предполагает владение комплексом базовых певческих навыков, где основными являются владение дыханием и опорой звука, ровность звучания регистров, точность интонирования, ясность вокальной артикуляции, навык контроля динамических градаций, сохранение тембровой окраски и полетности звука.

2. Музыкально-интерпретационная компетенция включает осмысление студентом-вокалистом основных необходимых компонентов в работе с произведением: осмысление специфики стиля композитора, проведение анализа музыкальной формы, выявление художественного содержания и интерпретация поэтического текста, проявление эмоционально-смысловых оттенков создающих образность и драматургическую логику камерного сочинения.

3. Ансамблевая компетенция предполагает проявление способности и навыков к слуховой координации с концертмейстером, другими участниками ансамблевого пения, аккуратному синхронному согласованию дыхательно-артикуляционной работы голосового аппарата, оперативной коррекции динамико-темповых нюансов для выразительности единства художественной интерпретации камерно-вокального произведения.

4. Коммуникативно-сценическая компетенция проявляется во владении студентом-вокалистом комплексом исполнительских навыков, выражающихся в умении доносить до слушателя художественный замысел произведения, управлять концентрацией сценического внимания, создавать эмоциональную выразительность, не теряя самоконтроля вокальной артикуляции. В исполнении камерных вокальных произведений основным выразительным средством представляется естественная подача поэтического текста и соответствующих мимических и жестовых проявлений, усиливающих образное восприятие.

5. Рефлексивно-аналитическая компетенция студента-вокалиста включает способность анализа собственного исполнительского процесса, самооценку своего певческого мастерства, критическое осмысление недостатков и достоинств вокальной техники, а также объективной оценки индивидуальных результатов вокализации при прослушивании аудио- и видеоматериалов с объективной интерпретацией результатов.

Вокальное исполнение камерного репертуара имеет ключевые параметры оценки, где динамические градации исполняемого произведения обладают тонкой нюансировкой, подчиненной художественной достоверности содержания произведения, и вокально-техническая точность выразительных средств, где в приоритете не сила звука, а его точная интонация, формирующая ясность дикции. Точное интонирование характеризуется как показатель профессионального владения техникой пения, проявляющееся в способности фиксировать высоту звука, точно и корректно образовывать интервалы вокальных фраз, сохраняя эти качества в ансамблевом единстве. Исполнение камерной вокальной музыки требует от студента-вокалиста концентрации внимания на точном интонировании мелодии и фраз, поскольку отсутствие в аккомпанементе плотной оркестровой фактуры, способной «маскировать» интонационные погрешности, обнажает недостаток и влияет на художественное восприятие.

Важным певческим качеством в исполнении камерной музыки является гибкая вокальная артикуляция, формирующая интонационный рисунок поэтического текста, важного смыслообразующего и выразительного компонента. Студенту-вокалисту необходимо развивать исполнительское мастерство, позволяющее раскрывать семантику стихотворного текста камерного сочинения и отражать стилистику произношения слов, фраз с необходимым эмоциональным наполнением.

В камерном исполнительстве владение динамической градацией является необходимым профессиональным качеством, поэтому развитие способности пения с нюансировками от piano до forte и на этой основе создавать фразировку, раскрывающую драматургические акценты, поможет студенту-вокалисту выразительно проявлять эмоциональные оттенки художественного содержания ка-

мерной литературы. Л.Б. Дмитриев отмечает, что «качество вокального исполнения определяется не столько громкостью, сколько точностью интонации, ясностью дикции и гибким управлением динамикой — именно эти параметры становятся решающими в камерном репертуаре, где любая техническая погрешность обнажена» [3, с. 117].

В камерном искусстве, где существует лаконичная фактура аккомпанемента и акустика компактных концертных залов, вокальная партия имеет особую прозрачность, максимально ясная и детализированная, что делает небольшую детонацию, не совсем четкую дикцию, резкие и грубые динамические акценты очевидным недостатком в восприятии слушателя, теряя в ценности художественной интерпретации. Поэтому для студента-вокалиста необходим самоконтроль в точности интонации, артикуляции и дикции, динамическом озвучивании камерных произведений.

В формировании исполнительских качеств в классе камерного пения у студента-вокалиста необходимо учитывать концепцию В.П. Морозова, которая объясняет тесную взаимосвязь технической и художественной составляющих, которая позволяет за счет резонансной техники и опоры дыхания совершенствовать стабильность тембра и свободную подачу звука, что позволяет формировать тонкие динамические градации и интонационные нюансировки. В.П. Морозов подчёркивает: «резонансная техника и опора дыхания обеспечивают стабильность тембра и свободу звуковедения; без этого невозможно достичь художественной выразительности, особенно в нюансированных эпизодах камерных произведений» [4, с. 203].

Важным в вокальной педагогике является работа по формированию компетенции как форма интегративного образования, где отдельная компетенция не рассматривается как изолированный навык или знание, а проявляется как целостное профессиональное личностное качество, включающее в себя когнитивный компонент в совокупности с операциональной, мотивационно-ценностной составляющими. И.А. Зимняя отмечает, что «компетенции формируются как интегративные образования, включающие когнитивные, операциональные и мотивационно-ценностные компоненты; их развитие требует целенаправленных педагогических условий и измеримых критериев» [1, с. 38].

Понимание студентом-вокалистом стилевых канонов, владение вокальной терминологией, умение анализировать музыкальные формы включая гармонии и фактуры, понимание работы вокально-технических принципов является важным когнитивным компонентом, позволяющий осмысливать интерпретации избегая механичности в исполнительстве.

Профессиональное владение студентом-вокалистом техникой пения с необходимым певческим дыханием, выравниванием звучания регистров, использо-

вания динамических градаций и темпоритма, координации в ансамблевой слаженности, выразительной сценической пластикой, что является операциональным компонентом, позволяющим трансформировать знания в действие.

Важно в классе камерного пения развивать у студента-вокалиста его ценностные ориентиры, мотивацию к исполнительскому самосовершенствованию, где находят свое отражение стремление к художественной выразительности и достоверности, к качеству исполнительской культуры и ориентацию на высокие исполнительские стандарты. Поэтому мотивационно-ценностный компонент формирует у студента-вокалиста ответственность и отношение к собственному исполнительскому творчеству.

Необходимо подчеркнуть, что именно интегративный подход компетенций при одновременном формировании трех компонентов получает полноценное развитие профессиональных исполнительских качеств, обеспечивающих готовность к концертно-сценической деятельности с учетом создания целенаправленных педагогических условий:

- системное проектирование вокально-педагогического (учебного) репертуара, ориентированного на интеграцию исполнительской техники и художественной выразительности в процессе творчества, объединяющее совершенствование вокальной техники с формированием навыков анализа смыслового наполнения и эмоциональной интерпретации камерных сочинений;
- систематическое использование рефлексивных методов (практик), включающих самоанализ по аудио- и видеозаписям, ведения дневника самоконтроля, рефлексивного диалога с педагогом в ракурсе совместного осмысления, что позволяет формировать мотивационно-ценностные установки студента-вокалиста;
- реализация ансамблевой практики, объединяющая вокально-технические приемы формирующие скоординированность с партнерами по сцене, осмысленное проникновение в характер материала его музыкальной формы, фактуры, стиля и жанра, что создает единство практического и аналитического компонента;
- объединение автоматизированных исполнительских действий (синхронизация дыхания, координация с партнёрами) и осмысленного подхода к материалу (анализ формы, фактуры, стиля) обеспечивает единство технического и аналитического элементов в обучении студента-вокалиста;
- поэтапное усложнение учебного материала (исполнительских задач), в процессе которого необходимо фиксировать результаты диагностики развития компонентов певческих компетенций, что позволяет организовать процесс обучения под контролем педагога и доступным для коррекции в классе камерного пения.

В этой связи актуализируется условие обозначения измеримых критериев, позволяющих наиболее точно давать оценку процессу и уровню развития компетенций, среди них выделяются:

- вокально-технические навыки с необходимым комплексом качественного звукообразования: певческое дыхание, ровность звучание регистров и сглаженность переходных нот, владение резонансной техникой, артикуляцией и дикцией, навыки точной интонации и слухового контроля, мастерство динамической нюансировки и филировки звука, способность ансамблевой координации;
- художественно-выразительные параметры камерного пения предусматривают целенаправленное формирование художественно-выразительных средств с умениями убедительно фразировать текст произведения в соответствии с музыкальной и поэтической логикой, проявлять выразительность стилевых норм, отражать аутентичность интерпретации, объединять исполнительский процесс с вокально-техническими навыками;
- рефлексивные умения в профессиональной компетенции певца проявляются в способности к самодиагностике своего исполнительского процесса, где особо выделяются умения формулировать и осуществлять собственные задачи самосовершенствования, выявлять недостатки в использовании вокально-технических приемов и фиксировать пробелы работы над художественной выразительностью, осмыслять и применять в обратной связи педагогические рекомендации;
- ансамблевая адекватность, важный элемент в камерно-вокальном творчестве, который характеризуется стремлением к совершенной согласованности совместного звучания с высоким уровнем синхронизации, сбалансированности и единства художественной трактовки в исполнительском процессе.

В процессе обучения в классе камерного пения использование измерительных критериев значительно увеличит результативность, ускорит процесс формирования вокальных компетенций, даст дополнительную возможность преподавателю фиксировать процесс динамики развития творческого потенциала студента, создать план коррекции исполнительских недостатков в индивидуально-профессиональном развитии артиста. Формирование профессиональных компетенций в классе камерного пения в ракурсе интегративных образований предусматривают целенаправленные педагогические условия и оценочные критерии, что является актуальным в профессиональной подготовке исполнителей и требует методологического подхода в создании учебной программы.

Преподаватель камерного пения, составляя индивидуальный план (таблицу-журнал) организации занятий, может создать необходимые для этапа обуче-

ния студента критерии и показатели оценки исполнительских компетенций, фиксируя необходимые критерии и требуемые показатели, что упорядочит экспертную оценку аудиозаписей выступлений студента, музыкально-интерпретационного и сценического творчества, что позволит объективно корректировать дальнейшее развитие профессионализма.

Заключение

Таким образом, формирование исполнительских компетенций у студента-вокалиста на занятиях по камерному пению проходит наиболее наполненно при использовании метода интегративного образования, где объединяются в единый уровень значимости важные исполнительские качества вокально-технических, музыкально-интерпретационных, комуникотативно-сценических, ансамблевых, рефлекторно-аналитических навыков.

В организации обучения студентов в классе камерного пения рекомендуется применить предложенную модель компетенций для формирования объективного оценивания результатов творческой работы и создания компетентностно-ориентированных индивидуальных образовательных программ. Особенности обучения камерно-исполнительскому искусству требуют внимательного контроля и постоянной корректировки всех необходимых составляющих исполнительского мастерства вокалиста, где многосторонний педагогический подход является основополагающим в воспитании профессиональных качеств начинающего певца.

Литература

1. *Зимняя, И. А. Ключевые компетенции — новая парадигма результата образования / И. А. Зимняя // Высшее образование сегодня. — 2003. — № 5. — С. 34–42.*
2. *Хуторской, А. В. Педагогическая инноватика: методология, теория, практика / А. В. Хуторской. — Москва: УНЦ ДО, 2005. — 222 с.*
3. *Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — Москва: Музыка, 2004. — 400 с.*
4. *Морозов, В. П. Искусство резонансного пения: основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. — Москва: ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, 2002. — 496 с.*
5. *Савельева, Ю. В. Работа концертмейстера в классе вокала: методические рекомендации / Ю. В. Савельева. — Москва: Академия музыки, 2018. — 112 с.*
6. *Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. — Москва: Смысл, 2005. — 352 с.*
7. *Полякова, Е. А. Интерпретация камерного вокального репертуара: учебное пособие / Е. А. Полякова. — Санкт-Петербург: Музыка, 2020. — 184 с.*
8. *Барсова, Л. Г. Из истории вокального искусства / Л. Г. Барсова. — Санкт-Петербург: Композитор, 2012. — 320 с.*
9. *Методические рекомендации по разработке компетентностно-ориентированных образовательных программ / Минобрнауки РФ. — Москва, 2010. — 56 с.*
10. *Келдыш, Г. В. Музыкальный энциклопедический словарь / Г. В. Келдыш. — Москва: Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.*

11. *Стулова, Г. П. Хоровой класс: теория и практика вокально-хоровой работы / Г. П. Стулова. — Москва: Владос, 2013. — 272 с. — (В части методики работы над ансамблем и слуховым контролем применимы принципы, релевантные и для камерного пения.)*
12. *Юссон, Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений / Р. Юссон. — Москва: Музыка, 1974. — 268 с. — (Для обоснования физиологических основ вокальной техники, важных при формировании вокально-технической компетенции.)*

REFERENCES

1. *Zimnyaya, I. A. Key Competencies - a New Paradigm of Educational Outcomes / I. A. Zimnyaya // Higher Education Today. - 2003. - No. 5. - Pp. 34-42.*
2. *Khutorskoy, A. V. Pedagogical Innovations: Methodology, Theory, Practice / A. V. Khutorskoy. - Moscow: UDC DO, 2005. - 222 p.*
3. *Dmitriev, L. B. Fundamentals of Vocal Methodology / L. B. Dmitriev. - Moscow: Muzyka, 2004. - 400 p.*
4. *Morozov, V. P. The Art of Resonant Singing: Fundamentals of Resonance Theory and Technique / V. P. Morozov. - Moscow: IP RAS, Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 2002. - 496 p.*
5. *Savelyeva, Yu. V. The Work of an Accompanist in a Vocal Class: Methodological Recommendations / Yu. V. Savelyeva. Moscow: Academy of Music, 2018. 112 p.*
6. *Leontiev, A. N. Activity. Consciousness. Personality / A. N. Leontiev. Moscow: Smysl, 2005. 352 p.*
7. *Polyakova, E. A. Interpretation of Chamber Vocal Repertoire: A Study Guide / E. A. Polyakova. St. Petersburg: Muzyka, 2020. 184 p.*
8. *Barsova, L. G. From the History of Vocal Art / L. G. Barsova. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. 320 p.*
9. *Methodological Recommendations for the Development of Competency-Oriented Educational Programs / Ministry of Education and Science of the Russian Federation. - Moscow, 2010. - 56 p.*
10. *Keldysh, G. V. Musical Encyclopedic Dictionary / G. V. Keldysh. - Moscow: Sovetskaya Encyclo pediya, 1990. - 672 p.*
11. *Stulova, G. P. Choral Class: Theory and Practice of Vocal-Choral Work / G. P. Stulova. - Moscow: Vlados, 2013. - 272 p. - (In terms of methods for working on an ensemble and auditory control, principles relevant to chamber singing are also applicable.)*
12. *Yusson, R. The Singing Voice: A Study of the Basic Physiological and Acoustic Phenomena / R. Yusson. - Moscow: Muzyka, 1974. - 268 p. - (To substantiate the physiological foundations of vocal technique, important in the development of vocal-technical competence.)*

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Цао Хэ

Выразительные средства символизации в традиции китайской нефритовой миниатюры: благопожелательный сюжет

Аннотация. Глубоко символичная благопожелательная культура, являющаяся частью традиционной культуры древнего и современного Китая, воплощается в произведениях живописи и скульптуры, в частности в нефритовой миниатюре. Важным проявлением благопожелательной культуры является изображение разнообразных природных феноменов, образов животных и растений. Благопожелательные сюжеты могут содержать скрытые смыслы, отличаются омонимичностью, многозначностью и символизмом. Символика благопожелательности может выражаться как на визуальном, так и на вербальном уровнях посредством ряда изобразительно-выразительных средств: метафоры, полиметафоры, метонимии и каламбура.

Ключевые слова: благопожелательная культура, китайская нефритовая миниатюра, выразительные средства, метафора, полиметафора, метонимия, каламбур.

Введение

Искусство Китая, формировавшееся на протяжение веков, отражает эволюцию национального характера и его характерные черты, народные традиции, особенности мировоззрения и эстетические концепции. Под влиянием исторических событий сформировались уникальные художественные особенности китайской нации. Одним из типичных для китайской культуры сюжетов является традиция благопожелания. Она имеет особое значение в повседневной жизни, но также находит отражение искусстве. Благопожелательная культура древнего

и современного Китая глубоко символична, что может рассматриваться как форма передачи культурной информации [11].

Традиционная для китайской культуры вера в вечную жизнь и обычай желать счастья и исполнения желаний способствовали формированию сложных и многозначных композиций. Благопожелательные сюжеты могут содержать скрытые смыслы, отличаются омонимичностью, многозначностью и символизмом [21]. Данная художественная практика приносит людям как эстетическое, так и моральное удовлетворение, объединяя в творческом процессе все ощущения жизни [8].

Корни благопожелательного мышления лежат в даосском мировоззрении, которое акцентирует внимание на важности взаимосвязи природы и человека, а также на необходимости их гармоничного и сбалансированного сосуществования [14]. Вера в единую концепцию истины, добра и красоты, а также рассмотрение народного благочестия в качестве движущей силы, воздействующей посредством обычаев и обрядов, является основой магического мышления, прочно укоренившегося в китайской культуре [1]. Важным проявлением благопожелательной культуры является изображение разнообразных природных феноменов, образов животных и растений.

Развитие культуры благопожелания и ее переосмысление происходили на протяжении веков, что объясняет придание бытовым предметам, которые сопровождают повседневную жизнь человека, художественной привлекательности и их трансформацию в предметы искусства. Наиболее востребованными в китайской культуре являются многокомпонентные, тщательно проработанные сюжеты, воплощенные в миниатюрных изделиях из различных материалов (камня, бумаги, ткани, дерева) [10].

Особое внимание уделяется миниатюрам из нефрита, так как этот камень является великолепным ювелирным материалом, обладающим уникальными характеристиками, которые дают мастеру разнообразные возможности в плане форма и цвета [19]. Кроме того, нефрит символизирует удачу и ассоциируется с мифологией, что придает миниатюрам определенный масштаб и художественную выразительность, значительно расширяя их символическое значение и наполняя их глубоким смыслом [10; 13].

Как в культуре Древнего Китая, так и в наши дни нефрит считается символом благородства и морали, а миниатюрные нефритовые резные фигурки олицетворяют нравственность. В повседневной жизни к ним принято обращаться для обретения вдохновения и поддержки, чтобы восстановить контроль над своими словами и поступками, не утратить моральные ориентиры. Нефрит является важной частью духовной сферы китайской культуры и продолжает сохранять свою значимость в наши дни [12]. Таким образом, представляется гармонич-



Рисунок 1 - Буйвол Ню. Китай, Династия Мин, XVI-XVII вв.

ным сочетание семантики благопожелательности и символизма нефрита. Этот материал широко используется для визуализации благопожелательных сюжетов, в особенности при создании трехмерных статуэток, как настольных, так и напольных.

Результаты и их обсуждение

Исследователи особо отмечают, что необходимо обладать высоким мастерством при работе с нефритом [16]. Мастеру требуется время, чтобы отыскать в каждом камне скрытые образы, изучить материал и определить, как раскрыть его скрытые природные особенности наиболее эффектно. Так, виртуозность обработки нефрита обусловливается интуицией мастера и его способностью тонко прочувствовать его символику [16].

Символизм является одной из ключевых характеристик нефритовой миниатюры, заключающей в себе глубокий и многогранный смысл. При этом символика благопожелательности может выражаться как на визуальном, так и на вербальном уровнях и конструируется с использованием ряда изобразительно-выразительных средств.



Рисунок 2 - Скульптурное изображение лежащего буйвола. Китай, XIX в.

Метафора

Как отмечают исследователи, визуальная метафора является одним из наиболее часто используемых выразительных средств в композиции благопожелательных нефритовых миниатюр [6]. Метафора позволяет сделать ключевые моральные и философские концепции доступными для понимания и в то же время изящно зашифровать простые и понятные истины [3].

Одним из ярких примеров создания символизации в благопожелательной нефритовой миниатюре посредством метафоры является фигурка лежащего водяного буйвола Ню. В китайской культуре водяной буйвол / бык Ню символизирует приход весны, изобилие, ассоциируется с урожаем и плодородием [9]. Как отмечают исследователи, в традиционной китайской культуре священным анималистическим символом праздника встречи весны считается Весенний Бык, защищающий человека от злых духов, беспокоящих озера, реки и моря [17; 20]. Значимость животного подчеркивается в «Книге гор и морей» (Шань хай цзин), в которой говорится, что сам император был воплощен в теле буйвола. Могущество и сила животного позволяли ему распознавать по вкусу травы, отличать по виду зерновые культуры, был способен освобождать земли для полей, уничтожая горы и переворачивая [22].

Дальнейшая символизация образа буйвола / быка закрепилась в традиции благопожелательности, закрепившись в виде ассоциации этого животного со здравым смыслом, силой духа, свободой от долгов, достижением богатства и

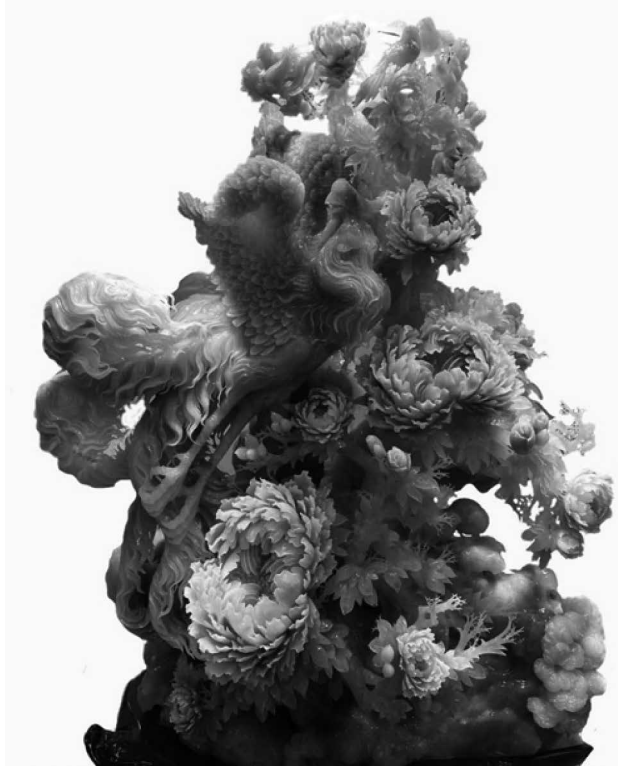


Рисунок 3 - Овеянные весенним ветром. 2018.

успеха благодаря постоянному, упорном труду, неприятием хитрых приемов и схем обогащения.

Сопоставим нефритовые изображения этого животного, созданные в разные эпохи. Статуэтка XVI-XVII вв. (рис. 1) натуралистично представляет фигуру животного и отличается детализацией. Отчетливо вырисовывается голова с рогами, хвост и раздвоенные копыта быка. Интересен также камень, послуживший материалом: непрозрачно-белый с естественными рыжеватыми вкраплениями. Фигурка XIX в. (рис. 2) изображает животного приподнимающим голову. Буйвол умиротворен и спокоен, о чем говорят его глаза и поза. Особенно важным представляется геометричность и очерченность ног животного.



Рисунок 4 - Тигр Ху. Династия Мин, XVI-XVII вв.

В обеих фигурках буйвола / быка реализуется значение духоподъемности, что свидетельствует о визуальной передаче символики благопожелательной в анималистических нефритовых миниатюрах.

Полиметафора

Другим изобразительно-выразительным средством, используемом в нефритовых благопожелательных миниатюрах, является полиметафора – непрямой, многократно повторяющийся перенос смыслов, оформленный как композиция из нескольких одушевленных и неодушевленных предметов [10]. Полиметафора чаще используется в современной нефритовой миниатюре, к примеру в произведении «Овеянные весенним ветром» (2018) с выставки Сюяньского искусства (рис. 3). В китайской культуре феникс символизирует женственность, а пион – богатство и знатность [10], однако целиком композиция из желто-розового феникса и пышного пиона реализует полиметафору брака и страстной любви.

Метонимия

Метонимия – изобразительно-выразительное средство, построенное на основе подразумеваемой связи между объектами, вызывающей ассоциации у воспринимающей аудитории [5; 15]. Примеры использования метонимии для



Рисунок 5 - Золотой Петух. 2019.

построения композиции малоформатных нефритовых миниатюр обнаруживаются в произведениях разных исторических периодов.

Нефритовая миниатюра XVI-XVII вв. (рис. 4) изображает крадущегося тигра Ху, считающегося одним из древнейших защитников Китая. В китайской культуре это животное наделяется способностью изгонять зло и охранять дом. В представленном произведении на бело-коричневом нефрите с пятнистыми вкраплениями детально прорезаны линии на теле, усы и загнутый хвост, детализированы когти и уши тигра.

Метонимия используется также в современном нефритовом искусстве (рис. 5). Петух из Сюяньской коллекции символизирует национальную гордость и олицетворяет моральные принципы Нового Китая [2]. В традиционной культу-



Рисунок 6 - Восемь журавлей. Династия Мин, XV-XVI вв.

ре в трудное для страны время образ петуха поднимает дух и настроение китайского народа. Важен цвет материала, представляющий широкую палитру от светло-желтого до темно-коричневого. Это отличает эту миниатюру от произведений раннего исторического периода. Кроме того, цвет петушиного гребешка здесь выделяется для усиления его значимости, поскольку эта физиологическая особенность присуща только петухам. Крепкие, массивные лапы птицы подчеркивают его мощь и лидерство [4].

Каламбур

Положительные коннотации составляют основу семиотики китайской нефритовой миниатюры. В многопредметных композициях, включающих несколько предметов с различными благопожелательными коннотациями, символика каждого элемента влияет на другие компоненты, а также определяет значение композиции в целом, образуя таким образом каламбур.

К примеру, миниатюра XV-XVI вв. из белого нефрита с вкраплениями (рис. 6) представляет композицию из восьми журавлей, гуся, ветвей цветущего лотоса с листьями и наконечников стрел.

На китайском языке фраза «восемь журавлей» (baxian shangshou) звучит омонимично благопожеланию «Пусть восемь бессмертных даруют Вам долголетие». Комбинация слов «журавль» (yipinniao) и «лотос» (lianhua) омонимичны фразе lianfeng yipin («Желаю Вам постоянно продвигаться к первому рангу»), поскольку слова «непрерывный» и «лотос» звучат схожим образом, а журавль является символом преуспевания по службе и первого ранга [18]. Таким образом, звучание и символизм составляющих композиция компонентов взаимодействуют для создания комплексного семиотического ансамбля [7].

Заключение

Традиция благопожеланий, характерная для китайской культуры и берущая истоки в религиозно-философской классике, мифологии и фольклоре, визуализируется в произведениях живописи, графики и скульптуры. Распространенным форматом благопожеланий являются нефритовые фигурки, обладающие целым комплексом семитических значений, которые выражаются с помощью разнообразных изобразительно-выразительных средств.

Нефритовая миниатюра прошла долгий путь развития, на протяжение которого совершенствовалась мастерами. Заметна разница между произведениями XVI-XVIII вв. и современными фигурками, которая проявляется не только в технике выполнения, но в большей степени в подходе к выражению замысла. Современные благопожелательные миниатюры отличаются более сложным комплексом значений и повышенной важностью каждого элемента, составляющего общую композицию. В настоящее время актуальной задачей является сохранение и продолжение традиций благопожелательной нефритовой миниатюры.

Литература

1. *Бода Я. Об искусстве нефритового искусства в Древнем Китае // Журнал Дворцового музея. – 1995. – № 12. – С. 144-167.*
2. *Ван Х. От листьев бегонии до петухов: символизация карт и эволюция формирования национальной идентичности в современном Китае // Социальные науки Цзянсу. – 2016. – № 6. – С. 146-155.*
3. *Гончаренко М.В., Лукьянова Н.А. Социальное конструирование и визуальная метафора // Вестник Томского государственного университета. – 2022. – № 477. – С. 60-66.*
4. *Кассирер Э. Миф о нации / пер. Фань Цзинь, Ян Цзюнью, Кэ Цзиньхуа. Пекин: Издательство Хуася. 1990. С. 327.*
5. *Козлова Л.А. Метафора и метонимия: сходство и различия // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2011. – №. 4. – С. 137-144.*
6. *Курдюмов В.А., Семенова В.А. Общие концепции метафоры и метафора в китайском языке // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2022. – № 3(47). – С. 90-98.*

7. *Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология / А.П. Лободанов. – 2-е изд. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2013. – 678 с.*
8. *Мартынова Н.В. К вопросу изучения феномена благопожелательных изображений в традиционном искусстве Китая // The scientific heritage. – 2019. – № 42. – С. 3-7.*
9. *Песчанская Е.В. Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04. – Барнаул: Алтайская государственная педагогическая академия, 2013. – 25 с.*
10. *Стеклова И.А., Цао Хэ. Благопожелательная нефритовая миниатюра в Китае: символика и типология // Теория и история искусства. – 2023. – № 1/2. С. 281-306.*
11. *Тихонова А.В., Чибисова О.В. Благопожелания в России и Китае: лингвистическая точка зрения // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2017. – № 4(72). – С. 211-218.*
12. *У Ж., Моу Ю. Учение об эпохе нефритовых изделий // Форум культур Китая. – 1994. – № 3. – С. 31–37.*
13. *Ци В. Анализ сюжетов китайского резного нефрита из коллекции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук // Человек и культура. – 2022. – №. 6. – С. 90-102.*
14. *Чжан В. Сравнительная идентификация подлинности и ложности древнего нефрита. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2002. – С. 133.*
15. *Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс. – 1975. – С. 193-230.*
16. *Barnes G. L. Understanding Chinese jade in a world context //Journal of the British Academy. – 2018. – Т. 6. – С. 1-63.*
17. *Lu L. The Eastern Zhou and the growth of regionalism //The Formation of Chinese Civilization: An Archaeological Perspective. – Yale University and New World Press New Haven, USA, 2005. – С. 203-248.*
18. *M166 // Marchant. URL: https://www.marchantasianart. com/buy/porcelain-works- of-art/jade-hardstone/ m166/ (дата обращения 02.04.2025).*
19. *Ming C., Min W. A Brief Analysis on Characteristics of the Inheritance of Traditional Jade Carving Art // Art and Design Review. – 2021. – 9(4). – P. 341-348.*
20. *Thote A., Lagerwey J. Burial Practices as Seen in rulers' tombs of the eastern Zhou Period: Patterns and regional traditions //Religion and Chinese Society. – 2004. – Т. 1. – С. 65-107.*
21. *Williams C. A. S. Outlines of Chinese symbolism and art motives: an alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese. – New York, Dover Publications. – 1976. – 476 p.*
22. *Zhu Y. The composition and meaning of the "Eight Treasures" pattern. Chengdu: Sichuan silk, 2007.*

REFERENCES

1. *Boda Ya. On the Art of Jade Art in Ancient China // Journal of the Palace Museum. – 1995. – No. 12. – P. 144-167.*
2. *Wang H. From Begonia Leaves to Roosters: The Symbolization of Maps and the Evolution of National Identity Formation in Modern China // Jiangsu Social Sciences. – 2016. – No. 6. – P. 146-155.*
3. *Goncharenko M.V., Lukyanova N.A. Social Construction and Visual Metaphor // Bulletin of Tomsk State University. - 2022. - No. 477. - P. 60-66.*
4. *Cassirer E. The Myth of the Nation / trans. Fan Jin, Yang Junyu, Ke Jinhua. Beijing: Huaxia Publishing House. 1990. P. 327.*
5. *Kozlova L.A. Metaphor and Metonymy: Similarities and Differences // Issues in Cognitive Linguistics. - 2011. - No. 4. - P. 137-144.*
6. *Kurdyumov V.A., Semenova V.A. General Concepts of Metaphor and Metaphor in the Chinese Language // Bulletin of Moscow State Pedagogical Univ. Series: Philology. Theory of Language. Language Education. - 2022. - No. 3 (47). – P. 90-98.*
7. *Lobodanov A.P. Semiotics of Art: History and Ontology / A.P. Lobodanov. – 2nd ed. – M.: Moscow University Publishing House, 2013. – 678 p.*

8. *Martynova, N.V. On the Study of the Phenomenon of Auspicious Images in Traditional Chinese Art // The Scientific Heritage. – 2019. – No. 42. – P. 3-7.*
9. *Peschanskaya E.V. Chinese Auspicious Ornaments in the Decorative and Applied Arts of the Ming and Qing Dynasties: Abstract of Cand. of Art History Dissertation: 17.00.04. – Barnaul: Altai State Pedagogical Academy, 2013. – 25 p.*
10. *Steklova I.A., Cao He. Auspicious Jade Miniatures in China: Symbolism and Typology // Theory and History of Art. - 2023. - No. 1/2. Pp. 281-306.*
11. *Tikhonova A.V., Chibisova O.V. Good Wishes in Russia and China: A Linguistic Point of View // Bulletin of Kemerovo State University. - 2017. - No. 4(72). - Pp. 211-218.*
12. *Wu Zh., Mou Yu. The Study of the Jade Era // Forum of Chinese Cultures. - 1994. - No. 3. - Pp. 31-37.*
13. *Qi W. Analysis of the Subjects of Chinese Carved Jade from the Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography named after Peter the Great (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences // Man and Culture. - 2022. - No. 6. - P. 90-102.*
14. *Zhang W. Comparative identification of the authenticity and falsity of ancient jade. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2002. - P. 133.*
15. *Jakobson R. Linguistics and poetics // Structuralism: "pros" and "cons". Moscow: Progress. - 1975. - P. 193-230.*
16. *Barnes G. L. Understanding Chinese jade in a world context // Journal of the British Academy. - 2018. - Vol. 6. - P. 1-63.*
17. *Lu L. The Eastern Zhou and the growth of regionalism //The Formation of Chinese Civilization: An Archaeological Perspective. – Yale University and New World Press New Haven, USA, 2005. – pp. 203-248.*
18. *M166 // Marchant. URL: https://www.marchantasianart.com/buy/porcelain-works-of- art/jade-hardstone/m166/ (accessed 04/02/2025).*
19. *Ming C., Min W. A Brief Analysis on Characteristics of the Inheritance of Traditional Jade Carving Art // Art and Design Review. – 2021. – 9(4). – P. 341-348.*
20. *Thote A., Lagerwey J. Burial Practices as Seen in rulers' tombs of the eastern Zhou Period: Patterns and regional traditions // Religion and Chinese Society. – 2004. – T. 1. – P. 65-107.*
21. *Williams C. A. S. Outlines of Chinese symbolism and art motives: an alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese. – New York, Dover Publications. – 1976. – 476 rub.*
22. *Zhu Y. The composition and meaning of the "Eight Treasures" pattern. Chengdu: Sichuan silk, 2007.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Цуй Ее

Отражение трансформации портретного искусства живописи гохуа в творчестве художников первой половины XX века

Аннотация. Автор обращается к творчеству представителей китайской живописи гохуа, которые стояли на позициях ее реформирования, работали преимущественно в жанре жэньу, в том числе в портретном искусстве. Автор выбирает наиболее репрезентативные произведения Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня и Пань Юйлян и проводит анализ их стилей, отмечая в них синтез традиций западной масляной живописи и традиционной китайской гохуа. Отмечая их вклад в развитие китайской живописи, автор приходит к выводу, что предпринятая ими реформа гохуа и жанра жэньу, основанная на разрешении противостояния «Запад-Восток» в данном искусстве, задала вектор развития живописи Китая.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись, гохуа, жэньу, реализм, импрессионизм, модернистские направления.

Введение

Первая половина XX в. в китайской истории проходила под знаком революций и войн. Непростая социальная динамика, создаваемая этими событиями, тем не менее способствовала более яркому проявлению коллизий в культурной атмосфере Китая. Совершенно очевидна активизация творческой интеллигенции в условиях лабильной социокультурной обстановки. Творчество, которое является процессом создания духовных ценностей, а произведения – отражением эмоционально-ценностного отношения творца к окружающему миру, априори получает более насыщенный импульс в условиях революционных изменений.

Ярчайшим примером включенности в революционные процессы в истории культуры Китая является жизнь и творчество Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня и

Пань Юйлян. Представляя собой поколение прошедших обучение во Франции европейской масляной живописи, они стояли на позиции реформирования традиционной китайской живописи – гохуа и его основного жанра жэньу (изображение людей), которое включает портретное искусство.

Творчество Сюй Бэйхуа отличается актуальной тематикой картин. Большая картина маслом «Пятьсот солдат Тянь Хэна», написанная в 1930 г., основана на историческом факте гибели Тянь Хэна и его воинов, проигравших сражение за княжество Ци, окруженных, но не сломленных духовно, предпочитающих умереть, но не потерять честь. Картина гохуа 1931 г. «Цзю Фангао» основана на легенде о самом талантливом отборщике лошадей, который, оценивая лошадей, обращал внимание на качество и совершенно не интересовался его цветом. Эта картина-притча как отражение необходимости видеть и ценить талант человека, а не его внешние качества, а также призыв к государству найти возможность, несмотря на японское вторжение и кризис, помогать таланту развиваться и раскрыть себя на благо отечества. Его портреты, написанные с натуры, запечатлели его современников, известных людей, каждый из которых является знаковой фигурой в истории. Таким является портрет Рабиндраната Тагора, созданный в 1942 году, который был поклонником таланта художника и хотел, чтобы он обучал его учеников в Кала-Бхавана [7, с.11]. Так же известно, что Сюй Бэйхун написал портреты героев на Национальном съезде героев боевых действий и образцовых работников в 1950 году, а также большое количество эскизов и композиций для создания книги «Председатель Мао среди людей».

Наиболее репрезентативной картиной гохуа в стиле реализма можно назвать произведение «Юй Гун двигает гору» 1940 г. В первую очередь отметим, что таких картин авторства Сюй Бэйхун две. Одна масло на холсте, другая – бумага и тушь. Обе в данный момент хранятся в Мемориальном зале Сюй Бэйхуна в Пекине.

Сюжет взят художником из книги легенд «Лицзи Таньвэнь», согласно которой Юй Гун хотел сравнять с землей две горы, Тайхан и Вангву, потому что они преграждали путь. Он стал известен своим упорством, говоря, что если не он, то сын, если не сын, то внук, но когда-нибудь уберут гору. Картина изображает поколения предков и внуков, прорубающих дорогу в горах, чтобы проложить путь в новую эру. Она была написана в 1940 году, в критический период сопротивления китайского народа войскам Японии, и призвана ярким художественным языком выразить решимость и упорство в антияпонской войне и вдохновить на стремление к окончательной победе.

Художник в своей трактовке этой истории делает акцент на величии подвига в сочетании с простым трудом каждого, отражая его в захватывающем дух насыщенности и интенсивности цвета. В правом конце картины несколько высоких,

сильных, крепких мужчин держат грабли и с разным выражением лица вонзают их в черную землю: кто-то с выпученными глазами, кто-то крича, кто-то приседая на землю, с подтянутыми или выпирающими животами, но все в динамичной манере. Эта группа фигур, выстроенная по дуге, занимает большую часть пространства картины. Фигуры стоят на первом плане, своей реалистичностью и близостью к зрителю создавая ощущение прорыва через «сцену». Фигуры на втором плане сдвинуты к левому краю картины. Они находятся как бы за спинами фигур первого плана, хотя и существуют в пространстве картины более свободно и размеренно. Такое композиционное построение позволяет создать как бы две картины в одной. Сцена с большим мужчиной, несущим корзину, и стариком, опирающимся на мотыгу, стоящим спиной к зрителю, усиливает глубину пространства. Ее более спокойное цветовое решение визуально увеличивает расстояние между ними и интенсивно работающими на первом плане. Спокойная домашняя атмосфера, окружающая старика, который говорит с новым поколением о своих стремлениях и с уверенностью изображая светлое будущее, указывает в том числе на преемственность поколений. С одной стороны, старик написан в обычной традиции гохуа как обобщенный образ китайских мудрецов. Однако следует обратить внимание на его оголенные до колен ноги и обнаженные до локтей руки. Художник прорисовывает рельефные мышцы, подчеркивая его прошлое, в котором он был на месте мужчин, изображенных на первом плане картины. На дальнем плане горизонтально лежат зеленые холмы, небо высокое и далекое, листья зеленые. Однако по сравнению с первым планом они не такие яркие. С точки зрения кисти и цвета, картина в полной мере демонстрирует глубокие навыки автора как в традиционной китайской, так и в западной технике. Наряду с анатомически и академически верным воспроизведением мужских фигур, применяется техника белого контура традиционной китайской живописи к контурам фигур, обработке одежды и изображению растений, В то же время акцент на перспективу, пропорции и соотношение света и тьмы в традиционной западной живописи используется в композиции и динамике образа картины.

В своих произведениях жанра жэньу живописи гохуа Сюй Бэйхун соединил древнюю эстетику китайской живописи с выверенной и научно обоснованной европейской перспективой, с соотношением формы и пропорций, приемами светотени. Успех искусства Сюй Бэйхуна является не только результатом его способности использовать реалистичный язык западного искусства в изображении персонажей китайской тушевой живописи, но и умения сочетать характеристики материалов тушевой живописи для достижения желаемого эффекта картины, а также сознательно интегрировать реалистичное и нереалистичное в картину для достижения художественного эффекта. Сюй Бэйхун, выработав новаторских подход к сочетанию штрихов китайской туши с цветовыми решениями

западной живописи, пришел к созданию нового стиля живописи гохуа, который стал отправной точной современного развития этой живописи.

Картины Линь Фэнмяня породили новую эстетику китайской живописи, которая является результатом соединения эстетических представлений Запада и Востока, и общего переосмысления в рамках гохуа. Художник, работая в традиционном гохуа, стал использовать вместо свитков, бумагу квадратной формы. Это не просто изменение объема произведения, а серьезная трансформация представлений о композиции [2, с. 85]. Это разрушение принципов традиционного визуального восприятия картины, что также требовало от зрителя времени, чтобы это стало привычным. С учетом ярких цветов, использованных в экспрессивном стиле, привычное восприятие для картин гохуа, написанное в любом стиле (гунби или сеи), требовало корректировки. Как минимум, для понимания мельчайших деталей изображения требовалось расстояние между произведением и зрителем. Нужно отметить, что художник выступал скорее не как экспериментатор, а как человек науки. Он не просто предложил новый метод и оригинальный взгляд на живопись, но и провел апробацию, поработав во всех жанрах гохуа. «Линь Фэнмянь стоял у истоков Шанхайской школы живописи, потому используемые им приемы создания живописного произведения впоследствии унаследовала целая плеяда его учеников, блестящих молодых художников» [1, с. 89].

На наш взгляд наиболее репрезентативными творчества Линь Фэнмяня являются картины серии «Дамы». Однако, пытаясь выделить эволюционное развитие творческого метода художника, стоит обратить внимание на картину «Леди в саду», созданную приблизительно в 1940 г. Данная картина гохуа написана в жанре жэньу. Название картины говорит само за себя: прогулка по саду нескольких женщин. Как было отмечено выше – картина квадратная. В композиционном построении учтены законы перспективы. Приемы светотени не ярко выражены. Линии тушью имеют разную ширину, длину и различному степень интенсивности цвета. Изображение сада, его окрестностей, в своей стилистике близко к технике пейзажной живописи Поля Сезанна. Значительное сходство можно увидеть, сравнивая с картинами «Мон-Сент-Виктуар с большой сосной» (1887 г.) и «Дома в Провансе» (1889-1892 г.): геометричность и абстрактность строений, цветовая гамма, роль деревьев в композиционном построении. Однако видны и различия. Если у П. Сезанна использование светотени направлено в том числе на получение объема строений и предметов, то в картине Линя этот прием практически полностью отсутствует. Линь Фэнмэнь с помощью деревьев подчеркивает центр картины, обращаясь к приему «картина в картине». Средний план, который и выделены кронами двух деревьев, наклоненных одно к другому, в картине наиболее подробный, подчеркивающий детали, тогда как первый и дальний

практически их лишены (на переднем упрощенно воссоздано разнотравье сада, дальний план подразумевает небо и холмы).

Обращаясь к изображениям женщин, отметим, что в творчестве Линь Фэнмяня исследователи видят влияние двух мастеров: Анри Матисса (1869-1954 гг.) и Амадео Модильяни (1869-1954 г.) [9; 8]. Однако если анализировать данную картину, то в ней угадывается приоритетность творчества А. Матисса. Фигуры женщин, созданные из вытянутых геометричных фигур, очерченные тонкими линиями туши, различной интенсивности и ширины, с лицами, черты которых схематичны, более походят на почерк А. Матисса в картине «Портрет жены художника» (1913 г.), чем на дам Модильяни.

Несмотря на то, что в картине довольно много отсылок к европейской живописи, в ней сохранен дух гохуа. Она реализована в традициях поджанра жэньу, в котором изображался быт придворных дам. Однако, если в традиционном изображении женщин как правило присутствуют плавные линии, которыми воссозданы их фигуры и одежды, то в данном случае плавные линии наблюдаются только у двух деревьев, тогда как для самих женских фигур и лиц художник использует прямые, довольно жесткие линии тушевого контура.

Картины серии «Дамы» (или «Леди») выделяются в творчестве художника. Их количество (существует легенда, что Линь Фэнмянь поставил своеобразный рекорд и написал за сутки 90 картин из этой серии, чтобы самому понять его состояние) затрудняет процесс описания, но дает великолепную возможность погрузиться в классическую красоту этих портретов. Отметим картины «Дама в синем платье», «Дама в белом», «Портрет дамы в фиолетовом платье». Картины написаны в классическом для гохуа жанре ши-нюй – изображение красавиц, имеют практически одинаковую квадратную форму (относится к жанру жэньу).

Выделим подход художника к изображению одежды. Если У Даоцзы создал манеру изображения одежды, которая развивается на ветру, то Линь Фэнмянь создал в гохуа прозрачную ткань в одежде. Градация цвета создает ощущение плотной ткани, полупрозрачного шелка и прозрачной органзы. Его одежды на развиваются на ветру, а струятся сами по себе. Они направлены не на передачу динамики, как у классика гохуа, а на их внутреннюю характеристику.

Все женщины вне времени, таинственны и красивы своей неземной красотой, словно легендарные летающие апсары приземлились и погрузились в покой. Невозможно определить год и даже век их существования. Классические одежды, существующие у женщин Китая тысячелетия, замкнутое помещение, куда не проникает ветер (легкие одежды в состоянии покоя), вечные предметы, окружающие красавиц, фон их таких же разнообразных тяжелых и легких тканей – все это приковывает внимание к женщине «здесь и сейчас». В эту картину мироздания не вмешивается история с ее потрясениями, внешний мир не проника-

ет и не отвлекает. Если дзен-буддизм Ши Кая – это приглашение восхититься медитацией мудреца, то эти картины Линь Фэнмяня – приглашение к медитации.

Указанные картины выполнены в едином композиционном стиле: задний фон разделен на три части со светлым посредине. На фоне наиболее полной части изображена светлая фаянсовая ваза с такими же яркими светлыми цветами. Дамы сидят на полу, который покрыт ковром на темных, и мягких подушках с темным узором в традициях Востока. Одна из этой серии картин «Дамы» находится в Метрополитен Музее, она называется «Сидящая женщина», датируется 1970 г.

Отметим, что картины серии «Дамы» указывают на реализацию в творчестве Линь Фэнмяня его принципов построения нового китайского искусства. Он ввел европейские направления в рамки гохуа; значительно повысил значение цвета в картинах; изменил требования к визуальному восприятию произведения, отойдя от привычного формата свитков; даже в портретном искусстве, рисуя множество красавиц, он с одной стороны, их обезличил, с другой, создал собирательный образ восточной красавицы, реализуемый им каждый раз заново.

Таким образом, Линь Фэнмянь раздвинул рамки гохуа и его жанра жэньу. В его творческой концепции синтез европейской и китайской живописи не просто возможен путем заимствования определенной техники и методов живописи, но реализован на глубоком эстетическом уровне. При этом его творчество отражает принцип свободы, когда устойчивая аполитичность картин не является показателем равнодушия художника к историческим и социальным трагедиям народа и государства. В его понимании реализация лозунга «Искусство ради искусства» представлена рефлексией о судьбах страны и ее культуре в живописных рамках.

Обращаясь к творчеству Пань Юйлян, Е.В. Артемова отмечает: «В истории искусств китайская художница Пань Юйлян сыграла две важные роли. Во-первых, она открыла перспективу творческого и профессионального пути для женщины-художника как в самом Китае, так и в мире. Во-вторых, Пань уже после своей смерти, в 1980-х гг., стала символом творческого и личностного самовыражения для молодого поколения живописцев страны» [1, с.81-82]. На протяжении всей карьеры живопись Пань Юйлян рождалась из постоянного столкновения и слияния китайской и западной культур, что сформировало ее художественную философию, определенную принципами: «Восток встречается с Западом в едином правиле» и «ищите меня у древних, не забывайте меня у древних» [10]. Творчество Пань Юйлян в своем исследовании Д.В. Дубровская классифицирует как постимпрессионизм, отмечая ее эволюционный путь от Сезана до

Матисса, подчеркивая, что художница не потеряла собственные национальные корни [4, с. 216].

Интерпретацию китайских картин Пань Юйлян следует начать с ее белых рисунков. 10 июня 1937 года при проведении последней персональной выставки перед отъездом за границу она представила три белых рисунка, на которых Чэнь Дусю, кроме остальных талантов был высокообразованным художником, дал профессиональную оценку. Текст гласит: «Госпожа Юйлян недавно создала этот стиль, объединив Китай и Запад <...> С божественным вкусом европейской масляной живописи и скульптуры, я называю это новым стилем белой живописи» [3]. Данные рисунки находятся в Музее провинции Аньхой, в октябре 2024 г. были продемонстрированы в Музее Экспо в Шанхае на выставке работ художницы [6]. Описанный стиль можно видеть на картине «Сидящая на корточках, со спины» 1941 г., который входит в коллекцию работ Пань Юйлян в Музее Аньхоя.

Усовершенствованный стиль белого рисунка Пань Юйлян можно наблюдать на картине «Обнаженная с кошкой» 1943 г. Модель воспроизведена с достаточной долей реализма, при этом все характерные изгибы тела созданы тонкой тушевой линией, но фигура не лишена визуальной объемности. Цветовое решение фона на заднем плане, подчеркивают белизну женского тела. Остальной фоновый рисунок, оттеняет ее скульптурную белизну. Спящий котенок не просто украшение и отсылка к характеристикам (нежность, мягкость, пластичность кошек общеизвестны и возникают интуитивно), он играет и сюжетную роль. Женщина погружена в свои мысли, а спящий котенок указывает на то, что это произошло довольно давно, поскольку он успел уснуть на ее руке, а она так и не поменяла положение. Пань Юйлян использует китайский линейный рисунок и сочетает его с пониманием структуры человеческого тела в западной живописи. С ее изысканными линиями жесткости и мягкости, точным моделированием реальности и пустоты, медленными и уместными китайскими каллиграфическими штрихами, ей удалось выразить мягкость и твердость, силу и ритм человеческого тела самым захватывающим образом. Она не ограничивается сходством, а фокусируется на внутренней гармонии.

Картина «Обнаженная женщина в косынке», написанная в 1963 году, шедевр из ее зрелого периода живописи красками и тушью. Фигура занимает большую часть центра картины в качестве основного объекта, при этом правая рука женщины согнута над головой, что придает композиции ощущение ритма. И головной платок, и простыня под ним украшены маленькими розовыми цветами, создавая эхо пространства сверху и снизу. Художница сначала использовала тонкие и плавные линии, чтобы очертить спокойное и элегантное человеческое тело, а затем светлые цветные точки, чтобы нарисовать структуру и текстуру человеческого тела. Для фона она использует метод пуантилизма, сочетая его с

короткими линиями для создания слоев. Техника работы с фоном, с его свободным использованием точек и линий, очень ритмична, и внимание уделяется изменениям света и тени на фоне, выделяя обнаженную женщину в более восточном и поэтическом контексте красоты. Точки, линии и поверхности создают эффект богатой текстуры, цвета сдержаны и безмятежны.

Данный метод цветного фона и тонкого изображения женского тела Пань Юйлян окончательно сформирует к 1966 г., когда напишет свой шедевр – «Аромат нефритовой розы». Он станет характерным для Пань Юйлян, в котором самым естественным образом сочетается дух китайской кисти и туши и цветовую текстуру Запада, формирует единое эстетическое восприятие.

Несмотря на разные подходы к реформированию гохуа и жанра жэньу, представленные художники выступали как пропагандисты инноваций в традиционной живописи, своим творчеством и своей деятельностью доказывая возможность нового направления традиционного искусства живописи Китая. Смело экспериментируя с техникой, композицией и тематикой, расширили границы жэньу и портретного искусства.

Сюй Бэйхун, которого и сейчас, как уже указывалось, называют «отцом современной китайской живописи», отдав свое сердце реализму в жэньу и портрете, не просто уловил выстраивающийся и актуальный вектор развития живописи. Он сам формировал это направление, полагая, что только этим способом можно отразить ту революционную социальную обстановку, которая сопровождала его творчество. В его стиле жэньу разработан новый подход к изображению фигуры человека, который соединяет анатомический реализм европейской живописи с традиционной китайской техникой, что позволяет добиться глубины психологического воздействия произведения. Для общества, сначала боровшегося за независимость, а потом строящего новое государство, реализм его картин был актуален, знаком и востребован. Это определило особый статус и влияние Сюй Бэйхуна, а затем и сделали его художественную философию ведущей в мире китайского искусства.

Напротив, искусство Линь Фэнмяня в третьей четверти XX в. подвергалось критике, как оторванное от народа, и запрещалось. Однако его прочтение синтеза Востока и Запада в портретном и жанровом искусстве с обращением сразу к нескольким модернистским направлениям европейской живописи, с сочетанием абстрактных форм и китайского символизма, наполняющих произведение глубокой эмоциональной выразительностью, было настолько ново и необычно, что с началом процессов открытости, китайское искусство вернулось к его творчеству и иному прочтению его концепции «искусство ради искусства».

Искусство Пань Юйлян нарушало сразу несколько табу, причем не только живописных и каноничных для гохуа, но и моральных, относящихся к нормам и

правилам [5]. Ее художественный стиль, в котором гохуа и европейские направления «разговаривают на равных», то есть имеют равнозначный художественный эффект, исключают сомнения в праве синтеза Запада и Востока в живописи гохуа. Следует признать, что из трех художников, которые были выбраны для анализа смешенного направления гохуа, именно Пань Юйлян внесла наиболее значительные изменения в портретное искусство Китая, фактически «заставив» признать существование картин жанра ню и изменить подход к нему, как к равноценному другим поджанрам жэньу в китайской Культуре.

Заключение

Актуальность работ Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня и Пань Юйлян продолжает расти, что косвенно подтверждается успехами их работ на международных аукционах и выставками в ведущих галереях мира.

Три ключевых фигуранта трансформационных процессов гохуа в первой половине XX века, представленного исследования – Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь и Пань Юйлян – стали ведущими мастерами в истории гохуа XX века, оказав на ее развитие, как национального искусства, революционное влияние, обеспечившее ему выход за рамки традиционных канонов. Осуществив переход от традиций к современности, способствуя реформированию гохуа в обстановке формирования нового живописного искусства Китая, они заложили основу его нового развития. Их творчество явилось примером для последующих поколений художников, поскольку, несмотря на различие их подходов к вопросу синтеза западного и китайского искусства, оно основано на принципе взаимопроникновения закономерностей художественного выражения и формирования на этой основе новых выразительных форм и методов. Их реформа гохуа и его жанра жэньу, основанная на разрешении проблематики «Восток-Запад» не с точки зрения противопоставления, а с позиции создания новых стандартов выражения сочетающих восточные и западные традиции, что задало вектор развития гохуа в дальнейшем.

Литература

1. *Артемова Е.В. Приемы интерпретации европейского искусства в живописи Китая / Е.В. Артемова // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2017. – № 1. – С.87–92.*
2. *Гультяева Г.С. Китайская портретная живопись в исторической ретроспективе: от древнейших форм к образам XX века / Г.С. Гультяева // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2024. – № 4. – С. 80-90.*
3. *(Донг Боксин. Интерпретация китайской живописи Пань Юйляна: от белого к цветным чернилам // Мир каллиграфии и живописи. – 09.2012). – URL: https:// collection. sina. com. cn/zgsh/20120917/182885067.shtml (дата обращения: 15.12.2024).*

4. *Дубровская, Д.В. Некитайское искусство Китая: импрессионизм Сунь Юньтая, постимпрессионизм Пань Юйлян и «спекулятивный арт» Вэй Дуна / Д.В. Дубровская // Вестник Института востоковедения РАН. № 4. – М.: ИВ РАН, 2018. – С. 122-131.*
5. *Ли Чен. Сочетание Востока и Запада – художественный стиль Пань Юляна // Западная кожа. – 2016, – № 38(12). – 1 с.).*
6. *Тоска по дому: «китайская душа» на картине Пан Юйляна // Музей ЭКСПО, Шанхай. – URL: http://www.expo-museum.cn/sbbwg/n281/n282/n330/n331/u1ai29043.html (дата обращения: 15.12.2024).*
7. *Фэй Ян. Сюй Бэйхун и его деятельность в области популяризации китайской живописи за рубежом / Фэй Ян // Культура и искусство. – 2022. – № 5. – С.10-18.*
8. *(Чжу Пу. Место Линь Фэнмяня в истории современного китайского искусства / Чжэн Чао. Сборник исследовательских эссе Линь Фэнмяня. Ханчжоу, 1995. – С. 244-247.).*
9. *Ng S. Resurrecting the Lost Paintings of Lin Fengmian (1900-1991) / S. Ng // Oriental Art. – 2012. – V. 50. – № 5. – С. 62-66.*
10. *Ng S. The art of Pan Yuliang – fashioning the self in modern China / S. Ng // Woman's Art Journal. – 2019. – № 40(1). – P. 21–30.*

REFERENCES

1. *Artemova E.V. Techniques of Interpreting European Art in Chinese Painting / E.V. Artemova // Vesti Natsionalnai akademii navuk Belarusi. Seriya gumanitarnykh navuk. – 2017. – № 1. – Pp. 87–92.*
2. *Gultyaeva G.S. Chinese Portrait Painting in Historical Retrospect: From Ancient Forms to Images of the 20th Century / G.S. Gultyaeva // Terra Artis. Art and Design. – 2024. – № 4. – Pp. 80–90.*
3. *Zhang Liu. Dong Boxing. Interpretation of Pan Yuliang's Chinese Painting: From White to Colored Ink // The World of Calligraphy and Painting. – September 17, 2012). – URL: https://collection.sina.com.cn/zgsh/20120917/182885067.shtml (accessed: 15.12.2024).*
4. *Dubrovskaya D.V. Non-Chinese Art of China: Sun Yuntai's Impressionism, Pan Yuliang's Post-Impressionism, and Wei Dong's "Speculative Art" / D.V. Dubrovskaya // Bulletin of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. No. 4. - Moscow: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, 2018. - Pp. 122-131.*
5. *Li Chen. A Combination of East and West - Pan Yuliang's Artistic Style // Western Leather. - 2016, - No. 38 (12). - 1 p.).*
6. *Homesickness: The "Chinese Soul" in Pan Yuliang's Painting // EXPO Museum, Shanghai. – URL: http:// www. expo- museum. cn/ sbbwg/ n281/n282/n330/n331/u1ai29043.html (accessed: 15.12.2024).*
7. *Fei Yang. Xu Beihong and His Activities in Popularizing Chinese Painting Abroad / Fei Yang // Culture and Art. – 2022. – No. 5. – pp. 10-18.*
8. *Xu Beihong and His Activities in Popularizing Chinese Painting Abroad / ... Lin Fengmian's Place in the History of Contemporary Chinese Art. (Zhu Pu. Lin Fengmian's Place in the History of Contemporary Chinese Art / Zheng Chao. Collection of Research Essays by Lin Fengmian. Hangzhou, 1995. – Pp. 244-247.).*
9. *Ng S. Resurrecting the Lost Paintings of Lin Fengmian (1900-1991) / S. Ng // Oriental Art. – 2012. – V. 50. – No. 5. – Pp. 62-66.*
10. *Ng S. The art of Pan Yuliang – fashioning the self in modern China / S. Ng // Woman's Art Journal. – 2019. – No. 40(1). – P. 21–30.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Фань Лиминь

Китайские женские церемониальные украшения как инструмент моделирования мироздания

Аннотация. В статье рассматривается возможность формирования аналитической модели, объясняющей китайские женские церемониальные украшения как знаковую систему и выявляющей логику её преобразования от археологического материала до серийного объекта. Исследуется реконструкция мировоззренческих оснований церемониального убора и способ его перевода на язык художественной формы; эффективность этого способа в современных условиях проверяется с помощью обзора полевого материала.

Ключевые слова: церемония, Китай, украшения, прикладное искусство, модель, корона, стратификация, музей, ханьфу.

Введение

Китайские женские церемониальные украшения долгое время оставались на периферии искусствоведческой рефлексии, поскольку они изучались как памятники прикладного искусства и объекты археологических изысканий, иллюстративный материал к истории костюма и этикета. Украшения описывались как декоративный предмет, их смысловая структура часто оставалась нераскрытой. Между тем церемониальный убор: нефритовая шпилька обряда цзи, минская корона-феникс (фэнгуань), подвеска буяо является инструментом социальной стратификации и личного эстетического высказывания одновременно [16, с. 5-18; 28].

Актуальность обращения к теме определяется не столько внутринаучной логикой, сколько наблюдаемым процессом: с развитием движения ханьфу и эстетики гофэн элементы традиционного церемониального убора внедряются в по-

вседневный обиход с помощью продукции музейного маркетинга, праздничной практики, работы дизайнеров. Формируется исследовательская ситуация, при которой историко-художественный объект перестает быть исключительно достоянием витрины и становится действующим элементом повседневной культуры. Это определяет вопрос об условиях переноса исторической формы в современный серийный объект, сохраняющих ее культурное содержание, а не только внешнее подобие [29, с. 212; 30, с. 15].

Степень изученности темы неоднородна. Символика отдельных мотивов (дракон-феникс, лотос, облачный узор, баосянхуа) описана подробно; история придворного убора эпох Мин и Цин обеспечена археологическим материалом; космологические основания традиционной культуры разработаны в трудах по истории китайской философии [1, с. 86]. Тем не менее, три аспекта требуют уточнения:

- механизм перехода от абстрактного космологического представления к конкретному дизайнерскому решению (то, как идея баланса инь-ян становится композиционной симметрией, а учение о пяти стихиях — цветовым кодом);
- субъектная позиция: украшение как знак статуса и средство личного эстетического выбора [2, с. 62–72];
- современное преобразование церемониального убора, отличающее содержательный перенос от поверхностного цитирования.

Целью статьи является создание аналитической модели, объясняющей церемониальное украшение как знаковую систему и обнаруживающей логику её преобразования от археологического материала до серийного объекта. Для достижения этой цели решаются следующие задачи:

- реконструкция мировоззренческих оснований церемониального убора и способ его перевода на язык художественной формы;
- установление преемственности и исторической дифференциации выразительного языка искусства украшений от доциньской эпохи до периода Цин;
- предложение способа последовательного учета кодов (материала, цвета, числа и ансамблевого порядка) как инструмента анализа;
- проверка эффективности этого способа в современных условиях с помощью обзора полевого материала;
- определение этических и методологических границ подобной трансформации.

Методологически работа учитывает аппарат, соответствующий самому предмету. Основанием служат внутренние категории китайской художественной традиции:

- понятие синчжи как нормативной «формы-системы», указывающей на тип, а не на единичный экземпляр;

- классическое различение «передачи духа» и «сходства формы» (шэнь-сы / син-сы), восходящее к Гу Кайчжи и его формуле «чуаньшэнь сечжао»;
- первый из «шести законов» Се Хэ (цихунь шэндун, утверждающий приоритет одухотворённости над внешним подобием);
- традиционные практики фангу («следование древности») и линьмо (работа по образцу), в рамках которых воспроизведение канонического типа обладает самостоятельной художественной ценностью.

Все перечисленное обнаруживает личную позицию автора, подтверждаемую исследованиями в области семиотики [3, с. 36, 256] и теорией знаковых систем искусства, позволяющими описывать то, что традиция полагает интуитивным [4, с. 122, 255].

Научная новизна работы представлена тем, что:

- церемониальное украшение описывается как многоуровневый семиотический комплекс, в котором очевидно означивание от материала и техники, символики образа до социально-этической нормы;
- предлагается аналитический инструмент «космологическое воззрение, как символическое выражение и гендер», объясняемый взаимодействием философского, художественного, гендерного смыслов объекта;
- рассматривается последовательность кодирования, как обоснование оценки современного представления о верности традиции.

Основная часть

Идея мироздания как основание церемониального убора и его перевод в язык формы

Исходный тезис исследования состоит в том, что древнекитайское церемониальное украшение является выражением идеи мироздания. Это утверждение требует демонстрации механизма, с помощью которого умозрительное содержание обретает материально-художественную форму.

Наиболее ранними являются представления о нефрите как носителе нравственного начала. Традиция «уподобления добродетели нефриту» (би дэ юй юй) наделяла материал не декоративной, а этической функцией: физические свойства камня (теплота, прочность, чистота звучания, полупрозрачность) истолковывались как подтверждение моральных качеств благородного мужа. Тем самым нефритовая подвеска (юйпэй) определялась не украшением, а инструментом связи трех уровней существования: неба, земли, человека [5, с. 79; 6, с. 76; 7, с. 200–205]. Смыслом наделялся сам материал как первый уровень культурного кодирования (у син).

Второй уровень становится очевидным в эпоху Хань по мере того, как концепция «инь-ян» и учение о пяти стихиях (у син) стали определять систему декора. Устойчивые мотивы солнца, луны, звезд, фениксов и драконов стали работать как знаки космического порядка, а композиционные принципы приобрели смысловую нагрузку: симметрия стала пластической формулой равновесия инь и ян, а сочетание пяти цветов демонстрировало взаимодействие стихий. Украшение превратилось в уменьшенный образ мироздания, в котором форма и содержание неразделимы.

Таким образом обнаружилась специфика церемониального убора, объединяющая институциональную норму и эстетику:

- нефритовая шпилька, свидетельствующая о переходе женщины к новой социальной идентичности (цзи), как «завершению ритуала», совершеннолетию; является не аксессуаром, а знаком статусного перехода;
- корона-феникс минского периода отмечает ранг, выявляет статус ее обладательницы с помощью числа изображений дракона и феникса, и жемчужных нитей.

В любом случае функциональные характеристики убора не отменяют эстетического совершенства, обнаруживая стремление к гармонии ритуального порядка и формы предмета. Это выявляет смысл конфуцианской категории «согласия ритуала и музыки» (ли юэ), приложенной к материальному объекту, обнаруживающий преобразование исторической функции церемониального украшения.

По мере движения времени от древности к позднему средневековью доминанты в композиции церемониального убора смещаются, свидетельствуя о том, что:

- доциньская эпоха акцентировала функцию соединения с духами, восходящую к шаманскому основанию культуры [8, с. 1072–1073; 11, с. 38–42];
- периоды Цинь и Хань обнаруживали сохранение устоев и нравственного воспитания;
- династии Тан и Сун сообщили религиозное (буддийское) содержание;
- эпохи Мин и Цин подчинили их ранговой ритуальной норме.

Тем не менее, постоянным оставалось стремление к красоте как способу удержания целостности традиции, несмотря на разнообразие её исторических проявлений.

Учитывая, что космологические представления определяют вертикальное измерение церемониального убора (как отображение представлений о мире в материальном объекте) можно полагать, что историческая динамика раскрывает его горизонтальное, диахроническое измерение.

Начиная с доциньской эпохи до периодов Мин и Цин наблюдаемо сохранение ядра традиции, преобразуемой в художественных формах, определяемых развитием ремесла, поэтому:

- идея единства неба и человека (тянь жэнь хэ и) объясняет историю церемониального убора;
- устойчивые мотивы (знаки судьбы, облака, лотос, восемь триграмм) повторяются от эпохи к эпохе;
- традиция «нефритовой добродетели» не утрачивает этического контекста в эпохи Мин и Цин [1].

Тем не менее, учитывая, что в канонической культуре возвращение мотива не является ни заимствованием, ни самоцитированием, можно говорить о подтверждении традиционных вариантов композиции церемониальных украшений. Ее мотивы узнаваемы и воспроизводимы, что обеспечивает стилевые преобразования. Эпоха Хань предпочитала симметричные композиции и сочетание пяти цветов, демонстрируя наглядность космологических формулировок.

Танская культура, откликаясь на развитие буддизма и влияний Западного края, предпочитала целостность орнаментальных решений. Сунская эстетика ориентировалась на изящную простоту и умеренность, соответствующие неоконфуцианскому идеалу «тихого покоя и устойчивости» (цзин дин), т.к. сдержанность не ассоциировалась с бедностью, а обнаруживала выбор в пользу внутренней глубины [21].

Периоды Мин и Цин обеспечили развитие ритуальной практики и символический смысл драгоценностей сохранился в организации композиций [20].

Таким образом становится возможным обнаружение выразительных средств композиции церемониального убора как обладающих исторической пластичностью. Сохранение структурного ядра и модификации поверхностного выражения обеспечивают историческую эволюцию традиции и её современное состояние.

Если бы украшения соответствовали конкретной исторической форме, любое изменение обозначало бы утрату идентичности. Поэтому исторически материал позволяет рассматривать систему культурных кодов, преодолевающую смену эпох.

Четыре варианта кодирования как аналитическая модель

Допуская, что смысловая структура церемониального украшения может быть описана как система из четырех культурных кодов, рассмотрим: материалы, цвет, числа, порядок размещения предметов в составе композиции. Все перечисленное образует единое пространство означивания. Совокупность этих ко-

дов определяет культурное содержание предметов и служит критерием при оценке преобразования церемониальных украшений.

Материал, как код, представляется фундаментальным, т.к. смысл соответствует используемым средствам, например: нефрит воспринимается как добродетель, золото называет статус при дворе; перо зимородка в технике дяньцуй определяет особый цвет, который сложно передать пигментом. Следовательно, материалы кодируют этику, положение в обществе и оптику [8, с. 1072–1073; 27, с. 56].

Цвет, как код, определяется сочетанием пяти цветов (у сэ), соответствующих концепции о взаимодействии стихий, демонстрирующих порядок мироустройства [7, с. 321].

Числа, как код, на уровне количества изображений благопожелательных существ или декорирующих убор нитей жемчуга, отсылают к идее о ранге и устойчивым космологическим комплексам: «трём началам» (сань цай: небо, земля, человек), «семи звёздам» и т.п.

Перечисления, позиции в иерархии, как код, организуют пространственное расположение элементов, иллюстрирующее представления о структуре мира: симметрия воплощает принцип инь-ян, равно как распределение деталей слева и справа. Композиция церемониального убора является воплощением представлений о структуре и порядке мира.

Поэтому, перечисленные коды формируют систему, раскрывающую семиотический комплекс, а не однозначный знак [3, с. 36, 256]. С этой точки зрения церемониальное украшение воспринимается как самостоятельный культурный текст.

Церемониальный убор традиционно анализируется как система предписаний, как инструмент, с помощью которого сохранялось пространство личного выбора: отбор и сочетание украшений свидетельствовали о способности к эстетическому суждению, идентичности.

Сдержанность декоративного решения женских украшений была демонстрацией эстетического самоопределения, возвращающей обладательницам субъектный статус [2, с. 62–72; 21, с. 162; 22, с. 109, 132].

Тем самым, модель способна описать украшение как отношение:

- к миру (на основании содержания кодов),
- обществу (посредством стратификации),
- личности (с помощью эстетического выбора).

Такая модель, способна быть инструментом анализа исторического преобразования церемониального убора.



Рис.1, 2. Корона «девять драконов и девять фениксов» императрицы Сяодуань: общий вид спереди; драконы, фениксы и драгоценные вставки.
Источник: [25, с. 128, 135].

Современная трансформация церемониального убора: полевое наблюдение и анализ

Модель, показанная ранее, не умозрительна, поскольку подтверждается в актуальной практике. Сегодня церемониальное украшение переживает возвращение в обиход из витрин, и этот процесс наблюдаем: автор провел полевое обследование в ряде городов (Нанкине, Сюйчжоу, Сиане, Пекине, Шэньяне, Харбине, Ланьчжоу, Дуньхуане), фиксируя музейные компоненты древнего женского церемониального убора и современные формы их бытования (в праздничной, свадебной, дизайнерской практиках и повседневном использовании). Задачей полевого сезона было определение различий между содержательным преобразованием и поверхностным цитированием, обнаруживаемым по линии сохранности кодов.

Общее наблюдение дало показательные результаты: элементы, которые в музейной экспозиции предстают памятниками (цзиньское золотое буяо в форме цветущего дерева из собрания Музея провинции Ляонин, минские короны-феникс и головные уборы дяньцзы из собрания Музея Гугун), обнаруживаются «живыми», определяющими повседневность. Их выбирают у прилавков, ими закалывают волосы, они возникают на свадебном приглашении, отображаются в телефонных фотоальбомах. Между витриной и прической современного человека обнаруживается преобразование, а не разрыв, свидетельствующее о двух уровнях: институциональном (относящемся к музейной деятельности) и низовом, самодеятельным, определяемом жизнью населения.




Рис. 3, 4. Сувенирная продукция Музея провинции Ляонин: серия шпилек «Восточное цветочное украшение»; магнит «Танское очарование цветочного танца».
Фото автора, полевое исследование.

Первый уровень представлен работой музейных учреждений, превращающих предмет коллекции в проектируемый объект. Важным полагается тот факт, что наиболее удачные примеры такой работы представлены не копированием, а как извлечением кода.

Музей Гугун на основе короны-феникс минской императрицы Сяодуань разработал серию серег «Феникс поет на девятом небе».

Ценность решения состоит в том, что дизайнеры не воспроизвели сложный убор со свисающим жемчугом буквально, а извлекли из него два кода: код порядка позиций (инь-янскую структуру противостояния, заложенную в композиции «дракон и феникс являют благо») и код чисел, представленный символическим пониманием девятки, и перевели их в лаконичную форму вьющейся золотой нити [23; 25, с. 128, 135]. Трансформация представлена в этом случае минимальными средствами: материал облегчен, масштаб уменьшен, но предмет сохраняет смысл числа и позиции [25, с. 128, 135; 29, с. 212].

Музей провинции Ляонин на основе золотого украшения в форме цветущей лозы (извлеченного из цзиньского погребения в деревне Фаншэнь-Бэйпяо) разработал серию шпилек «Восточное цветочное украшение», магнит «Танское очарование цветочного танца» и бумажный светильник «Дамы, закалывающие цветы». Стратегия музея определена не реставрацией древности, а выявлением скрытой в предмете «космической силы», как симметрии, знака инь-ян, уровня в иерархии как знака порядка, круговорота как знака порождения, и перекодировании ее современным ремеслом и материалами.

Показательна выявленная наблюдением деталь: магнит «Танское очарование цветочного танца», будучи плоскостным, сувенирным решением, строго воспроизводит танский «S»-образный ритм движения цветочной ветви. Таким образом, даже в утилитарном предмете сохранен код порядка позиций. Покупатель выбирает шпильку или магнит не из благоговения перед древним ритуалом,



Рис.5, 6. Ожерелья Музея Шэньянского Гугуна по мотивам традиционных шпилек: экспозиция; ожерелье с мотивом феникса.
Фото автора, полевое исследование.

а потому, что предмет своей формой способен войти в конкретную повседневную сцену и используется, неся оригинальный код.

Интересны работы Музея Гугун (г. Шэньян), в которых использованы мотивы феникса и баосянхуа со шпилек и перенесены в художественные решения ожерелий. Эти ожерелья намеренно изменяют представления о едином центре традиционной подвески, образуя асимметрично-уравновешенный декор, смещенный к ключице.

Результат заслуживает внимания: мотив феникса перестает быть знаком власти и становится частью позы, а мотив баосянхуа утрачивает границу между религией и ритуалом, сохраняя «чувство порядка». Таким образом, трансформация, при которой один символический смысл мотива сознательно ослабляется, а другой выносится на первый план, свидетельствует о том, что преобразование может быть избирательным по отношению к кодам [29, с. 212; 30, с. 15].

Эти примеры образуют цикл музейного перевода: археологический предмет с помощью исследования превращается в символическую систему, которая путем дизайнерской работы распространяется по коммерческим каналам и находит потребителей, вносящих его в повседневную жизнь. Этот путь лишен декларации, он не притязает на точную передачу исходного смысла, но добивается видимости и применимости формы [30, с. 15; 32, с. 168].

Второй уровень преобразования особенно интересен. В Шэньянском Гугуне, в пекинском парке Цзиншань и в других местах наблюдением зафиксировано

множество посетителей в костюмах разных эпох (с имитациями танских цветочных шпилек и золотых фольговых лицевых наклейками-мяньепянь, с круглым веером в руке, с закреплением прически сунским серебряным гребнем, сочетающимся с простой накидкой-бэйцзы и селадоновыми серьгами). Здесь встречаются новобрачные, вдохновляющиеся традиционными дяньцзы и короной-феникс при заказе свадебного убора, но упрощающие главный элемент до съёмной броши или подвески, так, чтобы одновременно касаться ритуальной памяти «корона-феникс и накидка» (фэнгуань ся пэй) и отвечать требованию простоты современной свадьбы.

Эти практики легко описать как поверхностное подражание в духе исторического костюмированного представления, тем не менее, они обнаруживают сосуществование нескольких культурных режимов:

- игрового (фотопрогулка, туристическое переодевание), реконструктивного (стремление к достоверности убора),
- обрядового (свадебная церемония).

Когда студентка заменяет телефонный брелок «нефритовой подвеской-облачной головкой», отпечатанной из смолы на 3D-принтере, а на ярмарке появляются серьги по образцу «Дам, закалывающих цветы» со вставкой из переработанного стекла, церемониальное украшение из «объекта ритуальной дисциплины» превращается в активный инструмент, посредством которого индивид выражает эстетическое суждение, подтверждает культурную принадлежность и реконструирует личный жизненный ритуал.

Особого внимания заслуживает тот факт, что низовое преобразование сохраняет напряжение между двумя тенденциями:

- новые материалы (титановый сплав, биосмола и новые технологии: лазерная микрорезьба, параметрическое моделирование привлекаются для решения реальных препятствий, которые делали древний убор непригодным для повседневности: неудобства ношения, хрупкости, дороговизны);
- «сохранение духа» даже в простых решениях, соблюдающих логику исторически значимых композиций. Эта попытка балансировать между технологическими новшествами и верностью традиционной формы и есть, по существу, практическое выражение классического различения шэнь-сы и син-сы: превращение жертвует внешним подобием ради сохранения духа формы [30, с. 15].

Наблюдение подтверждает и обратный, негативный критерий. Там, где преобразование ограничивается копированием внешнего мотива без понимания стоящей за ним сущности, возникает то, что является поверхностным репродуцированием: узнаваемый образ дракона-феникса или короны-феникс воспроизводится, но код числа, порядка и материала при этом не работает.

Китайская художественная традиция, в отличие от европейской, не противопоставляет оригинал и копию. Отсюда следует важный вывод: серийное производство церемониального убора не порочно само по себе, традиция копирования не осуждает [29, с. 212; 30, с. 15].

Проблема возникает не из факта воспроизведения, а из разрыва двух связей:

- с историческим источником: массовое тиражирование без обращения к первоисточнику ведёт к тому, что можно назвать вторичной деформацией, когда каждая серия вносит упрощение, и через несколько шагов серийная форма расходится с исторической, оставаясь узнаваемой; «народная норма» морфологии начинает складываться из копий копий, теряя верифицируемость;
- с «духом» ритуального предмета: сохранение внешнего сходства (син-сы) при утрате одухотворённости (шэнь-сы) есть, в терминах первого из «шести законов» Се Хэ, отсутствие цихунь шэндун, как «движения жизненного дыхания», которое отличает произведение от муляжа.

В этом можно видеть критерий подлинности преобразования.

Следует обратить внимание на то, что это интуитивное для традиции суждение имеет строгое теоретическое выражение. Церемониальное украшение задается описанием (синчжи), а не единичным исполнением, поэтому его воспроизведение не является подделкой при условии сохранения типа. Различие же между репликой и подделкой лежит не в форме, а в декларации: реплика заявляет свой статус, подделка его скрывает [3, с. 36, 256; 28]. Этим объясняется этический критерий атрибуции, как возможности отслеживать форму до ее исторического источника. Таким образом, особую ценность приобретает модель наследования, в которой преобразование осуществляется через само ремесло, а не только через образ [32, с. 168].

Заключение

Проведённый анализ позволяет сформулировать несколько выводов, относящихся к теме исследования:

- китайское женское церемониальное украшение представляет собой не декоративный предмет, а многоуровневый семиотический комплекс, в котором философское содержание, ритуальная норма и эстетическое переживание едины.
- сущностная структура этого комплекса способна моделироваться с помощью выразительных средств (материалов, цвета, чисел и порядка размещения деталей композиции).
- признание женской субъектности внутри ритуальной нормы восполняет существенный пробел предшествующих исследований, возвращая носительнице статус эстетического субъекта.

Исторически обоснованное преобразование церемониального убора обнаруживает устойчивость смысла и характера бытования убора как реализации нормативного типа (синчжи), подтверждая возможность его преобразования без потери идентичности.

Полевое обследование, осуществленное автором, свидетельствует, что современная трансформация церемониального убора возможна на двух уровнях (институциональном и самодеятельном). Критерием содержательной трансформации является не степень внешнего сходства с прошлыми, транслируемыми ценностями, а сохранность системы культурного кодирования. В терминах китайской художественной теории это означает приоритет «передачи духа» (шэнь-сы) над «подобием формы» (син-сы) и наличие «движения жизненного дыхания» (цихунь шэндун).

Следовательно: трансформация церемониального убора обнаруживает этические и методологические границы, свидетельствуя о том, что он способен определять морфологические решения; феномен ханьфу обнаруживает локализацию смысла на уровне семантики объекта. Таким образом, смысл церемониального украшения заключается в понимании его как инструмента упорядочения воспринимаемого мира.

Литература

1. *Фэн Юлань. Чжунго чжэсюэ цзяньши (Краткая история китайской философии). Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2013.*
2. *Ли Хуэйцюнь. Цун шоуши сюаньцзэ кань чуаньтун нюйсин дэ чжутисин бяода (Субъектное самовыражение традиционной женщины через выбор украшений) // Фунюй яньцзю луньцун (Исследования женщин). 2020. № 2. С. 62–72.*
3. *Лотман Ю. М. Вэньхуа фухаосюэ (Семиотика культуры) / пер. Кан Чэна. Нанкин: Наньцзин дасюэ чубаньшэ, 2020.*
4. *Барт Р. Шэньхуа: дачжун вэньхуа цюаньши (Мифологии: интерпретация массовой культуры) / пер. Сюй Цянцян, Сюй Цилин. Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1999.*
5. *Чжуан-цзы; Го Цинфань, коммент.; Ван Сяоюй, ред. Чжуанцзы цзиши («Чжуан-цзы»: собрание толкований). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1961.*
6. *Ван Би, коммент.; Кун Инда, толк. Чжоу и чжэнъи (Каноническое толкование «Чжоу и»). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1980.*
7. *Дун Чжуншу; Су Юй, толк.; Чжун Чжэ, ред. Чуньцю фаньлу ичжэн («Обильная роса "Чуньцю"»: доказательное толкование). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1992.*
8. *Дай Шэн, сост.; Чжэн Сюань, коммент.; Кун Инда, толк. Лицзи чжэнъи (Каноническое толкование «Ли цзи»). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1980.*
9. *Чжоу-гун; Чжэн Сюань, коммент.; Цзя Гунъянь, толк. Чжоули («Чжоуские ритуалы»). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1980.*
10. *Чжоу-гун; Чжэн Сюань, коммент.; Цзя Гунъянь, толк.; Жуань Юань, ред. И ли · Ши хуньли («И ли»: свадебный ритуал служилых людей). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1980.*
11. *Сунь Цзи. Чжунго гу юйфу луньцун · Чжоудай дэ цзу юйпэй (Исследования древнего китайского костюма: составные нефритовые подвески эпохи Чжоу). Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2013. С. 38–42.*
12. *Институт археологии Академии общественных наук Китая. Аньян Иньсюй Фу Хао му (Гробница Фу Хао в Иньсюе, Аньян). Пекин: Вэньу чубаньшэ, 1980.*
13. *Ван Цунли. Чжунго лунфэн вэньхуа шигао (Очерк истории китайской культуры дракона и феникса). Ухань: Хубэй цзяоюй чубаньшэ, 2005.*
14. *Фань Е; Ли Сянь и др., коммент. Хоу Хань шу («История Поздней Хань»). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1965.*

15. *Сунь Цзи. Буяо · буяогуань · яое шипянь (Бу-яо, корона бу-яо и подвижные листовидные подвески) // Вэньу (Культурные реликвии). 1991. № 1. С. 88–94.*
16. *Ли Я. Чжунго гудай шоуши ши (История древнекитайских украшений). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2019.*
17. *Тан Юнтун. Вэй Цзинь сюаньсюэ лунгао (Очерки по метафизике эпох Вэй и Цзинь). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1962.*
18. *Цзинь Вэйно. Чжунго фоцзяо мэйшу ши (История китайского буддийского искусства). Пекин: Вэньу чубаньшэ, 2012.*
19. *Институт охраны культурного наследия провинции Шэньси. Суй Ян-ди Сяо-хоу гуань каогу фацзюэ юй сюфу баогао (Археологический и реставрационный отчёт о короне императрицы Сяо, супруги суйского Ян-ди). Пекин: Вэньу чубаньшэ, 2018.*
20. *Ян Жэнькай. Цзаньхуа шинюй ту яньцзю (Исследование картины «Придворные дамы, украшающие волосы цветами»). Пекин: Вэньу чубаньшэ, 2006.*
21. *Чэнь Лай. Сун Мин лисюэ (Неоконфуцианство эпох Сун и Мин). Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2014.*
22. *Тянь Цзыбин. Сундай гунъи мэйшу ши (История декоративно-прикладного искусства эпохи Сун). Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1988.*
23. *Чжан Тинъюй и др. Мин ши · юйфу чжи («История Мин»: трактат о повозках и одежде). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1974.*
24. *Ли Дунъян и др. Да Мин хуэйдянь, цз. 61: Гуаньфу и · минфу гуаньфу («Свод установлений Великой Мин», цз. 61: головные уборы и одежда титулованных женщин). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1989.*
25. *Институт археологии Академии общественных наук Китая и др. Динлин: Мин Шэньцзун Ваньли-ди лин фацзюэ баогао (Динлин: отчёт о раскопках мавзолея минского императора Ваньли). Пекин: Вэньу чубаньшэ, 1990.*
26. *Юньлу и др., сост. Хуанчао лици тушии, цз. 4: гуаньфу · хуанхоу чаогуань (Иллюстрированный свод ритуальных предметов императорской династии, цз. 4: парадная корона императрицы). Янчжоу: Гуанлин шушэ, 2007.*
27. *Ян Чжишуй. Чжунго гудай цзиньинь шоуши (Золотые и серебряные украшения древнего Китая). Пекин: Гугун чубаньшэ, 2014.*
28. *У Хун. Лии чжун дэ мэйшу (Искусство в ритуале). Пекин: Шэнхо · Душу · Синьчжи Саньлянь шудянь, 2016.*
29. *Музей Гугун, сост. Цифу уцай: Чжунго гудай лии чжубао чжаньлань вэньцзи (Формы, одежда и материальная культура: сборник выставки древнекитайских церемониальных украшений). Пекин: Гугун чубаньшэ, 2022.*
30. *Жэнь Цзинь. Чжунго чуаньтун чжубао мэйсюэ юй дандай шэцзи чуансинь (Эстетика традиционных китайских украшений и инновации современного дизайна). Ухань: Чжунго дичжи дасюэ чубаньшэ, 2018.*
31. *Музей Гугун, сост. Циндай хоуфэй шоуши (Украшения императриц и наложниц эпохи Цин). Пекин: Цзыцзиньчэн чубаньшэ, 1992.*
32. *Ван Хуэй. Хуасы сянцянь: Чжунго чуаньтун шоуши гунъи (Филигрань и инкрустация: традиционная технология китайских украшений). Пекин: Чжунго цинггунъе чубаньшэ, 2019.*

REFERENCES

1. *Feng Yulan. A Brief History of Chinese Philosophy. Beijing: Peking University Press, 2013.*
2. *Li Huiqun. Traditional Women's Self-Expression through the Choice of Ornaments // Collected Essays on Women's Studies. 2020. No. 2. Pp. 62–72.*
3. *Lotman Yu. M. Semiotics of Culture / trans. by Kang Cheng. Nanjing: Nanjing University Press, 2020.*
4. *Barthes R. Mythologies: An Interpretation of Popular Culture / trans. by Xu Qiangqiang, Xu Qiling. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1999.*
5. *Zhuangzi; Guo Qingfan, comment.; Wang Xiaoyu, ed. Zhuangzi Jishi (Collected Commentaries on Zhuangzi). Beijing: Zhonghua Shuju, 1961.*
6. *Wang Bi, comment.; Kong Yingda, interpr. Zhou Yi Zhengyi (Canonical Interpretation of the Zhou Yi). Beijing: Zhonghua Shuju, 1980.*

7. *Dong Zhongshu; Su Yu, interpr.; Zhong Zhe, ed. Chunqiu Fanlu Yizheng (Luxuriant Dew of the Spring and Autumn Annals: An Evidential Interpretation). Beijing: Zhonghua Shuju, 1992.*
8. *Dai Sheng, comp.; Zheng Xuan, comment.; Kong Yingda, interpr. Liji Zhengyi (Canonical Interpretation of the Book of Rites). Beijing: Zhonghua Shuju, 1980.*
9. *Zhougong; Zheng Xuan, comment.; Jia Gongyan, interpr. Zhouli (The Rites of Zhou). Beijing: Zhonghua Shuju, 1980.*
10. *Zhougong; Zheng Xuan, comment.; Jia Gongyan, interpr.; Ruan Yuan, ed. Yili: Shi Hunli (Yili: The Wedding Rites of Officials). Beijing: Zhonghua Shuju, 1980.*
11. *Sun Ji. Studies on Ancient Chinese Costume: Composite Jade Pendants of the Zhou Dynasty. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2013. Pp. 38–42.*
12. *Institute of Archaeology, Chinese Academy of Social Sciences. The Tomb of Fu Hao at Yinxu, Anyang. Beijing: Wenwu Publishing House, 1980.*
13. *Wang Congli. An Essay on the History of Chinese Dragon and Phoenix Culture. Wuhan: Hubei Education Press, 2005.*
14. *Fan Ye; Li Xian et al., comment. Hou Han Shu (History of the Later Han). Beijing: Zhonghua Shuju, 1965.*
15. *Sun Ji. Buyao, the Buyao Crown, and Movable Leaf-Shaped Pendants // Wenwu (Cultural Relics). 1991. No. 1. Pp. 88–94.*
16. *Li Ya. A History of Ancient Chinese Ornaments. Beijing: Zhonghua Shuju, 2019.*
17. *Tang Yongtong. Essays on the Metaphysics of the Wei and Jin Dynasties. Beijing: Zhonghua Shuju, 1962.*
18. *Jin Weino. A History of Chinese Buddhist Art. Beijing: Wenwu Publishing House, 2012.*
19. *Shaanxi Provincial Institute of Cultural Heritage Protection. Archaeological and Restoration Report on the Crown of Empress Xiao, Consort of Emperor Yang of Sui. Beijing: Wenwu Publishing House, 2018.*
20. *Yang Renkai. A Study of the Painting "Court Ladies Adorning Their Hair with Flowers." Beijing: Wenwu Publishing House, 2006.*
21. *Chen Lai. Neo-Confucianism of the Song and Ming Dynasties. Beijing: Peking University Press, 2014.*
22. *Tian Zibing. A History of Decorative and Applied Arts of the Song Dynasty. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1988.*
23. *Zhang Tingyu et al. Ming Shi: Yufu Zhi (History of Ming: Treatise on Carriages and Costume). Beijing: Zhonghua Shuju, 1974.*
24. *Li Dongyang et al. Da Ming Huidian, ch. 61: Headdresses and Costume of Titled Women. Beijing: Zhonghua Shuju, 1989.*
25. *Institute of Archaeology, Chinese Academy of Social Sciences, et al. Dingling: Excavation Report on the Mausoleum of the Ming Emperor Wanli. Beijing: Wenwu Publishing House, 1990.*
26. *Yunlu et al., comp. Illustrated Compendium of Ritual Objects of the Imperial Dynasty, ch. 4: The Ceremonial Crown of the Empress. Yangzhou: Guangling Shushe, 2007.*
27. *Yang Zhishui. Gold and Silver Ornaments of Ancient China. Beijing: Gugong Publishing House, 2014.*
28. *Wu Hong. Art in Ritual. Beijing: Sanlian Shudian, 2016.*
29. *The Palace Museum, comp. Forms, Costume, and Material Culture: A Collection of the Exhibition of Ancient Chinese Ceremonial Ornaments. Beijing: Palace Museum Press, 2022.*
30. *Ren Jin. The Aesthetics of Traditional Chinese Ornaments and Innovations in Modern Design. Wuhan: China University of Geosciences Press, 2018.*
31. *The Palace Museum, comp. Ornaments of Empresses and Concubines of the Qing Dynasty. Beijing: Zijincheng Publishing House, 1992.*
32. *Wang Hui. Filigree and Inlay: Traditional Techniques of Chinese Jewelry. Beijing: China Light Industry Publishing House, 2019.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 28.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

Сунь Минман

Балет Китая: путь от заимствования до уникальности

Аннотация. В статье исследуется актуальный феномен стремительного восхождения китайского балета на позиции одного из наиболее влиятельных и динамичных явлений в мировом хореографическом искусстве XXI в. Цель автора – выявить исторические предпосылки, институциональные механизмы и художественные стратегии, позволившие китайской балетной школе совершить переход от рецепции западноевропейских и советских моделей к созданию оригинального синтетического языка.

Ключевые слова: китайский балет, культурный синтез, художественный диалог, хореографическая драматургия, культурная дипломатия.

Введение в проблему

Положение балета в современном мировом культурном пространстве характеризуется сложным переплетением устоявшихся традиций и поиском новых выразительных средств. В этом контексте феномен китайского балета представляет собой уникальный объект исследования: возникший как импортированная художественная форма в середине XX в., к началу XXI в. он трансформировался в мощную, самобытную систему. Его успех на ведущих сценических площадках мира – от Большого театра до Метрополитен-оперы, от Ковент-Гардена до театров Австралии и Южной Америки – не является лишь результатом эффективной культурной политики. Это, в первую очередь, следствие формирования оригинальной эстетической парадигмы, отвечающей на вызовы глобализированного искусства.

Краткий обзор исследований темы

В последнее десятилетие этот феномен вызвал большой интерес как российских, так и китайских исследователей, а также стимулировал объединение первых и вторых для совместной работы в соавторстве. Назовем среди первых такие имена, как А. А. Хисатмутдинов [1], М. А. Ведерникова [2], К. А.Третьякова [3], среди вторых – Чжу Лижэнь [4], Фэн Юйди [5], среди соавторских коллективов – Чжан Тяньцзяо и Г.В. Заднепровскую [6], Ю. О. Новик и Л. Сунь [7], И. И. Ирхен и Ж. Ли [8]. При всей несомненной ценности работ названных, а также многих неназванных исследователей, раскрывающих различные аспекты темы, они все же не дают ясного ответа на вопрос о причинах и механизмах столь быстрого и яркого расцвета китайского балета. Частично решить эту задачу и призвана данная статья.

Для этого используются различные принципы и методы: прежде всего принцип историзма, элементы культурно-исторического подхода, сравнительного и целостного анализа балетных постановок.

Исторические этапы развития балета в Китае

Период первого знакомства с искусством балета (1920-е 1940-е гг.). Деятельность русских балетных артистов под руководством В. Элирова и других русских эмигрантов в Харбине и Шанхае в этот период была направлена в основном на русско-европейскую диаспору в этих городах и не вызвала серьезной ответной реакции самих китайцев [1].

Период импорта и советского влияния (1950-е – 1960-е гг.). Становление китайского балета как профессионального искусства неразрывно связано с культурной проекцией, в которой Советский Союз выступил главным транслятором. Современные исследователи подчеркивают принципиальную важность этого этапа для всей последующей истории балетного искусства в Китае. В статье «Петр Андреевич Гусев у истоков классической хореографической школы в Китае» (2025) Чжан Тяньцзяо и Г. В. Заднепровская отмечают, что «при непосредственной помощи и под руководством советских специалистов постепенно формировалась профессиональная модель преподавания и исполнения китайского национального балета. Пятидесятые годы прошлого столетия стали периодом, заложившим прочную основу для дальнейшего его развития» [6, с. 118], что стало фундаментом для формирования самобытной китайской балетной школы. Данное наблюдение фиксирует смену парадигмы восприятия: балет перестает быть случайным гостем в Китае и становится частью государственной культурной политики. Эта политика в тот период основывалась на прочных контактах с СССР и ознаменовалась в области балета гастролями Галины Улановой

(1952), Большого театра, активной ролью русских балетных педагогов: Ольги Александровны Ильиной – с 1953 г., разработавшей первые учебные программы [9], Виктора Ивановича Цаплина (1903-1968), в 1956 впервые в Китае поставившего силами китайских студентов полноценный классический балет «Тщетная предосторожность». Особенно велика оказалась роль Петра Андреевича Гусева [1]. Он прибывает в Пекин в 1957 г. и работает в Пекинском хореографическом училище с 1958 по 1959 гг., обучая не только танцовщиков, но и балетмейстеров. Как подчеркивают Чжан Тянцзао и Г.В. Ззаднепровская, в процессе обучения он использовал разносторонний инструментарий: от уроков классической, «западной» хореографии до дуэтных и индивидуальных танцев, актерского мастерства и главное – Гусев постоянно подчеркивал важность глубокого изучения национального народного искусства – боевого искусства, акробатики, национальной китайской драмы [6, с. 119-120]. Именно сплав европейского и национального стал основой будущего взлёта китайского балета. По мнению А.А. Соколова-Каминского, «Китайцы и по сей день идут по тропинке, проторенной Гусевым» [10, с. 73].

Когда по истечении многих лет Гусеву представили новые достижения балетного искусства Китая, он, восхитившись результатом, услышал от своих бывших учеников следующее: «Спасибо советским учителям за то, что они заложили хорошую основу в те далекие 1950-е годы». На это он сердечно улыбнулся и сказал: «Вы догоняете и превосходите нас. Скоро вы станете учителями. Мы будем учиться у вас. Молодежь превосходит своих предшественников» [4, с. 160].

Первые три классические балетные постановки П.А. Гусева в Китае, а именно «Лебединое озеро», «Корсар» и «Жизель», представленные в период с 1958 по 1960 гг. на сцене Пекинского оперного театра, стали сенсацией, т.к. были поставлены за рекордно короткий срок для только постигающей балет китайской труппы (со дня основания школы прошло лишь 4 года). К демонстрации достижений на международном уровне подтолкнуло высшее руководство: Чжоу Эньлай (1898 – 1976 гг.), первый премьер Госсовета КНР, увидев постановку «Лебединого озера» на Новосибирской сцене, попросил у Гусева скорейшей постановки этого балета в Китае, и Гусев ответил на этот вызов согласием. «Лебединое озеро» было показано китайскими исполнителями за кратчайший срок: спустя почти пять месяцев со дня начала репетиций [6, с. 120-121]. Затем по-

1 П.А. Гусев (1904 – 1987) – выдающийся русский советский деятель искусства, балетмейстер, хореограф, танцовщик, педагог, балетный теоретик, основатель театра «Камерный балет», народный артист РСФСР (1984), профессор (1973).

следовали постановки балетов «Корсар» (1959 г.) и «Жизель» (1960 г.), говорившие лишь о возраставшем профессионализме не только танцовщиков, но и музыкантов и режиссеров-постановщиков Китая.

Однако после закрепившихся сценических успехов на поприще классических постановок подлинным вызовом стал поиск национальной темы в балете. Кульминацией этого процесса явилась постановка балета «Красавица-рыбка» (1959 г.), в которой Гусев стал главным балетмейстером-постановщиком. Либреттистами выступили Ли Чэнсян, Ван Шики, Ли Чэнлян (студенты Пекинского хореографического училища); композиторами – У Цзуцян и Ду Минсинь [11, с. 242]. Балет «Красавица-рыбка», состоящий из трех действий, не является чистым переложением в сценическое действо китайского мифа – он скорее выступает азиатской аналогией «Лебединого озера», рассказывая в большей степени о прекрасной истории любви. Либретто являлось основополагающей на тот момент национальной характеристикой танцевального искусства Китая: студенты-либреттисты собирали народные предания и изучали природу своего края, чтобы обогатить балет как можно большим комплексом образов и местным колоритом. В основе хореографии лежит синтез китайского народного танца и элементов классического балета. Народные танцы в спектакле выполняли двойную функцию: создавали для зрителей узнаваемую атмосферу и обеспечивали развитие сюжета. Например, в эпизоде со свадьбой использованы движения народного танца И, что добавило сцене живости и праздничности; «Коралловый танец» включал характерные для китайской традиции «три поклона» (сань дянь тоу) и быстрые движения конечностей («Аньхуэй хуа гу дэн»); в мужскую групповую хореографию был интегрирован «танец с ножом длиной в пять дюймов», который содержит элементы классического китайского оперного танца («фань», «гунь», «пу», «де») – акробатические движения, перевороты и падения, особенно в сценах боя; также мужская группа исполняла сложные технические элементы, включая высокие прыжки и вращения, что демонстрировало героический дух. То же происходило и в музыке, написанной на основе народных китайских мелодий: она была экспериментаторской, не принималась частью публики, зрителями и все же являлась новой ступенью в мире китайского балета.

Важно отметить, что в Китае любые заимствования проходили избирательный путь, и сфера хореографии не исключение. «Выступая в качестве реципиента, китайский народ отбирал из русской культуры прежде всего то, что отвечало его внутренним потребностям, представляло явный интерес, формировало новый ресурсный потенциал национальной культуры» [8, с. 97].

Балет времени «культурной революции». В 1960-е гг. руководство Китая от идеи освоения всех накоплений танцевального искусства приходит к идее зарождения нового революционного искусства. Развернутая Мао Цзэдуном «Куль-

турная революция» (1966 – 1976 гг.), стремившаяся искоренить черты капитализма из искусства, внесла свои коррективы в историю развития национального балета.

Появление «Красного женского батальона» в 1964 г. (хореографы Ли Чэнсян и Цзян Цзухуэи, композитор – Ду Минсинь) следует рассматривать в свете идеологических кампаний, происходивших в указанный временной промежуток. Искусство того периода подвергалось жесткой регламентации, призванной превратить его в инструмент массовой пропаганды. «Красный женский батальон», созданный на основе одноименного фильма[2], блестяще выполнил этот социальный заказ. Сюжет, повествующий о судьбе крестьянки Цюнхуа, которая освобождается от рабства у жестокого помещика и, пройдя путь инициации, становится бойцом исключительно женского красноармейского отряда на острове Хайнань в 1930-е гг., являл собой зримую аллегорию классовой борьбы и национально-освободительного движения. В социальном измерении балет выполнял функцию визуального текста, транслирующего модель «нового человека» – аскетичного, преданного коллективу, готового к самопожертвованию во имя идеи, а также прославлял коммунизм и председателя Мао.

Сюжет балета «Седая девушка» 1965 г. (хореографы – Ху Жунжун, Фу Айди, композитор – Иэн Цзиньсюэн) перекликается с древними китайскими легендами и преданиями провинций Шаньси, Чахар и Хёзбэй о Белой, Беловолосой девушке (или святой деве), живущей в горах. В легендах говорится, что эта дева сплошь заросла волосами и питается едой, принесенной в жертву богам, которую она крадет из горных храмов. Мораль же балета, основанного на древнем мифе, формулируют следующим образом: «старый режим превращал людей в бесов, нынешний превращает бесов в людей». [13, с.64 -65]. Балет «Седая девушка» повествует о том, как накануне 1935 г. вдовый крестьянин-бедняк Ян Байлао был вынужден отдать свою дочь за долги злому помещику Хуан Шижэню, после чего совершил самоубийство (есть другой вариант, согласно которому вернувшегося после побега Ян Байлао помещик собственноручно убивает из пистолета). Дочь бедняка, красавицу Сиэр, не смог спасти и ее жених – Ван Дачунь, который, избив помещичьего прислужника Му Жэньчжи, сбегает в ряды 8-й Народно-освободительной армии (НАОК). Обесчестив девушку, Хуан Шижэнь намеревается продать Сиэр в рабство, и та сбегает в горы, где в тяжелых условиях живет три года до возвращения Ван Дачуня с армией в родные края. От

2 Другое название «Красный женский отряд», фильм режиссера Се Цзинь, снятый в 1960 году и основанный на реальных событиях 1930-го года, времени гражданской войны в Китае

тяжелой жизни в горах, печали и недоедания волосы девушки становятся седыми. После того как жених находит Сиэр в горах, они все вместе убивают злого помещика и его жену (по другой версии мать). Влюбленные женятся и становятся активистами коммунистической партии [13].

Характерными нововведениями в балете данного периода является повышение роли кордебалета: из фона он превращается в главного героя по аналогии с революционными идеями, которые пропагандируют народную массу как активного участника исторического процесса. Также ради озвучивания основных идей в балет введены певческие вставки, которые не свойственны европейскому типу балета, но являются прямым продолжением традиций пекинской оперы и танцевальной драмы.

Результаты и их обсуждение

Уникальность китайского балета (рубеж XX-XXI вв. – настоящее время). Сегодня китайский балет уникальным делают несколько факторов: внедрение в классический строй европейского симфонического оркестра традиционных китайских инструментов; национальная мифология, положенная в основу танцевального либретто, уникальная хореография, соединяющая в себе классическую балетную школу и пластику, характерную для национального китайского театра.

На рубеже веков в Китае работали хореографы, создающие работы, адресованные интернациональной аудитории. Наиболее яркая фигура – Фэй Бо – главный хореограф Национального балета Китая. «В 2017 он создал оригинальный балет «Свет сердца». А его балет «Постоянное вчера» получил премию на XI-м Американском международном конкурсе артистов балета (2018). В Гонконгским балете он осуществил постановки «Своя комната» и «Шенрен Чанг». Среди его постановок также: «Конфуций–2012», «Болеро», «Гамлет», «Первый луч света, Великий поход! Долгий поход!», «Бамбук», «Держи ружье», «Жертвоприношение», «В дороге», «Однажды», «Где-то здесь», «Вечный вчерашний день», «Как цветы», «Против ветра», «Вдохновение и Слава» и др. В Финской национальной опере Фэй Бо создал новый балет «Earthborn» («Рожденный на земле») (2021) – сообщает сайт фестиваля мирового балета «Benoot de la Danse» [14]. Каждая его постановка – синтез традиционного и новаторской интерпретации в контексте современной социокультурной повестки.

Институциональная мощь – важный инструмент успеха балетной системы Китая

Успех китайского балета на мировой сцене, который неоспоримо держится несколько десятилетий, был бы невозможен без сформировавшейся мощной

институциональной системы, закрепившей в себе все результаты пройденных исторических этапов развития национального балетного искусства. Заимствование советской педагогической системы выступило в качестве концептуальной основы становления китайской хореографической педагогики. Данный процесс обусловил не только формирование частных образовательных методик под руководством ведущих хореографов эпохи, но и институциональную систему профильных учебных заведений Китая. Современная мощь последних напрямую восходит к фундаменту, заложенному в тот период [8]. В отличие от западных стран, где балетные труппы существуют в условиях рыночной конкуренции, в Китае балет стал развиваться как часть государственной культурной политики, что и сегодня обеспечивает системность подготовки и стабильное финансирование государством.

Национальный балет Китая, Шанхайская Академия, Академия Гуанчжоу, Гонконгский балет являются государственными учреждениями, получающими значительное финансирование. Это позволяет пополнять труппы звездами мирового уровня и осуществлять масштабные международные турне. Пекинский международный балетный конкурс (с 2006 г.) и Шанхайский международный фестиваль искусств (с 1999 г.) служат площадкой для демонстрации достижений китайского балета и привлекают в страну ведущие западные труппы. Профессор Сяо Сухуа считает, что «российская балетная школа, как основа и фундамент, дала очень богатые плоды на китайской почве. Благодаря этому, почти на всех крупных международных балетных конкурсах мира, китайцы сегодня берут золотые и серебряные медали» [3, с. 281].

Выводы и заключение

Китайский балет сегодня – это не «восточная диковинка» и не периферийное ответвление западной традиции. Это полноценный, самодостаточный участник мирового художественного процесса, чей опыт заставляет пересматривать евроцентричную карту истории балета. Успех китайских трупп за рубежом обусловлен тремя факторами: виртуозным техническим мастерством, унаследованным от русской школы; оригинальным репертуаром, перерабатывающим национальные сюжеты языком современной хореографии; и мощной институциональной поддержкой, позволяющей осуществлять масштабные международные турне. Искусство балета является средством коммуникации, благодаря которому осуществляется межкультурное взаимодействие между Китаем и западными странами. В балете происходит не только диалог культур, но и внутрихудожественный синтез, сплав различных традиций, что позволяет говорить о китайском балете как об одном из значимых символов национальной культуры XXI в.

Литература

1. *Хисатмутдинов А.А. Русский балет в Китае [Электронный ресурс] : монография / А.А. Хисамутдинов ; науч. ред. Т.В. Прудкогляд. – Электрон. дан. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2015. – Режим доступа: https://evols. library. manoa.hawaii.edu/. (дата обращения: 04.03.2026). – Режим доступа: свободный. – Текст : электронный.*
2. *Ведерникова М.А. Деятельность отечественных танцовщиков и балетмейстеров – эмигрантов первой волны в Китае (на примере творчества В.К. Ижевского) / М.А. Ведерникова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 10. – Ч. 2. – С. 40–44.*
3. *Третьякова К.А. Историко-культурные аспекты интеграции русского балетного искусства в КНР: взгляд из прошлого в будущее // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 5А-6А. С. 277-285. DOI: 10.34670/AR.2023.73.31.033 URL: (дата обращения: 18.03.2026). – Режим доступа: свободный. – Текст : электронный.*
4. *Чжу Лижэнь. Говоря о балетном: Танцевальная коллекция Чжу Лижэнь. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд., 2013. – 226 с.*
5. *Фэн Юйди. Влияние русской балетной школы на становление балетной педагогики в Китае // Вестник педагогических наук. 2022 Вестник педагогических наук. 2022. № 1. С.177-181.*
6. *Чжан Т., Заднепровская Г.В. Пётр Андреевич Гусев у истоков классической хореографической школы в Китае //Культура и искусство. 2025. № 3. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.3.73510 EDN: XQMFTP URL:https://nbpublish.com /library_read_article.php?id=73510 (дата обращения: 04.03.2026). – Режим доступа: свободный. – Текст : электронный.*
7. *Новик.Ю.О., Сунь Л. Национализация как фактор становления национального китайского балета // Вестник Академии Русского балета. 2023. №5 (88). С.72-85.*
8. *Ирхен И.И., Ли Ж. Хореографические заимствования как форма распространения русской балетной традиции в Китае // Художественное образование и наука. = №1(22), 2020. – С. 95-102*
9. *Чжан Т. К истокам создания Пекинского хореографического училища. Ольга Александровна Ильина // Человек и культура. 2020. № 5. С. 25-35.*
10. *Соколов-Каминский А. А. Пётр Гусев – рыцарь балета. Санкт-Петербург: Изд. Политехнического ун-та, 2006. 211 с.*
11. *Ван Кефен, Лун Иньпэй. Современная история танца в Китае (1840-1996). Пекин: Народное музыкальное изд., 1999. – 853 с.*
12. *Луи Цзыянь. Балет «Седая девушка» в фарфоровой пластике Китая. // Новое искусствознание №3/2019. С. 64-68.*
13. *Бенуа де ля данс = Benoot de la Danse : [официальный сайт Международного фестиваля балета «Бенуа де ла данс»]. – Москва, 2026. – URL: https://benoitdance.ru/ (дата обращения: 04.03.2026). – Режим доступа: свободный. – Текст : электронный.*

REFERENCES

1. *Hisatmutdinov A.A. Russkij balet v Kitae [Ehlektronnyj resurs] : monografiya / A.A. Hisamutdinov ; nauch. red. T.V. Prudkoglyad. – Ehlektron. dan. – Vladivostok : Izd-vo Dal'nevost. un-ta, 2015. – Rezhim dostupa: https://evols.library.manoa.hawaii.edu/. (data obrashcheniya: 04.03.2026). – Rezhim dostupa: svobodnyj. – Tekst : ehlektronnyj.*
2. *Vedernikova M.A. Deyatel'nost' otechestvennyh tancovshchikov i baletmejsterov – ehmigrantov pervoj volny v Kitae (na primere tvorchestva V.K. Izhevskogo) / M.A. Vedernikova // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – Tambov: Gramota, 2012. – № 10. – Ch. 2. – S. 40–44.*
3. *Tret'yakova K.A. Istoriko-kul'turnye aspekty integracii russkogo baletnogo iskusstva v KNR: vzglyad iz proshlogo v budushchee // Kul'tura i civilizaciya. 2023. Tom 13. № 5A-6A. S. 277-285. DOI: 10.34670/AR.2023.73.31.033 URL: (data obrashcheniya: 18.03.2026). – Rezhim dostupa: svobodnyj. – Tekst : ehlektronnyj.*
4. *Chzhu Lizhehn'. Govorya o baletnom: Tanceval'naya kollekciya Chzhu Lizhehn'. Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izd., 2013. – 226 s.*

5. *Fehn Yujdi. Vliyanie russkoj baletnoj shkoly na stanovlenie baletnoj pedagogiki v Kitae // Vestnik pedagogicheskih nauk. 2022 Vestnik pedagogicheskih nauk. 2022. № 1. S.177-181.*
6. *Chzhan T., Zadneprovskaya G.V. Pyotr Andreevich Gusev u istokov klassicheskoj horeograficheskoj shkoly v Kitae //Kul'tura i iskusstvo. 2025. № 3. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.3.73510 EDN: XQMFTP URL:https://nbpublish.com /library_read_ article.php?id=73510 (data obrashcheniya: 04.03.2026). – Rezhim dostupa: svobodnyj. – Tekst : ehlektronnyj.*
7. *Novik.Yu.O., Sun' L. Nacionalizaciya kak faktor stanovleniya nacional'nogo kitajskogo baleta // Vestnik Akademii Russkogo baleta. 2023. №5 (88). S.72-85.*
8. *Irhen I.I., Li Zh. Horeograficheskie zaimstvovaniya kak forma rasprostraneniya russkoj baletnoj tradicii v Kitae // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. = №1(22), 2020. – S. 95-102*
9. *Chzhan T. K istokam sozdaniya Pekinskogo horeograficheskogo uchilishcha. Ol'ga Aleksandrovna Il'ina // Chelovek i kul'tura. 2020. № 5. S. 25-35.*
10. *Sokolov-Kaminskij A. A. Pyotr Gusev – rycar' baleta. Sankt-Peterburg: Izd. Politehnicheskogo un-ta, 2006. 211 s.*
11. *Van Kefen, Lun In'pehj. Sovremennaya istoriya tanca v Kitae (1840-1996). Pekin: Narodnoe muzykal'noe izd., 1999. – 853 s.*
12. *Lui Czyyan'. Balet «Sedaya devushka» v farforovoj plastike Kitaya. // Novoe iskusstvoznanie №3/2019. S. 64-68.*
13. *Benua de Iya dans = Benoot de la Danse : [oficial'nyj sajt Mezhdunarodnogo festivalya baleta «Benua de la dans»]. – Moskva, 2026. – URL: https://benoitdance.ru/ (data obrashcheniya: 04.03.2026). – Rezhim dostupa: svobodnyj. – Tekst : ehlektronnyj.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 03.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН

Ли Чанлун

Орнаментальные мотивы в декоре древнерусских деревянных храмов

Аннотация. Статья посвящена анализу орнаментальных мотивов в декоре древнерусских деревянных храмов XI–XVII вв. Рассматривается эволюция от простых геометрических резьб к сложным плетенкам, типология (геометрические, растительные, зооморфные мотивы), техники исполнения и символика как синтез язычества и православия. Особое внимание уделено храмам Кижского погоста, Заонежья и Поморья, проблемам консервации и современному значению традиций.

Ключевые слова: древнерусское зодчество, деревянные храмы, орнаментальные мотивы, резьба по дереву, солярные знаки, плетенки, Кижский погост, Заонежье, символика орнамента.

Древнерусский деревянный храм XI–XVII веков представляет собой уникальное явление народного зодчества, возводимое преимущественно на севере Руси (в Заонежье, Поморье, на Вологодчине) из местных хвойных пород дерева по традиционной технологии сруба без единого гвоздя. Эти храмы, такие как церкви Кижского погоста или Успенская церковь в Музее деревянного зодчества в Поленово, отличались многоярусными "кокошниками", шатровыми или восьмигранными покрытиями и динамичной вертикальной композицией, имитирующей "небесный свод". Орнамент в их декоре выступал не просто эстетическим украшением, а синтезом языческих традиций (солярные знаки, плетенки как обереги от злых сил) и христианских символов (кресты, лозы как евхаристия), отражая мировоззрение мастера-зодчего, где языческая "роспись травами" гармонично переплеталась с православной иконографией.

Актуальность темы обусловлена угрозой утраты уникальных памятников деревянного зодчества из-за пожаров, гниения и урбанизации, а также их влияни-

ем на развитие народного искусства — от сибирских рубленых теремов до современных реставрационных проектов, где орнаменты служат основой для аутентичного возрождения культурного наследия. В контексте сохранения деревянной архитектуры как части ЮНЕСКО-объектов (например, Кижи) изучение орнаментальных мотивов помогает не только документировать традиции, но и вдохновлять современное декоративное искусство.

Эволюция декора древнерусских деревянных храмов отражает не только мастерство резчиков, но и культурные трансформации Руси. В IX–X веках, особенно в Новгороде и Пскове, преобладали простые геометрические резьбы: ромбы, зигзаги, треугольники и кресты, выполненные контурной или плоско-рельефной техникой по выемкам, служившие оберегами и подчеркивавшие структурные элементы сруба. Эти лаконичные, схематичные мотивы фиксируются в археологических находках деревянных резных деталей, где орнамент гармонично сочетался с формой, подчеркивая динамику линий через двухгранные порезы [1].

К XI–XII векам декор усложняется, приобретая большую гармонию, но настоящий переворот происходит в XIII–XV веках под влиянием монгольского ига и Византии: простые геометрические формы уступают сложным плетенкам, завиткам и "трехперстным" мотивам, где удлиненные кривые линии звериных голов или антропоморфных элементов придают динамику и ритм. Византийское наследие проявляется в растительных панелях и клеймах-кругах, а монгольское — в усилении орнаментальной насыщенности фасадов, как видно в новгородских и северных храмах [2].

Периоды расцвета приходятся на допетровскую эпоху (до 1690-х гг.), где доминируют языческие мотивы — солярные круги, "травы" и зооморфные сирены как пережитки дохристианских верований, и петровский (XVIII в.), когда барокко вводит пышные волюты, раковины и асимметричные композиции под европейским влиянием, особенно в Поморье. Северная Русь — Заонежье (Кижский погост), Поморье (долина Северной Двины) и Вологодчина — становится центром деревянного зодчества благодаря изобилию леса и изоляции от каменного строительства, где храмы вроде Преображенской церкви в Кижах демонстрируют кульминацию орнаментального искусства [3].

В декоре древнерусских деревянных храмов орнаментальные мотивы образуют четкую типологию, отражающую как технические возможности резьбы, так и мировоззренческий синкретизм. Основные группы мотивов включают геометрические, растительные, зооморфные и антропоморфные формы, каждая из которых несет символическую нагрузку и эволюционирует от архаичных оберегов к христианским аллегориям.

Геометрические мотивы доминируют в раннем периоде: солярные знаки (круги, свастики, ромбы) символизировали солнце и плодородие как языческие обереги; меандры и зигзаги обозначали воду и молнию; плетенки (переплетенные ленты, косы) воплощали вечность и защиту от злых сил, часто размещаясь на причелинах и наличниках для ритмического обрамления фасада.

Растительные мотивы, особенно после X века, стилизованы в лозы, травы и пальметты: виноградная гроздь как символ евхаристии и крови Христа проникает под византийским влиянием, а "роспись травами" (изогнутые стебли, листья) имитирует живую природу, подчеркивая гармонию божественного и земного, — яркий пример в многоярусных кокошниках Кижского погоста.

Зооморфные мотивы сочетают язычество и христианство в синкретическом стиле: птицы (сирены, утки), драконы и звери с загнутыми головами в "трехперстных" формах служили стражами врат, трансформируясь из языческих тотемов в апокалиптические символы, как в поморских храмах.

Антропоморфные и сюжетные мотивы редки и подчинены орнаменту: маскаронные лица святых или пророков в обрамлении плетенок встречаются в интерьерах, подчеркивая иерархию священного пространства без нарушения канона [4].

Изображение иллюстрирует базовые элементы орнамента: мотив (единичный элемент), раппорт (повторяющийся блок) и полный узор, характерные для древнерусской резьбы на деревянных храмах.

Техники резьбы по дереву в декоре древнерусских деревянных храмов определялись доступными инструментами (топоры, стамески, ножи) и породой древесины (сосна, липа), сочетая простоту исполнения с высокой выразительностью. Основные методы включали рельефную резьбу (плоскую и объемную), сквозную прорезь (с отверстиями для светотени) и высокую резьбу (с выступающими элементами до 3–5 см), где трехгранно-выемчатая техника — V-образные борозды — создавала ритмичные блики и подчеркивала текстуру дерева. Контурная прорезь применялась для тонких линий на наличниках и крыльцах, усиливая декоративный эффект через игру света.

Размещение орнамента подчинялось архитектонике храма и символическим принципам: на фасадах — наличники (оконные обрамления с многоярусными кокошниками), причелины (верхние фронтоны с плетенками), крыльцы и барабаны (купола с солярными знаками); в интерьерах — бочата (накладки на бревна), столбы и перекрытия с растительными мотивами; порталы входов украшались зооморфными стражами для защиты священного пространства. Такая иерархия декора усиливала вертикаль храма, направляя взор от земли к небу [5].



Рисунок 1 - Трехперстный орнамент на Преображенской церкви Кижского погоста

Примером служит трехперстный орнамент на Преображенской церкви Кижского погоста (1714 г.) (рисунок 1), где удлиненные "пальцы" с загнутыми концами в виде птичьих голов на наличниках и барабанах сочетают сквозную и высокую резьбу, создавая динамичный ритм. В вологодских храмах, таких как церкви на реке Кубенское озеро, плетенки на причелинах и столбов интерьера исполнены рельефной техникой, имитируя бесконечный переплет как символ вечности.

Изображение демонстрирует рельефную резьбу на деревянной панели, типичную для храмового декора, с орнаментальным обрамлением, подчеркивающим сюжет в рамках фасадной традиции.

Символика орнаментальных мотивов в декоре древнерусских деревянных храмов выходит за рамки эстетики, становясь носителем глубокого мировоззренческого содержания, где каждый элемент отражает космогонические представления зодчих. Солярные круги, розетки и коловраты символизировали солнце как источник божественного света и жизни, эволюционируя от языческих оберегов плодородия к христианскому образу Христа-Солнца; плетенки и косицы воплощали бесконечность жизни и цикличность бытия, создавая непрерывный барьер от хаоса; лоза и виноградная гроздь, особенно после X века, трактовались как евхаристия — кровь Христова и вечная жизнь, пронизывая декор наличников и интерьеров.

Синкретизм язычества и православия проявляется в переосмыслении архаичных символов: зооморфные "сирены" и драконы с языческих тотемов превращаются в апокалиптических стражей, а "травы" — в райский сад; это особенно заметно в северных храмах, где византийское влияние (растительные капители, акантовые листья) сочетается с восточными элементами монгольского



Рисунок 2 - Воскресенская церковь в Шую-Наволоке

ига (удлиненные завитки, динамичные плетения), формируя уникальный русский стиль. Такое сплетение традиций подчеркивает постепенную христианизацию народного сознания без разрыва с корнями.

Орнамент в мировоззрении древнерусского мастера выступал защитой от злых сил — сплошные плетенки и ромбы на порталах и крыльцах служили "оберегами", отгоняя нечисть, — и одновременно украшением "неба на земле": многоярусные фасады с солярными барабанами возводили храм в космическую иерархию, где дерево становилось материей вечности, а декор — видимым отражением божественного порядка.

Конкретные примеры древнерусских деревянных храмов ярко иллюстрируют разнообразие орнаментальных мотивов и их архитектурную роль. Церковь Преображения Господнего на Кижском погосте (1714 г., Заонежье) (рисунок 1) представляет вершину декорационного искусства: ее знаменитые многоярусные наличники, венчающие 22 окна, исполнены "травным" орнаментом — стилизованными лозами, пальметтами и изогнутыми стеблями, создающими ритмичный подъем к 37 главам, символизирующим райский сад и имитирующим барочную пышность в деревянной традиции.

Храмы Заонежья XVII века, такие как Воскресенская церковь в Шую-Наволоке (рисунок 2) (1764 г.), демонстрируют "роспись травами" — густые растительные плетения на причелинах и бочатах, переплетающиеся с геометрическими плетенками (косы, ромбы), где каждый элемент подчеркивает шатровую ди-



Рисунок 3 - реставрация Преображенской церкви в Кижах

намику и служит оберегом, отражая локальный стиль мастера Нестора Никитина.

Новгородские и поморские памятники сохраняют архаику: в Новгородской области (церкви конца XVI в., перенесенные в Музей Малые Корелы) ранние зигзаги, кресты и солярные знаки на крыльцах и порталах фиксируют допетровскую простоту; поморские храмы Двинского края (XVII в.), вроде церкви в Унюхе, сочетают эти мотивы с зооморфными сиренами, подчеркивая региональную преемственность от X века.

Современное значение орнаментальных мотивов древнерусских деревянных храмов выходит за рамки исторического анализа, обретая практическую роль в сохранении культурного наследия и вдохновении для народного искусства. Реставрационные проекты, такие как комплексная реставрация Преображенской церкви в Кижах (2000-е гг.) (рисунок 3), используют археологические данные и дендрохронологию для воссоздания утраченных наличников и плетенок, где мастера применяют аутентичные техники трехгранной резьбы, обеспечивая преемственность традиций. Эти мотивы влияют на народную архитектуру — от сибирских избяных резных порталов до современных деревянных домов в

этнопарках, где солярные знаки и травы адаптируются в декоративно-прикладном искусстве.

Музейное хранение играет ключевую роль: Музей деревянного зодчества в Поленово (Тульская область) демонстрирует разобранные храмы Вологодчины с оригинальными причелинами и бочатами, а Малые Корелы (Архангельск) и Кижи сохраняют Заонежские памятники под навесами, сочетая консервацию с экспозицией для туристов и ученых. Проблемы консервации остры из-за горения дерева: высокая смолистость сосны делает конструкции уязвимыми к пожарам (как в случае с пожаром в Кижах 2018 г.), а гниение и насекомые требуют пропиток антисептиками и климат-контроля, что усложняет аутентичность реставрации.

В заключение, орнаментальные мотивы в декоре древнерусских деревянных храмов XI–XVII веков представляют собой синтез эстетики и символики, где геометрические плетенки, растительные лозы и зооморфные стражи не только украшают фасады и интерьеры, но и воплощают мировоззрение народа — от языческих оберегов к православной космологии, создавая образ "неба на земле" в срубе. Их эволюция от простых зигзагов Новгорода к пышным наличникам Киж подчеркивает культурную преемственность, а техники резьбы обеспечивают вечную динамику света и тени.

Литература

1. *Жилина Н. В. Древнерусская резьба и роспись по дереву: хронология стилистического развития //Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2018. – №. 4. – С. 80-96.*
2. *Чураков С. Древнерусские стенописные орнаменты / С. Чураков // Декоративное искусство СССР : Ежемесячный журнал Союза художников СССР. — 1958. — № 12. — С. 38—45.*
3. *Бодэ А. Б. Сопоставление архитектуры деревянных церквей Скандинавии и северо-западных областей России //Academia. Архитектура и строительство. – 2011. – №. 4. – С. 47-54.*
4. *Орлова М. А. Об одной группе орнаментальных мотивов во фресках церкви Успения на Волотовом поле //Визуальная теология. – 2024. – Т. 6. – №. 2. – С. 325-336.*
5. *Орнамент: характер трехгранно-выемчатой резьбы у карел (на прялках). // Шелег В.А. Резьба по дереву как источник по этнической истории Русского Севера. - С.41*

REFERENCES

1. *Zhilina N.V., Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki, 2018, No. 4, pp. 80-96.*
2. *Churakov S., Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 1958, No. 12, pp. 38-45.*
3. *Bode A.B., Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo, 2011, No. 4, pp. 47-54.*
4. *Orlova M.A., Vizual'naya teologiya, 2024, Vol. 6, No. 2, pp. 325-336.*
5. *Sheleg V.A., Rezba po derevu kak istochnik po etnicheskoy istorii Russkogo Severa, p. 41.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 20.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

С.Н. Бобрышев

Дизайн национальных символов народов России в цифровых шрифтах

Аннотация. В Российской Федерации более 190 языков, из которых более 150 используют национальную письменность на основе кириллицы. Для их поддержки требуется более 180 графем, служащих дополнением к алфавиту русского языка. Большинство национальных графем языков народов Российской Федерации включен в состав кириллической зоны стандарта Unicode, что создает возможность разработки и последующего использования многоязычных цифровых шрифтов.

Ключевые слова: письменность, кириллица, национальные символы, графема, шрифт, программное обеспечение.

Россия — страна огромная и многонациональная. По официальным данным ЮНЕСКО на нашей территории используется более двухсот языков и диалектов, входящих, в основном, в четыре языковые семьи: индоевропейскую, уральскую, алтайскую, северокавказскую, и несколько небольших семей языков – чукотско-камчатская, тунгусо-манчжурская, юкагиро-чуванская. В том числе имеется и несколько изолированных языков.

И вот в такой стране самым явным объединяющим культурным элементом для нас, ее жителей, выступает не территория (она огромная) и уж, конечно, не язык (их очень много). Всех нас – жителей России объединяет письменность и инструмент её графического выражения – шрифты!

Именно письменность, кириллическая письменность, является тем объединяющим и идентифицирующим фактором, который позволяет нам ощущать себя единым народом единой страны.

Принципы формирования письменности национальных языков должны быть научно обоснованы и понятны как их создателям, так и самим носителям языка.



Рис.1. Примеры национальных алфавитов народов России

К сожалению, эти простые, но важные принципы далеко не всегда использовались при создании письменности национальных языков народов России [1].

Основные события по разработке письменности для национальных языков происходили в 20-е — 30-е годы XX столетия и явились результатом деятельности Технографической комиссии Всесоюзного центрального комитета нового алфавита (ВЦКНА) во главе с Н.Ф. Яковлевым. Комитет, опираясь на поддержку наркома просвещения Луначарского, ратовал за латинизацию письменности и перевод на латиницу всех языков молодого государства рабочих и крестьян, включая русский. Это был самый распространённый в мире алфавит и единственная письменность, не имевшая на тот момент ассоциаций ни с одним конкретным языком, он был политически наиболее нейтрален. Подготовка латинизации письменности полностью соответствовала и антирелигиозной политике в СССР. Цель отрыва населения от религии, хоть и не являлась основной в советской языковой программе, занимала в ней важное место [2].

Результатом этой деятельности явился так называемый «новый алфавит» на латинской основе, в котором была предпринята попытка системного подхода к разработке письменностей для большой группы языков.

К 1936 г. на этот алфавит перешло уже 68 национальностей с общим числом населения около 25 миллионов.

Идея «нового алфавита» заключалась в том, чтобы разработать расширенный латинский алфавит, общий для всех языков СССР. Предполагалось, что основные фонемы языка должны иметь самостоятельные знаки и сходные фонемы в разных языках должны передаваться одними и теми же знаками.

Aa, Вв, Cc, Çç, Dd, Ee, Əə, Ff, Gg, Ƣƣ, Hh, Ii, Jj, Kk, Ll, Mm, Nn, Ŋŋ, Oo, Өө, Pp, Qq, Rr, Ss, Şş, Tt, Uu, Vv, Xx, Yy, Zz, Ƶƶ, Ьь; ʻ

Рис.2. ЯНАЛИФ — латинский алфавит, общий для всех языков СССР

И хотя большинство лингвистов высоко оценивают научные достижения Комитета, практическая реализация системного подхода привела к отходу от системности, и как следствие этого неэффективности алфавита, приходилось вводить те или иные исключения из правил, которые в результате сильно запутывали картину. В 1936 г. латинизация национальных языков была признана ошибкой, «новый алфавит» отменен, Комитет расформирован, и в ускоренном порядке проведена кириллизация.

В период перевода-возврата письменности языков народов России на кириллицу во второй половине 30-х годов XX столетия были разработаны национальные алфавиты языков, учитывающие их графические и фонетические особенности письма и произношения.

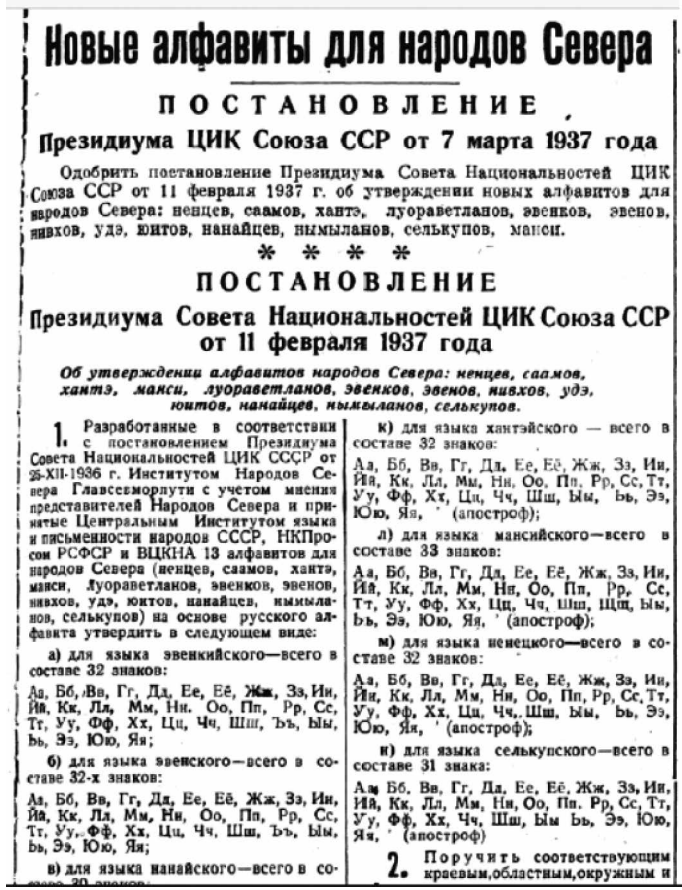
Соответствующие постановления для групп языков, которым создавались алфавиты, были довольно быстро подготовлены не столько учеными лингвистами, сколько соответствующим аппаратом руководства, не отягощенным знаниями их фонетических особенностей.

Это хорошо иллюстрирует Постановление Президиума ЦИК СССР от 07.03.1937 г., где представлены 13 алфавитов на базе кириллицы для (так названо в постановлении) народов Севера.

Постановление касалось народов СССР, которые представляли 5 разных языковых семей (уральская, тунгусо-манчжурская, чукотско-камчатская, эскимосо-алеутская, нивхи). А алфавиты, представленные для них, были сделаны просто «под кальку» и включали только символы базового русского алфавита в количестве 32 (без буквы «щ») и символ «апострофа», не учитывая при этом ни графических, ни фонетических особенностей национальных языков, их произношения и письма! [3].

Это дает основание утверждать, что переход на латиницу в 20-е — 30-е годы имел научно-методологический подход, а последующий затем переход на кириллицу – административно-политический!

И только потом, в 50–80-е годы национальные лингвисты вынуждены были исправлять эти недостатки быстрого и авторитарного перехода, вводя для обо-



Новые алфавиты для народов Севера

ПОСТАНОВЛЕНИЕ
Президиума ЦИК Союза ССР от 7 марта 1937 года

Одобрить постановление Президиума Совета Национальностей ЦИК Союза ССР от 11 февраля 1937 г. об утверждении новых алфавитов для народов Севера: ненцев, саамов, хантэ, лууораветланов, эвенков, эвенов, нивхов, удэ, юитов, нанайцев, нымыланов, селькупов, манси.

* * * *

ПОСТАНОВЛЕНИЕ
Президиума Совета Национальностей ЦИК Союза ССР от 11 февраля 1937 года

Об утверждении алфавитов народов Севера: ненцев, саамов, хантэ, манси, лууораветланов, эвенков, эвенов, нивхов, удэ, юитов, нанайцев, нымыланов, селькупов.

1. Разработанные в соответствии с постановлением Президиума Совета Национальностей ЦИК СССР от 25-XII-1936 г. Институтом Народов Севера Главсевморпути с учетом мнения представителей Народов Севера и принятые Центральным Институтом языка и письменности народов СССР, НКПросом РСФСР и ВЦКНА 13 алфавитов для народов Севера (ненцев, саамов, хантэ, манси, лууораветланов, эвенков, эвенов, нивхов, удэ, юитов, нанайцев, нымыланов, селькупов) на основе русского алфавита утвердить в следующем виде:

а) для языка эвенкийского—всего в составе 32 знаков:

Аа, Бб, Вв, Гг, Дд, Ее, Ёё, Жж, Зз, Ии, Йй, Кк, Лл, Мм, Нн, Оо, Пп, Рр, Сс, Тт, Уу, Фф, Хх, Цц, Чч, Шш, Ъъ, Ыы, Ьь, Ээ, Юю, Яя;

б) для языка эвенского—всего в составе 32-х знаков:

Аа, Бб, Вв, Гг, Дд, Ее, Ёё, Жж, Зз, Ии, Йй, Кк, Лл, Мм, Нн, Оо, Пп, Рр, Сс, Тт, Уу, Фф, Хх, Цц, Чч, Шш, Ъъ, Ыы, Ьь, Ээ, Юю, Яя;

в) для языка нанайского—всего в составе 30 знаков:

к) для языка хантэйского — всего в составе 32 знаков:

Аа, Бб, Вв, Гг, Дд, Ее, Ёё, Жж, Зз, Ии, Йй, Кк, Лл, Мм, Нн, Оо, Пп, Рр, Сс, Тт, Уу, Фф, Хх, Цц, Чч, Шш, Ыы, Ьь, Ээ, Юю, Яя, ' (апостроф);

л) для языка мансийского—всего в составе 33 знаков:

Аа, Бб, Вв, Гг, Дд, Ее, Ёё, Жж, Зз, Ии, Йй, Кк, Лл, Мм, Нн, Оо, Пп, Рр, Сс, Тт, Уу, Фф, Хх, Цц, Чч, Шш, Щщ, Ыы, Ьь, Ээ, Юю, Яя, ' (апостроф);

м) для языка ненецкого—всего в составе 32 знаков:

Аа, Бб, Вв, Гг, Дд, Ее, Ёё, Жж, Зз, Ии, Йй, Кк, Лл, Мм, Нн, Оо, Пп, Рр, Сс, Тт, Уу, Фф, Хх, Цц, Чч, Шш, Ыы, Ьь, Ээ, Юю, Яя, ' (апостроф);

н) для языка селькупского—всего в составе 31 знака:

Аа Бб, Вв, Гг, Дд, Ее, Ёё, Жж, Зз, Ии, Йй, Кк, Лл, Мм, Нн, Оо, Пп, Рр, Сс, Тт, Уу, Фф, Хх, Чч, Шш, Ыы Ьь, Ээ, Юю, Яя, ' (апостроф)

2. Поручить соответствующим краевым, областным, окружным и

Рис.3 Постановление ЦИК о новых алфавитах

значения звуков того или иного национального языка специальные графемы. Системность подхода при таком индивидуальном реформировании национальной письменности отсутствовала, так как каждый язык формировал свою, основанную на кириллице письменность. В результате, для каких-то фонем общих для разных языков стало существовать по несколько разных графем.

Рассмотрим, например, марийскую письменность (луговомарийскую, горномарийскую, северо-западную) и отметим, что в финно-угорском языке для письменности использовались и продолжают использоваться национальные тюркоязычные символы…

Язык	Знак	Слово	МФА	Перевод	Примечание
Марийский	Ӈ, ӈ	аӈга	[ŋ]	*«поле»*	Уральская семья
Хантыйский	Ӈ, ӈ	раӈәнты	[ŋ]	*«гореть»*	Уральская семья
Хантыйский	Ӈ, ӈ	ныӈ	[ŋ]	*«женщина»*	Уральская семья
Башкирский	Ң, ң	бәрәңге	[ŋ]	*«картофель»*	Тюркская семья
Хакасский	Ң, ң	аңшы	[ŋ]	*«охотник»*	Тюркская семья
Якутский	Ҥ, ҥ	аҥхай	[ŋ]	*«лоб»*	Тюркская семья
Чукотский	Ӈ, ӈ	ӈырок	[ŋ]	*«два»*	Чук.-Камч. семья
Удэгейский	Ӈ, ӈ	миӈга	[ŋ]	*«тысяча»*	Тунг.-Манчж. семья

Рис.4. Звук (фонема) один — графемы разные

Во-вторых, для обозначения носового велярного согласного “ng” здесь используется лигатура НГ. В других же языках для обозначения этой же фонемы используются другие графемы: Н дисцендер (башкирский, татарский, хакасский, хантыйский и пр.) или Н хук (долганский, ненецкий, чукотский, кильдинский и др.).

Т.е. имеет место очевидное несистемное использование разных графем для обозначения одной фонемы. Если посмотреть на таблицу, то можно увидеть эту «несистемность», когда даже внутри одной языковой семьи один и тот же звук записывается разными графемами!

Подобная проблема корректного использования графем в национальных письменностях существует и у большинства народностей, использующих дополнительные буквы/знаки в кириллическом алфавите.



Рис.5 Разные графемы для обозначения одной и той же фонемы[ŋ]. Ӈ — Н дисцендер, Ҥ — лигатура НГ, Ӈ — Н хук



Рис.6. С.А. Новгородов и его фонетический алфавит для якутского языка [4]

Похожая судьба и у чукотской письменности… Там тоже многие звуки луораветланского (чукотского) языка обозначены обычными буквами русского алфавита, а произносятся так, что никогда по-русски это звучание так не запишешь! При этом уже 140 лет в мире существует международный фонетический алфавит (МФА), который позволяет использовать имеющиеся в нём графические обозначения звуков для корректной записи национальной письменности. В России такой пример использования фонетических символов для письменности прекрасно иллюстрирует алфавит С.А. Новгородова для якутского языка.

Современный чукотский алфавит в настоящее время включает специфические буквы расширенной кириллицы для передачи уникальных звуков языка, а также в чукотском языке присутствует и гортанная смычка, обозначаемая знаком ` (апостроф), которая является самостоятельной согласной фонемой.

Посмотрим, как можно улучшить соответствие между письменной и фонетической формами на примере родной и близкой для всех жителей Чукотки фразы: «Чечеткин вытгав» или по-русски «Родное слово».

Итак, «Чечеткин вытгав» искусственно записывается «русскими» буквами, а произносится естественными чукотскими звуками, что не является тождественным аналогом.

Вопрос современной адаптации чукотской письменности мы уже обсуждали с Чукотским Арктическим центром, очень в этих изменениях заинтересованным; надеюсь, что продолжим формировать предложения по письменности и в этом году…

Таблица соответствий

Буква чукотского алфавита	Звук в МФА	Описание звука	Пример слова	Перевод
Қ қ	[q][q]	Увулярный глухой смычный согласный (произносится в глубине горла)	қыргоқыр	«кедр»
Ӈ ӈ	[ŋ][ŋ]	Заднеязычный носовой сонант (как в английском sing)	Ӈылгын	«верёвка»
Ԯ ԯ	[ɬ][ɬ]	Глухой латеральный (шипящий «л»)	ягыԯгын	«лапа»
’	[ʔ]	Гортанная смычка (резкая остановка голосовых связок)	ы'лқэп	«гвоздь»

Кириллическая письменность, адаптированная для чукотского языка, сталкивается с рядом проблем, связанных с фонетическими особенностями этого языка. Чукотский язык существенно отличается от русского и других славянских языков, для которых изначально предназначалась кириллица, что создаёт сложности в точной передаче его звуковой системы. Поэтому для точной языковой самоидентификации просто напрашивается использование в чукотской письменности кроме кириллических символов и фонетических символов, отображающих специфические звуки чукотского языка.

Естественно, в чукотском языке есть звуки, которые не представлены в русском языке и, соответственно, не имеют прямых аналогов в кириллице.

Например:

- Глухой латеральный фрикатив [ɬ] (похожий на шипящий «л»). Для его обозначения в чукотском алфавите была введена специальная буква «Ԯ». Однако внедрение таких специфических букв было сопряжено, в условиях отсутствия соответствующих шрифтов, с полиграфическими сложностями, что затрудняло их использование в печати. Сегодня (уже более 20 лет) такой проблемы не существует.
- Заднеязычный носовой сонант [ŋ] (аналог английского ng в слове sing). Для его обозначения использовалась буква «Ӈ».
- Увулярный глухой смычный согласный [q] (глубже, чем русское «к», в области увулы — маленького язычка). Для него введена буква «Қ».
- Гортанная смычка [ʔ] — самостоятельный согласный звук, от наличия или отсутствия которого может меняться смысл слова. Передача этого звука в кириллице обеспечивается знаком апострофа.

Чукотский алфавит на кириллической основе неоднократно реформировался. Например, в 1937 году он был введён тем самым Постановлением об алфавитах народов Севера, но первоначально состоял только из букв русского алфавита плюс несколько дополнительных знаков. Позже в него вносились изменения: добавлялись и заменялись буквы (например, К` и Н` были заменены на Қ и Ӈ в конце 1950-х годов, а в конце 1980-х годов добавлена буква Ԯ для [ɬ]).

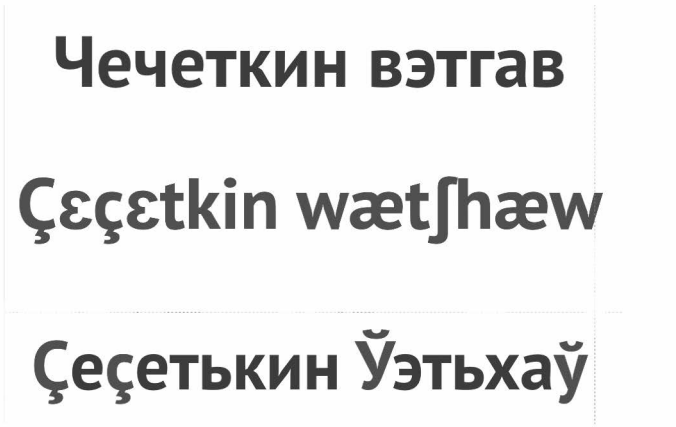


Рис. 7 Запись чукотской фразы буквами русского алфавита (1), символами МФА (2) и комбинацией русского алфавита и МФА (3)

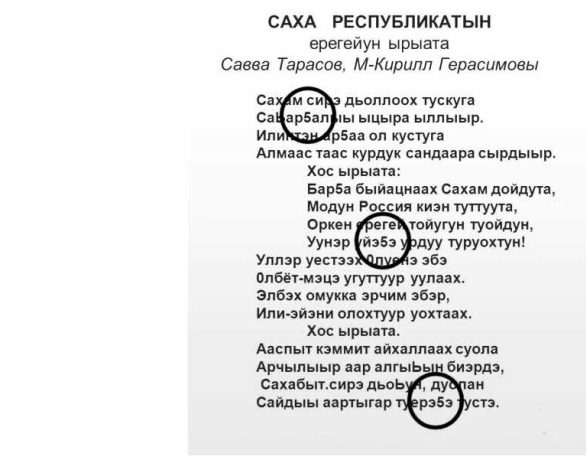
Есть в чукотском языке ещё важные особенности — он имеет диалектные вариации, включая так называемые гендерные, когда «женский» и «мужской» социолекты имеют фонологические различия (например, альтернация Р/Ц во многих позициях). На письменность это, правда, пока не влияет, так как литературный стандарт основан на мужском варианте, но фиксация диалектных особенностей в письменности может потребовать дополнительных графических средств.

Основные проблемы чукотской фонетики для кириллической письменности связаны с необходимостью адаптации графической системы к уникальным звуковым особенностям языка. Несмотря на введение специальных букв, многие из этих проблем остаются актуальными, особенно в контексте обучения и стандартизации письменного языка [5].

Итак, на примере только этих языков разных языковых семей понятно, что в нашей расширенной письменности число графем по отношению к некоторым фонемам избыточно… Но у нас есть и сложные языки, в которых по отношению к существующей фонетике языка имеющихся графем недостаточно. Это, в первую очередь, мансийский и хантыйский языки.

Довольно много (порядка 30%) символов этих языков отсутствует в кириллической зоне Юникода. Для поддержки таких языков приходится размещать символы в служебной, приватной зоне Unicode, что не удобно, и не корректно.

Однако, международный стандарт Unicode не поддерживает основные алфавиты целого ряда языков, опирающихся на кириллицу. Среди них: нганасан-



САХА РЕСПУБЛИКАТЫН
ерегейун ырыата
Савва Тарасов, М-Кирилл Герасимовы

Сахам сирэ дьоллоох тускуга
Са5ар5алыы ыцыра ыллыыр.
Илиитэн ар5аа ол кустуга
Алмаас таас курдук сандаара сырдыыр.
Хос ырыата:
Бар5а быйацнаах Сахам дойдута,
Модун Россия киэн туттуута,
Оркен ерегей тойугун туойдун,
Уунэр үйэ5э уодуу туруохтун!
Уллэр уестээх Ленэнэ эбэ
0лбёт-мэцэ угуттуур уулаах.
Элбэх омукка эрчим эбэр,
Или-эйэни олохтуур уохтаах.
Хос ырыата.
Ааспыт кэммит айхаллаах суола
Арчылыыр аар алгыЬын биэрдэ,
Сахабыт.сирэ дьоЬун, дуолан
Сайдыы аартыгар тиерэ5э тустэ.

Рис.8. Текст гимна Республики Саха, напечатанный шрифтом Arial (MonoType Imaging) с цифрой «5» вместо символа «Ҕ»

ский, ненецкий, нивхский, мансийский, марийский луговой, селькупский, хантыйский, а также ряд диалектов. Российский федеральный орган по стандартизации (Федеральное агентство по техническому регулированию и метрологии вопрос стандартизации использования символов национальных алфавитов Российской Федерации, тоже не беспокоит (пока их не «потеребишь»). По крайней мере, за все 100 лет существования Росстандарта им не было выпущено ни одного государственного стандарта, упорядочивающего использование символов национальных языков Российской Федерации.

Подобная проблема корректного использования графем существует и у большинства народностей, использующих дополнительные буквы/знаки в кириллическом алфавите.

Наше мнение такое: «Государство должно заказывать разработку комплекта общедоступных национальных шрифтов и выкладывать их в сеть с открытой пользовательской лицензией. Эти шрифты затем должны включаться в локализованные операционные системы, распространяемые на территории России. Данные шрифты должны как минимум поддерживать все языки с числом говорящих свыше 3 тыс. человек».

В СССР чтобы издать книгу или учебник на национальном языке полиграфическая промышленность должна была отлить огромное число национальных символов, обучить наборщиков (порой не знающих национальный язык) пра-

вильному их использованию. И национальные шрифты, и национальные авторы учебников в период с 1940 по 1990 год стали массово появляться. Отдел наборных шрифтов института Полиграфмаш выпустил шрифтовые гарнитуры Школьная, Букварная, Кудряшевская, Бодони, Обыкновенная и др., включавшие национальные символы языков народов Российской Федерации. Это сразу привело к росту выпуска национальной учебной и образовательной литературы.

В 90-е годы XX века при подготовке национальных изданий начался массовый переход на компьютерную верстку. Но ограниченность возможностей представления национальных символов в рамках существовавшей тогда однобайтной кодовой таблицы делала процесс подготовки текстов на национальных языках либо чрезвычайно трудоемким, либо вообще не выполнимым, так как типографии литьевого набора довольно быстро прекращали свое существование, а все национальные символы расширенной кириллицы не могли разместиться в 256 ячейках однобайтной кодовой таблицы.

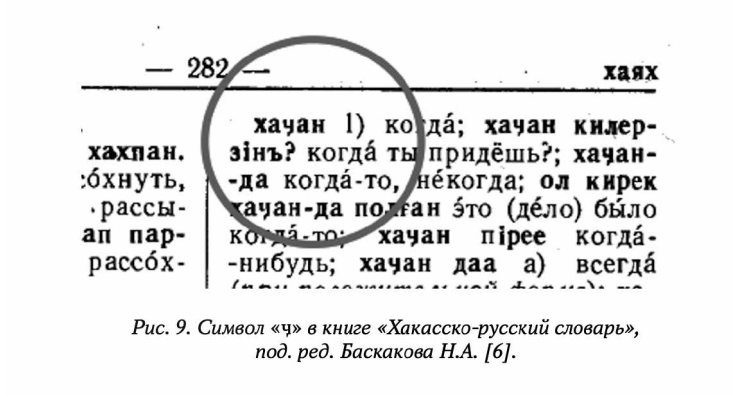
Так продолжалось около 10 лет, пока имевшаяся проблема включения в шрифтовой файл символов расширенной кириллицы не была разрешена внедрением стандарта Unicode и использованием шрифтового формата OpenType. В 2008-2010 годах в компании ПараТайп был реализован проект разработки общедоступных шрифтов PT Sans_PT Serif_PT Mono с поддержкой 153 языков народов Российской Федерации.

Он серьезно поддержал национальные издательства, которым порой приходилось выкручиваться из-за отсутствия в используемых «старых» шрифтах нужных национальных символов. Это приводило к большим проблемам при издании, чтении национальной литературы, использовании ее в образовательном процессе и, в конечном счете, к потере идентичности и культуры. Приведем конкретные примеры.

1. Якутская буква «Ҕ» (0494 — Cyrillic Ge middle hook). В Республике Саха Якутия какое-то время при использовании компьютерной верстки вместо якутского символа Ҕҕ (Ge middle hook), из-за его отсутствия в поставляемых вместе с операционными системами компьютеров шрифтах Arial и Times New Roman, использовалась цифра «5»! Этот символ в конце 1990-х, начале 2000-х годов в Якутии так и называли «пятерочка.

Так продолжалось вплоть до 2009 года, пока Совет по языковой политике Республики Саха не принял соответствующего решения. Сегодня в республике практически все организации работают со шрифтовой системой PTSans_PTSerif, не зная проблем с воспроизведением национальных символов.

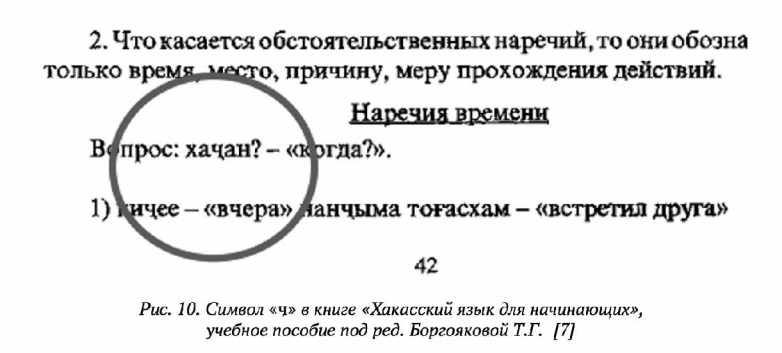
2. Хакасская буква «Ӌ» (04CB — Cyrillic Khakassian Che). Алфавит хакасского языка в числе прочих включает букву «Ӌӌ». Она была введена в хакасский алфавит в 1947 году и в русской транскрипции произносится как «дж».


— 282 — хаях

хаҳпан. :бхнуть, ·рассы- ап пар- рассбх-

хаҷан 1) когдá; хаҷан килер- зінъ? когдá ты придёшь?; хаҷан- -да когдá-то, нéкогда; ол кирек хаҷан-да полған э́то (дéло) бы́ло когдá-то; хаҷан пірее когдá- -нибудь; хаҷан даа а) всегдá

Рис. 9. Символ «ҷ» в книге «Хакасско-русский словарь», под. ред. Баскакова Н.А. [6].


2. Что касается обстоятельственных наречий, то они обозна
только время, место, причину, меру прохождения действий.

Наречия времени

Вопрос: хаҷан? – «когда?».

1) ичее – «вчера» ханҷыма тоғасхам – «встретил друга»

42

Рис. 10. Символ «ҷ» в книге «Хакасский язык для начинающих», учебное пособие под ред. Боргояковой Т.Г. [7]

Однако существуют хакасские учебные издания, в которых вместо хакасской Ҷ (04CB — Cyrillic Khakassian Che) используют графему из хантыйского алфавита Ҷ (04B6 —Cyrillic Che with descender). На слайдах 2 и 3 приведены примеры такого использования. Очевидно, что издание 2007 года (рис. 3) готовилось методом компьютерной верстки, а в используемом шрифте отсутствовал корректный хакасский символ, и издатель вынужден был пойти на непрофессиональную замену отсутствующего символа, что, безусловно, недопустимо.

3. Шорская буква Кҡ (049A — Cyrillic Ka with descender). В 2023 году произошло знаменательное событие для народов Алтая — вышли в свет учебники по шорскому языку. Грамотно составленные, прекрасно иллюстрированные, они, несомненно, внесут значительный вклад в обучение юных шорцев своему родному языку.



Рис.4. Символ **Ҟ** в книге «ШОР ТИЛИ» (шорский язык), авторов Е.Н. Чайковской, Н.И. Чепсараковой, Н.В. Косточакова

К сожалению, издательство, выпустившее учебники, допустило досадный «ляп», использовав вместо исконно шорской буквы Ҟҟ (049A — Cyrillic Ka with descender) символ из других языков: Ҡ (04C3 — Cyrillic Ka with hook). Этот символ входит в алфавиты чукотско-камчатской языковой семьи (чукотский, эвенский, корякский и ряд других языков).

Подобные примеры наглядно демонстрируют проблемы, которые случаются, если игнорировать профессиональные многоязычные шрифты ПараТайп.

А ведь их НЕ НУЖНО приобретать! Все национальные издатели могут свободно пользоваться общедоступными многоязычными шрифтами с открытой пользовательской лицензией.

В последнее время библиотека многоязычных шрифтов, в том числе и с открытой пользовательской лицензией, значительно расширилась и пополнилась шрифтовой системой PT Astra Sans_PT Astra Serif, которые можно использовать при работе с документами, заменяя ими Times New Roman. А так как метри-



Рис.5. Метрическое соответствие шрифтов импортозамещения

ки их сопоставимы, то при замене шрифтом PT Astra Serif шрифта Times New Roman верстка останется неизменной.

Новые шрифты согласно требованиям техзадания были разработаны таким образом, чтобы иметь полное метрическое совпадение с аналогами и подходить под стандарты оформления документов, эталоном ёмкости для которых является Times New Roman.

Каждая из гарнитур представлена четырьмя базовыми начертаниями с широкой языковой поддержкой. Помимо стандартного набора знаков для работы с языками Западной и Восточной Европы, эти шрифты включают знаки алфавитов всех языков субъектов Российской Федерации, всего более 150 национальных языков.

Переход на новые шрифты становится одним из этапов реализации проекта миграции делопроизводства и документооборота на отечественное программное обеспечение и главное, что выполняется он одним кликом. Данная задача поставлена перед регионами в рамках национальной программы «Цифровая экономика РФ».

Все эти «технические» ошибки использования национальных символов происходят, в том числе, и оттого, что у нас в стране НЕТ Российского стандарта, фиксирующего графемы национальных символов языков народов России. Весь мир сегодня пользуется международным стандартом Юникод, но в нем отсутствует в кириллической зоне порядка десятка символов российских языков и это Росстандарт не беспокоит…

В настоящий момент в субъектах Российской Федерации ведется большая работа по внедрению местных официальных языков в киберпространство, проводятся научные исследования и практические разработки по созданию базового инструментария для функционирования государственных, родных и миноритарных языков Российской Федерации в электронном информационном пространстве (раскладки клавиатуры, системы проверки орфографии, электронные словари, образовательные продукты, онлайн библиотеки и т.д.). Сегодня Центром регистрации доменов .РФ, .Ру проработан вопрос регистрации и поддержки российских доменов на национальных языках народов России. Это важнейший шаг навстречу поддержке языков народов России, в том числе и коренных малочисленных народов, который существенно расширит визуальную коммуникационную среду нашей страны и поддержит её многоязычие.

Конечно, эти исследования и разработки находятся в субъектах Российской Федерации на разных стадиях: некоторые языки (татарский, марийский, коми…) приближаются к продвинутому уровню (создан весь инструментарий, активно функционирует в интернет пространстве, создаются национальные корпусы языков, машинные переводчики и т. д.), но большая часть национальных языков только приближается к базовому уровню, а для некоторых миноритарных языков народов России пока нет даже элементарной возможности внедряться в электронную сферу по разным причинам (отсутствие стандартизованных национальных символов, отсутствие стандартных раскладок и, конечно же, отсутствие шрифтов с национальной поддержкой).

Шрифты же PT Astra Serif и PT Astra Sans и разработанный недавно на замену шрифту Verdana шрифт PT Astra Fact можно свободно использовать в любых операционных системах, программах и в любых целях: образовательных, некоммерческих, коммерческих и, естественно, в республиканском и муниципальном документообороте. А здесь: https://www.paratype.ru/collections /pt/44157 каждый может свободно скачать данные общедоступные шрифты с открытой пользовательской лицензией и использовать их [8].

Итак, резюмируя сказанное выше, можно утверждать, что необходимо проанализировать существующие символы письменности национальных языков и сделать точечную их реформацию. Сегодня всем национальным языкам хочется (и это необходимо) быть представленными в цифровом информационном пространстве. А без редактирования самой основы – письменности национального языка — эта работа может быть выполнена «на полку» без перспективы быть впоследствии востребованной.

Создание Российского стандарта национальных символов языков народов России позволит упорядочить письменности языков народов Российской Феде-

рации, обеспечить их развитие и равноправное присутствие в визуальной коммуникативной среде России.

Литература

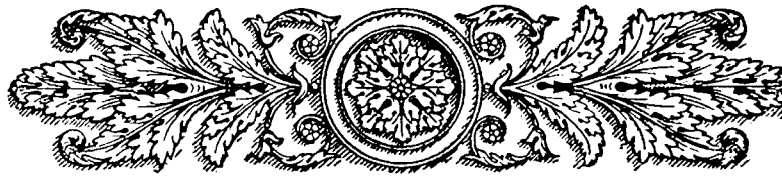
1. *Бобрышев С.Н., Воробьёв А.А., Горжалцан В.А. Сохранение и поддержка языков народов России в цифровой среде и интернете//: «Международная жизнь», №1, 2026 г., стр. 118-125*
2. *Алпатов В.М. «Русская латинизация», журнал «Научный диалог» №3, 2015 г.*
3. *URL:https:// web.archive.org/web/ 20160812164204/ http://fennougrica. kansalliskirjasto. fi/ bitstream/handle/10024/90899/HMS_05_25_1937_73_729.pdf?sequence=1*
4. *Бобрышев С.Н. Многоязычные шрифты ПараТайп — основной инструмент обеспечения письменности языков народов России. Сборник научных статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (Йошкар-Ола, 20-21 марта 2025 г.)*
5. *Сборник «Родные языки Чукотки: образование, культура, цифровизация, сохранение», — Анадырь, — под ред. Кавры В.В., Чукотский арктический научный центр, 2025 г.*
6. *Баскаков Н. А. Хакасско-русский словарь : около 14000 слов : С прил. очерка "Хакасский язык" / Сост. Н. А. Баскаков и А. И. Инкижекова-Грекул ; Под ред. Н. А. Баскакова. - Москва : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1953. - 488 с.*
7. *Хакасский язык для начинающих. Учебное пособие/ под. ред. Боргояковой Т.Г. — Абакан: Хакасское книжное издательство, 2007 г. — 68 стр.*
8. *URL: https://www.paratype.ru/collections/pt/44157*

REFERENCES

1. *Bobryshev S.N., Vorob'ev A.A., Gorzhaltsan V.A. Sokhranenie i podderzhka yazykov narodov Rossii v tsifrovoi srede i internete//: «Mezhdunarodnaya zhizn'», №1, 2026 g., str. 118-125*
2. *Alpatov V.M. «Russkaya latinizatsiya», zhurnal «Nauchnyi dialog» №3, 2015 g.*
3. *URL:https://web.archive. org/ web/ 20160812164204/ http:// fennougrica. kansalliskirjasto. fi/bitstream/handle/10024/90899/HMS_05_25_1937_73_729.pdf?sequence=1*
4. *Bobryshev S.N. Mnogoyazychnye shrifty ParaTaip — osnovnoi instrument obespecheniya pis'men nosti yazykov narodov Rossii. Sbornik nauchnykh statei po materialam VI Mezhdunarodnoi nau chno-prakticheskoi konferentsii (Ioshkar-Ola, 20-21 marta 2025 g.)*
5. *Sbornik «Rodnye yazyki Chukotki: obrazovanie, kul'tura, tsifrovizatsiya, sokhranenie», — Anadyr', — pod red. Kavry V.V., Chukotskii arkticheskii nauchnyi tsentr, 2025 g.*
6. *Baskakov N. A. Khakassko-russkii slovar' : okolo 14000 slov : S pril. ocherka "Khakasskii yazyk" / Sost. N. A. Baskakov i A. I. Inkizhekova-Grekul ; Pod red. N. A. Baskakova. - Moskva : Gos. izd-vo inostr. i nats. slovarei, 1953. - 488 s.*
7. *Khakasskii yazyk dlya nachinayushchikh. Uchebnoe posobie/ pod. red. Borgoyakovoi T.G. — Abakan: Khakasskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2007 g. — 68 str.*
8. *URL: https://www.paratype.ru/collections/pt/44157*

Дата поступления рукописи в редакцию: 13.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ



Чжан Луяо

Роль современной звукозаписи и медиакультуры и их значение в деле популяризации китайского композиторского творчества конца XX – первой четверти XXI вв.

Аннотация. Статья посвящена исследованию проблемы влияния современных технологий звукозаписи и медиакультуры на процесс распространения, восприятия и институционализации китайского композиторского искусства рубежа XX-XXI вв. (на примере творчества таких пианистов, как Ланг Ланг, Ван Юйцзя, Ли Юньди). Актуальность темы исследования обусловлена возрастающим интересом к вопросам популяризации китайского композиторского искусства в условиях активного развития современных технологий звукозаписи, реализации механизмов медиа-раскрутки, формирования слушательских предпочтений и процессов канонизации отдельных исполнителей (в частности, Ланг Ланг, Ван Юйцзя и Ли Юньди, чья медийная активность стала одним из ключевых каналов коммуникации между композитором и широкой аудиторией). Цель настоящего исследования – выявить особенности взаимодействия технологий звукозаписи и медиакультурных практик с процессами репертуарного выбора, исполнительской интерпретации и рецепции китайской композиторской музыки в медиапространстве. Методология исследования представлена комплексным подходом, позволяющим сочетать историко-стилевой и интерпретативный анализ, семантический/смысловой и искусствоведческий анализ, а также наблюдение за исполнительской практикой. В результате установлено, что современные технологии звукозаписи и медиакультурные практики выступают не просто средствами распространения музыки, а активными «преобразователями» музыкального поля: они формируют структуру репертуара, стандарты исполнительской интерпретации, способы мультимедийного представления композиторского творчества.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, фортепианные произведения, китайские композиторы XX-XXI вв., технологии звукозаписи, рецепция композиторской музыки, медиакультурные практики, механизмы медиа-раскрутки.

Введение



ортепианная музыка китайских композиторов конца XX – первой четверти XXI вв. занимает особое место на стыке музыкальных традиций: с одной стороны, она связана с наследием многовековой народной и профессиональной практики Китая с характерными ритмическими, мелодико-модальными, интонационными особенностями; с другой – с освоением и переосмыслением европейской фортепианной техники и музыкальной мысли [9; 10]. При этом необходимо понимать, что для рассматриваемого периода характерны многоплановые тенденции: не только обращение к национальным музыкальным материалам в сочетании с европейской академической техникой, но и активное участие исполнителей в создании репертуара, усиление роли видео/аудионосителей и медиа в формировании представлений о «китайском» звучании [1]. Технологии звукозаписи, распространение цифровых ресурсов, платформ потокового вещания вместе с динамикой медиапространства кардинально меняют каналы коммуникации между композитором, исполнителем и слушателем, а также формируют критерии успеха, узнаваемости и институционализации китайской фортепианной музыки. Радикально трансформируются пути, по которым композиторская мысль становится достоянием широкой публики и профессионального сообщества [4; 6]. Звукозапись перестает быть лишь фиксацией исполнения – она становится самостоятельным коммуникативным каналом, формирующим представления о произведении, его аутентичности и художественной ценности (за счет реализации механизмов медиа-раскрутки, формирования слушательских предпочтений), что, безусловно, определяет актуальность темы настоящего исследования.

В то же время в контексте популяризации китайского композиторского творчества конца XX – первой четверти XXI вв. актуализируются вопросы исполнительской интерпретации и поиска адекватных выразительных средств, позволяющих передать специфическую музыкальную мысль композиторов, в том числе в рамках канонизации отдельных исполнителей в медиакультуре (в этом смысле особый интерес вызывает исполнительское творчество Ланг Ланг, Ван Юйцзя и Ли Юньди, чья медийная активность стала одним из ключевых каналов коммуникации между композитором и широкой аудиторией). Данные вопросы активно рассматриваются в работах таких авторов, как Гэ Шиюй [3],

Сюй Бо [5], Хуан Хуэй [7], Цуй Минь [8], Ян Пэй [10]. Так, в исследованиях Гэ Шиюй и Ян Пэй уделяется большое внимание вопросам формирования репертуара, подчеркивается значение указанных исполнителей для популяризации китайского композиторского творчества (затрагиваются проблемы звукозаписи и ее роль) [3; 10]; вместе с тем акценты авторов направлены преимущественно на институциональные аспекты, тогда как проблемы интерпретации композиторских произведений рассматриваются достаточно поверхностно. В работах Сюй Бо, Хуан Хуэй и Цуй Минь исследуются историко-стилистические и жанровые ракурсы (изучается эволюция фортепианного языка в аспекте жанровых обновлений и биографий композиторов) [5; 7; 8]; однако выводы данных авторов (как и многих других [2; 11; 13]) зачастую остаются эмпирически недостаточно подтвержденными в рамках анализа проблемы популяризации китайского композиторского творчества конца XX – первой четверти XXI вв.

Все это обусловило необходимость проведения более детального анализа обозначенной проблемы, а также формулировку цели исследования, которая заключается в выявлении особенностей взаимодействия технологий звукозаписи и медиакультурных практик с процессами репертуарного выбора, исполнительской интерпретации и рецепции китайской композиторской музыки конца XX – первой четверти XXI вв. в современном медиапространстве. В качестве объекта настоящего исследования служит исполнительская практика таких пианистов, как Ланг Ланг, Ван Юйцзя и Ли Юньди (как наиболее заметных представителей современной школы фортепианного исполнительского искусства в Китае).

Методы

В основе методологии исследования лежит комплексный подход, обеспечивающий согласованное применение аналитических и эмпирических методов с целью получения достоверных и реплицируемых выводов. Среди ключевых методов, используемых в ходе исследования: историко-стилевой и интерпретативный анализ, семантический/смысловой и искусствоведческий анализ, а также наблюдение за исполнительской практикой. Все это позволяет сформировать целостную картину и выявить роль и значение звукозаписи и медиакультуры в деле популяризации китайского композиторского творчества конца XX – первой четверти XXI вв. (на примере исполнительской практики современных пианистов Китая (Ланг Ланг, Ван Юйцзя, Ли Юньди).

Результаты и обсуждение

В рамках выявления особенностей взаимодействия технологий звукозаписи и медиакультурных практик с процессами репертуарного выбора, исполнитель-

ской интерпретации и рецепции китайской композиторской музыки конца XX – первой четверти XXI вв. (такими пианистами, как Ланг Ланг, Ван Юйцзя и Ли Юньди) было проведено детализированное сопоставительное исследование аудио/видеофиксаций. В частности, были проанализированы:

– студийный альбом Ланг Ланга «Песни Дракона» (2007), включающий в себя произведения Люй Вэньчэна, Сунь Ицяна, Ду Минсиня, Дэн Юсяня, Хэ Лютина, Цзу Цзянера, Чжао Цзипина и Ван Цзяньминя (исполняются произведения совместно с Фань Вэем, Цзи Вэем, Чжан Цзяли и Лун Ю и Китайским филармоническим оркестром)[1]; а также концертные видеозаписи, где пианист исполнил мелодию из кантаты «Желтая река» и сочинения Первого фортепианного концерта Тан Дуна под названием «Огонь» и пр.[2];

– аудиозапись концертного тура «The Asia Tour with Berliner Philharmoniker conducted by Sir Simon Rattle» (Азиатский тур с Берлинским филармоническим оркестром под управлением сэра Саймона Рэттла, 2007), где (в том числе) были представлены произведения китайских композиторов в исполнении Ван Юйцзя[3]; и выступления пианистки для Пекинской оперы, сопрано и фортепиано «Прощай, моя наложница» Тан Дуна (2015), при участии Симфонического оркестра Гуанчжоу под управлением Лун Юя[4];

– концертные аудиозаписи Ли Юньди «ЮНДИ: Жизнь в Пекине» (2010), где кроме мировых классиков (Шопена и пр.), пианист исполнил произведение китайского композитора XX века Рен Гуана «Разноцветные облака, преследующие луну»[5]; а также «ЮНДИ: Красное пианино» (2011), включающее произведения таких китайских композиторов, как Ван Луобин, Чжан Чжао «В том месте, совершенно далеком от нас», Ван Цзяньчжун «Светящиеся красные лилии-утренние звезды», Ван Цзяньчжун «Река Лю Ян», Чжан Чжао «Песня о любви Кандин», Чжу Цзяньэр, Чу Ванхуа «Празднование нашей новой жизни», Лэй Чжэньбан, Чжан Чжао «Почему цветы такие красные?» и мн.др.[6]

Как показывает исследование аудио/видеофиксаций, исполнительская интерпретация представленных произведений выстраивается на стыке двух доминирующих логик: с одной стороны, реализации академической техники и концертной эстетики, требующей виртуозности, плотной оркестровой фактуры и ясной структурной логики; с другой – формирования стремления передать через

1 *https://www.amazon.com/dp/B000KF0NLQ*
2 *https://www.yandex.ru/video/preview/374192016692105109*8
3 *https://music.apple.com/ua/album/the-asia-tour/1459087243*
4 *https://yujawang.nicerweb.com/2015/*
5 *https://www.allmusic.com/album/yundi-live-in-beijing-mw0002092756*
6 *https://www.allmusic.com/album/the-red-piano-mw0002299095*

исполнительское творчество специфические звуковые и выразительные характеристики, ассоциирующиеся с китайской музыкальной традицией. В контексте современных аудиоформатов и медийной среды (которые не просто репрезентируют, но и формируют представления аудитории о границах «аутентичности» и типичности для китайской композиторской традиции конца XX – начала XXI века), эта двойственность проявляется особенно явно: студийный продукт может фиксировать не только звуковые решения, но и невербальные элементы исполнительской интерпретации – жесты, постановка туловища, дыхание и пр., – которые в видеоформате обретают самостоятельную эстетическую ценность и превращаются в код восприятия, предопределяющий ожидания слушателя в рамках современной репертуарной и медиакультурной практики [14]. Видео- и звукозапись при этом выходит за пределы разового живого события и становится не просто носителем звука, но и средством конструирования смысла. В итоге одна и та же партитура может быть репрезентирована как «экспериментально окрашенная», «этнически аутентичная», «академически безупречная» [10; 12] – и аудитория, услышавшая музыкальную видео- или аудиозапись, получает не только звуковой объект, но и готовую интерпретационную рамку, которая формирует особенности восприятия аудитории.

В исследуемых звукозаписях Ланга Ланга этот синтез чаще всего проявляется через акцент на экспрессивной контрастности, сценической жестикуляции и протяжности. Так, исполняя коду и ключевые отрывки из сочинения Первого фортепианного концерта Тан Дуна «Огонь», пианист устойчиво использует удлиненную педаль: эффект протяжности и вибрации проявляется в том, что гармонические обрывы теряют чёткость, а мелодическая линия приобретает имитацию протяжного струнного звучания. В звукозаписи все это выражается в заметном слиянии соседних пентатонических оборотов, которые в нотном тексте записаны как отдельные мотивы [3]. Исполнитель намеренно стирает их границы, добиваясь ощущения народной интонации, но через призму оркестровой плотности. В той же фрагментации исполнения произведения находятся ритмические акценты, смещающиеся вперёд относительно метрического пульса. В медиакультурном контексте такие опережения вступают в диалог с обработкой звука: компрессия, микрофонная направленность и редакторские правки обеспечивают сглаживание этих смещений, делая их частью текстуры (в отдельных эпизодах музыкального произведения позволяют усиливать ритмические акценты, подчёркивая выразительные намерения исполнителя).

Отсюда подход Ланга Ланга (реализованный в рамках звукозаписей исполнителя) обусловлен стремлением к оркестровой развёрнутости и эффектной сценической подаче: технические приёмы пианиста обеспечивают раскрытие обширной палитры динамических градаций и тембровых оттенков композиторов

конца XX – первой четверти XXI вв., что способствует «оживлению» народно-интонационных мотивов в драматургической структуре произведения (что отчетливо можно наблюдать в исполнении произведений Люй Вэньчэна «Осенняя луна над спокойным озером» и Ду Минсиня «Фея реки Лохе»). В таких звуковых прочтениях существенна не только ведущая мелодическая линия, но и её фактурное сопровождение, формирование «звукового ландшафта», где педализация и регистровые контрасты служат средствами трансформации тембровых представлений традиционных инструментов на фортепиано в современной медиакультуре.

Все это отличает подход Ланга Ланга от исполнительской практики Ван Юйцзя и Ли Юньди и ее реализации в рамках видео- и аудиозаписи. Так, в аудиозаписи исполнения Ван Юйцзи «Прощай, моя наложница» наблюдается пример экспериментальности, проявляющейся в подходе к использованию правой руки в тактах, соответствующих репризе темы произведения. Характерная акцентная артикуляция замещается короткими перкуссивными импульсами; арпеджио исполняются с отчётливой паузой, что порождает акустическое впечатление, сходное с щипково-перкуссивной техникой. На уровне ритма и темпа в записи наблюдается внутритактовое микрорубато[7], усиливающее ощущение синкопы, а также создающее акустическую дистанцию между исходным фольклорным материалом и новой, «модернизированной» его версией. Аналогичный приём фиксируется и в видеографике выступления: визуальная акцентуация рук, подчеркнутая камерой, коррелирует с изменениями темпа, что в совокупности усиливает перформативный эффект [8]. Эти приёмы создают эффект «отчуждения» исходного материала, переводя его из разряда узнаваемого фольклорного мотива в область интерпретации, где источником смысла становится не столько мелодическая линия, сколько сама манера её репрезентации.

При этом выявляется интерес пианистки (судя по звукозаписям, представленным в рамках концертного тура «The Asia Tour with Berliner Philharmoniker conducted by Sir Simon Rattle»), к контексту источников и поиску приемов воссоздания характерных (традиционных) образов. Однако, как показывает анализ, интерес проявляется не только в репертуарном выборе и фактурных решениях, но и в способах, которыми Ван Юйцзя взаимодействует с аудиторией. В частности, там, где пианистка стремится к воссозданию образов, знаковые элементы (характерный метроритм, артикуляционные штрихи, тембровые акценты) вы-

7 Внутритактовое микрорубато – метроритмический приём, придающий исполнению особую естественность и выразительность фразировки и обеспечивающий гибкую связь отдельных интонационных единиц [12].

ступают в роли «показателей достоверности», направляющих слушателя к позиции принятия вывода о «подлинности» интерпретации [5]. Напротив, при намеренном отчуждении источника те же самые параметры превращаются в сигналы реконструкции: паузы, арпеджио, микрорубато и визуальные акценты (движение рук), что служит коммуникативной информацией, побуждающей аудиторию не столько верить факту происхождения мелодии, сколько интерпретировать саму манеру исполнения как новую смыслообразующую категорию. Соответственно, все это порождает особую исполнительскую этику звукозаписи, где точность интонаций и ритмических смещений компенсируется эмоциональной напряжённостью и выразительной концептуализацией исполнения произведений китайских композиторов в рамках современной медиакультуре.

Звукозаписи Ли Юньди демонстрируют иной тип исполнительской интерпретации: мелодико-модальные структуры приобретают повышенную внутреннюю плотность за счёт тонкого управления динамическим градиентом и тонким воспроизведением интонационных нюансов (что довольно четко проявляется в звукозаписи таких произведений, как «В том месте, совершенно далеком от нас» Чжан Чжао, «Река Лю Ян» Ван Цзяньчжун). Эта манера исполнения формирует у слушателя ощущение внутренней связности и целостной музыкальной мысли, где каждая фраза воспринимается как логическое продолжение предыдущей, а не как серия отдельных элементов. В то же время эстетика звукозаписи проявляется не только через приёмы фразировки; она реализуется также в тонко выверенной работе с темпом, интонационно-смысловой структурой записи, ее темброво-динамическими соотношениями и пр. В частности, эти аспекты в исполнении Ли Юньди обычно смещены в сторону умеренной растянутости [11]: в звукозаписи произведений китайских композиторов конца XX – первой четверти XXI вв. пианист зачастую не столько замедляет мелодическую линию ради эффектной паузы, сколько создаёт пространство для проявления музыкальной мысли. Такое отношение к темпу и ритму усиливает впечатление «внутренней необходимости» развития музыкальной мысли [9] – паузы и подъёмы воспринимаются как органичные элементы мысли, а не как произвольные приемы исполнителя.

Во вступительной части произведения Рен Гуана «Разноцветные облака, преследующие луну» (на момент вхождения сопровождающей мелодии) пианист ориентируется на линейную артикуляцию, моделируя тему как непрерывный вокализованный контур, в котором каждое звуковое событие подчинено принципу плавных переходов и причинно-логического фразообразования [9; 13]. В этом смысле необходимо также упомянуть звукозаписи отдельных этюдных фрагментов произведений Ван Цзяньчжуня «Светящиеся красные лилии-утренние звезды» и Чжан Чжао «Песня о любви Кандин», где партитура пре-

дусматривает быструю последовательность пентатонических ходов. Ли Юньди снижает динамику и удлиняет фразовые окончания, что порождает эффект певучей интонации и акцентирует внимание на лирической стороне ключевых мотивов – «надежды», «любви» и «разлуки». Одновременно уменьшение внешней декоративности национальных интонаций обеспечивает их более органичную интеграцию в современную медиакультурную среду. В результате исходный материал трансформируется в элементы общего звукового пространства, приобретая новые коммуникативные значения и способность вступать в диалог с попкультурной, а также академическими и киномузыкальными практиками.

Сопоставительный анализ аудио/видеофиксаций практики исполнения фортепианных произведений китайских композиторов конца XX – первой четверти XXI вв. такими пианистами, как Ланг Ланг, Ван Юйцзя и Ли Юньди, показал, что, несмотря на определенные различия, творчество пианистов имеет общие черты: в частности, объединяет их склонность к работе с тембром и динамикой, когда виртуозность подчинена смысловой логике фразы, фокус на выделении ключевых мотивов, продуманная драматургия фразировки с вниманием к паузам, а также готовность учитывать медиальные условия исполнения – возможность адаптировать интерпретацию под требования звукозаписи и визуальной презентации, что в целом формирует интерпретативную парадигму современного китайского фортепианного искусства.

Заключение

Таким образом, роль современной звукозаписи и медиакультуры и их значение в деле популяризации китайского композиторского творчества конца XX – первой четверти XXI вв. во многом обусловлены не только техническими достижениями звукозаписи и распространением цифровых платформ, но и сдвигом в самой медиакультуре потребления музыки. В этом случае запись перестаёт быть лишь следствием исполнения и превращается в самостоятельную интерпретативную категорию, где, в частности, на примере исполнительской практики Ланг Ланг, Ван Юйцзя, Ли Юньди, выявляются темброво-интонационные особенности, при этом ритмическая пластика звукозаписи перестраивает метрические рисунки в соответствии с современными ладовыми моделями, а формообразование опирается на мелодико-интонационные принципы источников. Из-за этого исполнители вынуждены одновременно сохранять аутентичность исходного материала и осваивать новые технические и выразительные приемы с целью обеспечения целостности музыкального высказывания в рамках медиакультуры.

При этом для каждого из представленных исполнителей характерна своя исполнительская интерпретация, обусловленная различной и в то же время взаи-

модополняющей стратегией рефлексии над исходным материалом и его трансляцией в форме звукозаписи. Подход Ланга Ланга отличается стремлением к оркестровой развернутости и сценически выразительной реализации: используемые приемы обеспечивают раскрытие широкого спектра динамических контрастов и тембровых оттенков. Стратегия Ли Юньди является более камерной, интонирующе-рефлексивной: ключевую роль играет нюансированная фразировка и работа с интерпретацией музыкальной мысли в медиапространственном контексте. В звукозаписях пианиста мелодико-модальные элементы приобретают внутреннюю плотность через точное регулирование динамического градиента и тончайшую кальку интонационных нюансов произведений китайских композиторов рубежа XX-XXI веков. Исполнительская практика Ван Юйцзя сочетает в себе стратегии, используемые Ланг Лангом и Ли Юньди, в рамках которых осуществляется тщательная работа над звукозаписью, с другой – предлагаются звукозаписывающие музыкально-технические решения, которые служат воссозданию традиционных образов в медиакультуре.

Соответственно, можно заключить, что роль современных технологий звукозаписи и медиакультурных практик, реализующихся в рамках исполнения произведений китайских композиторов конца XX – первой четверти XXI вв., заключается не в простом механическом исполнительском действии, а в активном конструировании интерпретации: звукозапись становится самостоятельным носителем музыкального смысла, который формирует нормативы восприятия темброво-интонационных, ритмических и пр. параметров, направляет рецепцию произведений и обуславливает способы их распространения в глобальном медиапространстве.

Литература

1. *Ай Хуэйжун. Роль новых медиа в продвижении китайского оперного искусства // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2025. № 24 (4). С. 21-29.*
2. *Го Тинтин. Особенности популяризации, сохранения и развития традиций национальной инструментальной музыки в контексте культурно-образовательной политики современного Китая // Культура и искусство. 2025. № 6. С. 227-240.*
3. *Гэ Шиюй. Ланг Ланг: Новые тенденции в академическом музыкальном искусстве // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 3 С. 142-152.*
4. *Коваленко О. А. Музыкальная звукозапись как феномен культуры: автореф. дис. … канд. культур.: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2012. 23 с.*
5. *Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: автореф. дис. … канд. искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.*
6. *Харламова Т. В. Композитор в медиапространстве: глобальные вызовы AI // Научный журнал «Arts Academy». 2025. № 3 (15). С. 34-56.*
7. *Хуан Хуэй. Тенденции обновления жанровой стилистики китайской фортепианной музыки на рубеже XX-XXI веков (на примере творчества Чжоу Луна) // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 4 (91). С. 141-147.*

8. *Цуй Минь. Особенности музыкальной манеры и вклад в развитие китайского фортепианного искусства Ван Юйцзя // International Journal of Humanities and Natural Sciences. 2025. № 3-1 (102). С. 19-23.*
9. *Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX-начала XXI веков: основные стилевые направления: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2020. 25 с.*
10. *Ян Пэй. Музыка современных китайских композиторов в формировании национальной фортепианной школы: репертуар, исполнительство, образование: дис. ... канд. искусств.: 5.10.3. Ростов-на-Дону, 2024. 213 с.*
11. *Chen Yiheng. The performance of Li Yundi in the aspect of studying stylistic trends // Scientific and analytical journal «Burganov's House. Cultural Space». 2026. Vol. 22. No. 2. P. 128-139.*
12. *Ching-Chih Liu. A Critical History of New Music in China. Translated by C. Mason. Hong Kong: Chinese University, 2010. 911 p.*
13. *Fu Xi, Cherevko, K., Pysmenna, O. Performing Skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development // Amazonia Investiga. 2021. № 10 (46). P. 42-50.*
14. *Wei Jiao. Chinese and Western Elements in Contemporary Chinese Composer Zhou Long's Works for Solo Piano Mongolian Folk-Tune Variations, Wu Kui, and Pianogongs. Musical Arts Dr. Diss. Greensboro, 2014. 136 p.*

REFERENCES

1. *Ai Khueizhun, Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya, 2025, No. 24(4), pp. 21-29.*
2. *Go Tintin, Kul'tura i iskusstvo, 2025, No. 6, pp. 227-240.*
3. *Ge Shiyui, Vestnik muzykal'noi nauki, 2022, vol. 10, No. 3, pp. 142-152.*
4. *Kovalenko O.A., Muzykal'naya zvukozapis' kak fenomen kul'tury (Musical sound recording as a cultural phenomenon. Extended abstract of candidate's thesis), Sankt-Peterburg, 2012, 23 p.*
5. *Syui Bo, Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX-XXI vekov (The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th and 21st Centuries. Extended abstract of candidate's thesis), Rostov-na-Donu, 2011, 24 p.*
6. *Kharlamova T.V., Nauchnyi zhurnal "Arts Academy", 2025, No. 3(15), pp. 34-56.*
7. *Khuan Khuei, Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii, 2023, No. 4(91), pp. 141-147.*
8. *Tsui Min', International Journal of Humanities and Natural Sciences, 2025, No 3-1(102), pp. 19-23.*
9. *Chen' Shuyun', Fortepiannoe tvorchestvo kitaiskikh kompozitorov XX-nachala XXI vekov: osnovnye stilevye napravleniya (Piano works of Chinese composers of the 20th and early 21st centuries: main stylistic trends. Extended abstract of candidate's thesis), Nizhnii Novgorod, 2020, 25 p.*
10. *Yan Pei, Muzyka sovremennykh kitaiskikh kompozitorov v formirovanii natsional'noi fortepiannoi shkoly: repertuar, ispolnitel'stvo, obrazovanie (Music of contemporary Chinese composers in the formation of the national piano school: repertoire, performance, education. Candidate's thesis), Rostov-na-Donu, 2024, 213 p.*
11. *Chen Yiheng. The performance of Li Yundi in the aspect of studying stylistic trends, Scientific and analytical journal "Burganov's House. Cultural Space", 2026, vol. 22, No. 2, pp. 128-139.*
12. *Ching-Chih Liu. A Critical History of New Music in China. Translated by C. Mason, Hong Kong: Chinese University, 2010, 911 p.*
13. *Fu Xi, Cherevko K., Pysmenna O. Performing Skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development, Amazonia Investiga, 2021, No. 10(46), pp. 42-50.*
14. *Wei Jiao. Chinese and Western Elements in Contemporary Chinese Composer Zhou Long's Works for Solo Piano Mongolian Folk-Tune Variations, Wu Kui, and Pianogongs. Musical Arts Dr. Diss. Greensboro, 2014, 136 p.*

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

Цзюй Чжо

Реставрационные данные древних книг и архивов в системе атрибуции и датировки

Аннотация. В статье рассматривается доказательный потенциал реставрационных процедур в решении задач атрибуции и датировки бумажных памятников (древних книг и архивных документов). Автор исходит из положения о том, что реставрация представляет собой не только средство физического сохранения объекта, но и уникальную исследовательскую ситуацию, в которой памятник открывает эксперту первичный носитель, скрытые технологические следы и особенности бытования. На материале китайской реставрационной традиции показано, что диагностические данные, получаемые в ходе реставрационного вмешательства (волокнистый состав бумаги, следы черпальной формы, профиль естественного старения, следы предшествующих реставраций), определяют систему объективных признаков, позволяющих установить время, место и обстоятельства создания источника. Сопоставление древних книг и бумажных архивов проводится с целью выявления различий в их атрибутивной структуре. Показано, что древняя книга содержит художественно-стилистический слой (каллиграфия, ксилография, оформление), делающий ее объектом собственно искусствоведческой атрибуции.

Ключевые слова: атрибуция, датировка, провенанс, аутентичность, бумажные памятники, древние книги, архивы, реставрационная диагностика.

Введение

Атрибуция и датировка бумажных памятников относятся к числу фундаментальных задач искусствоведения. Определение времени, места и обстоятельств создания источника составляет необходимое условие его введения в научный оборот, т.к. пока памятник не локализован во времени и пространстве, он остается немым для истории искусства, культуры. При этом бумажные памятники (древние книги и архивные документы) образуют особую, методологически

сложную группу объектов, поскольку датирующие признаки в них нередко скрыты, утрачены или искажены позднейшими вмешательствами и естественным старением.

Актуальность темы исследования. В мировой практике атрибуция бумажных памятников традиционно опирается на палеографический, кодикологический, стилистический и содержательный анализ [1; 3; 5]. Однако, существует еще один канал получения доказательной информации, значение которого до сих пор недооценено в искусствоведческой методологии, – реставрационная диагностика. Реставрация определяет исследовательскую ситуацию, принципиально отличную от кабинетного изучения памятника: в ходе вмешательства эксперт получает физический доступ к первичному носителю, оборотной стороне листа, скрытым слоям и технологическим следам изготовления, к материальным свидетельствам предшествующего бытования объекта. Иными словами, реставратор оказывается в положении, когда памятник раскрывает информацию, недоступную при обычном осмотре.

Китайская реставрационная традиция, обладающая многовековой историей [6; 7; 8], обладает эмпирическим материалом, который до сих пор рассматривался преимущественно в технико-технологическом ключе, как совокупность приемов восстановления [6; 9; 11]. Между тем этот материал допускает переосмысление в источниковедческой и искусствоведческой перспективе: реставрационные признаки (состав бумаги, характер клея, способ прошивки блока, профиль деструкции) являются не только объектами вмешательства, но и носителями датирующей и атрибутирующей информации.

Целью статьи является определение способа, с помощью которого данные реставрационной диагностики образуют доказательную основу атрибуции и датировки бумажных памятников. Для этого последовательно решаются задачи:

- уточнение понятийного аппарата (атрибуция, датировка, провенанс, аутентичность применительно к бумажным памятникам);
- анализ различий атрибутивной структуры древних книг и архивов;
- систематизация групп реставрационно-диагностических признаков, значимых для датировки;
- оценка их доказательной силы и границ применимости.

Основная часть

Понятийный аппарат: атрибуция и датировка бумажных памятников.

Атрибуция, датировка, провенанс, аутентичность. Под атрибуцией в искусствоведении понимается установление совокупности характеристик памятника: авторства (или круга, мастерской, школы), места и времени создания, назначения и культурного контекста [1; 3]. Датировка является центральным аспектом

атрибуции, отвечая на вопрос о времени создания объекта. Применительно к бумажным памятникам датировка обладает спецификой: помимо содержательных и стилистических данных она может опираться на объективные, инструментально фиксируемые характеристики носителя (материал, технологию изготовления, характер старения).

Провенанс, как история бытования и движения памятника от момента создания до настоящего времени, обладает двойственностью для бумажных источников. С одной стороны, он подтверждает подлинность и уточняет датировку; с другой – частично реконструируется по материальным следам, оставленным на объекте предшествующими владельцами, хранителями и реставраторами (владельческие пометы, печати, вставки, подложки, способы переплета) [12].

Аутентичность (подлинность) понимается не в узко-экспертном смысле «отличия от подделки», а как свойство памятника, свидетельствующего о соответствии эпохе. Именно аутентичность определяет объект как исторический источник, обеспечивая корректность реставрации. Выявление подделок при таком подходе оказывается лишь побочным результатом атрибутивной процедуры: если совокупность датирующих признаков носителя противоречит заявленной датировке, это сигнализирует о нарушении аутентичности.

Древние книги и архивы как объекты атрибуции. Определение обоих типов памятников остается предметом дискуссий в китайском источниковедении. Древние книги (гуцзи) трактуются как рукописные и печатные документы на бумаге, как созданные преимущественно до 1912 года и отражающие содержание традиционной культуры [6; 7]. Бумажные архивы, согласно преобладающей трактовке, восходящей к позиции Сюй Вэя, представляют собой материалы, фиксирующие исторические события и сведения частной, либо институциональной жизни, переданные последующим поколениям [10]. Для целей атрибуции существенно, что эти категории различаются как хронологически, так и по структуре датирующих и атрибутирующих признаков. Это различие имеет прямое методологическое следствие, поскольку атрибуция древней книги и атрибуция архивного документа опираются на разные группы данных и предполагают разную роль искусствоведческой экспертизы.

Атрибутивная структура древних книг и архивов: кодикологическое разграничение. Прежде чем обратиться к доказательному потенциалу реставрационной диагностики, необходимо развести оба типа памятников по составу атрибуционных признаков, поскольку именно различие их структуры определяет удельный вес искусствоведческой экспертизы в атрибуции:

- древняя книга;
- архивный документ.

Древняя книга как многослойный атрибуционный объект. Древняя книга (гуцзи) представляет собой памятник, в котором датирующая и атрибутирующая информация распределена по нескольким относительно автономным слоям:

- материальный носитель (бумага, ее волокнистый состав, технология черпания);
- кодикологический (баньбэнь-сюэ): формат, тип фальцовки, способ прошивки блока, конструкция переплета, разлиновка листа (цзехан);
- палеографический (гувэньцзы-сюэ) и художественно-стилистический: тип письма или ксилографической резьбы (мукэ), начертание и модуль знаков, композиция полосы набора, орнаментика полей и рамок, оформление колофона (тиба).

Наличие художественно-стилистического слоя превращает древнюю книгу в объект собственно искусствоведческой атрибуции: каллиграфический почерк (шуфа), манера гравировальной доски, декоративное убранство несут авторские и школьные признаки, поддающиеся стилистическому анализу и сопоставлению с датированными эталонами [3].

Архивный документ как моностилевой объект. Бумажный архив, будучи более бедным в атрибуционном и художественном отношениях, свидетельствует о том, что его датирующие реперы сосредоточены преимущественно в материальном носителе и в содержательно-делопроизводственном слое (формуляр документа, канцелярские пометы, печати, тип почерка писца). В этом случае художественно-стилистическая составляющая редуцирована, поэтому вес искусствоведческой атрибуции снижается при усилении роли материаловедческой и палеографической экспертиз. Это методологическое различие принципиально, т.к. для древней книги реставрационные данные дополняют стилистический анализ, а для архива они нередко становятся ведущим каналом датировки.

Таким образом, оба памятника предполагают различные атрибуционные стратегии. Общим для них остается то, что первичный, наименее подверженный субъективной интерпретации пласт признаков (материальный носитель и технологические следы) раскрывается в наиболее полном объеме в реставрационной ситуации. Это определяет обращение к реставрационной диагностике как к доказательной базе датировки.

Реставрационная диагностика как доказательная база датировки и атрибуции. Реставрационное вмешательство создает исследовательскую ситуацию, качественно отличную от кабинетного осмотра памятника. В ходе демонтажа блока, удаления старых подложек и расчистки листа эксперт получает доступ к оборотам, к скрытым слоям, к зонам склейки, т.е. к материальным свидетельствам, недоступным при экспонировании объекта в собранном виде. Это позволя-

ет систематизировать группы диагностических данных по их атрибутивно-датирующей функции.

Волокнистый состав бумаги как датирующий и локализующий репер. Определение волокнистого состава носителя (конопля, бумажная шелковица (чу), бамбук, рами, кора бруссонетии) принадлежит к числу наиболее устойчивых датирующих признаков, поскольку хронология и география распространения сырьевых технологий в китайском бумажном производстве изучены и картографированы [5; 16]. Бамбуковая бумага, получившая распространение с эпохи Сун, служит terminus post quem: ее присутствие исключает раннюю датировку. Волокнистый анализ, проводимый в ходе реставрационной подготовки (микроскопия волокна, окрашивание реактивом Херцберга), дает объективный, воспроизводимый результат и потому обладает высокой доказательной силой в атрибуционной процедуре [13]. Существенным представляется тот факт, что доступ к образцу волокна без ущерба для памятника обеспечивается именно реставрационной ситуацией.

Следы черпальной формы и филигранологические данные. Отпечаток черпальной сетки (ляньвэнь), расположение и плотность вержеров и понтюзо, отпечаток бамбуковых прутьев формы (чжилянь) фиксируют технологию конкретной мастерской и региона. Плотность сетки, шаг черпальных линий, наличие или отсутствие водяных знаков образуют филигранологический репер, позволяющий локализовать производство и сузить датировку [2]. В китайской традиции, где классический водяной знак европейского типа редок, роль датирующего признака берут на себя именно фактура черпального листа и следы формы, читаемые в проходящем свете. Эти данные наиболее полно выявляются при расчистке и изменениях толщины подложки в ходе реставрации.

Профиль естественного старения как верификатор датировки. Деструкция целлюлозного носителя (закисление, окислительная деградация, охрупчивание, миграция продуктов распада) осуществляется во времени предсказуемо. Показатель pH, степень полимеризации целлюлозы, характер пожелтения выступают косвенным датирующим репером и, что важно для аутентичности, верификатором заявленной датировки: закономерный профиль старения подтверждает согласованность возраста носителя с атрибуцией [15; 16].

На этом рубеже атрибутивная процедура смыкается с распознаванием фальсификаций: аномальный, «искусственный» профиль деструкции выдает позднейшее происхождение носителя; однако в рамках настоящей работы это рассматривается лишь как побочный результат позитивной задачи датировки.

Стратиграфия бытования как источник провенансной реконструкции. Предшествующие реставрации оставляют на памятнике материальные слои (старые подложки, латки, вставки, следы клея, переклейки, замены прошивочной нити).

Это прочитывается экспертом по аналогии с культурным слоем в археологии: тип клея (крахмальный, животный), манера постановки латки, способ прошивки блока индексируют реставрационные традиции определенных школ и эпох [8; 9] и тем самым косвенно датируют этапы движения памятника, восстанавливая его провенанс. Демонтаж блока в ходе реставрации представляется единственной ситуацией, обеспечивающей полное прочтение этой стратиграфии.

Кодикологические реперы, раскрываемые при демонтаже. Наконец, разбор переплета открывает доступ к конструктивным признакам: типу фальцовки, расположению отверстий прошивки, макулатурным вклейкам в переплетных крышках. Последние особенно ценны, т.к. использованная в качестве переплетного материала макулатура (например, фрагменты более ранних документов) сама является датированным или датируемым источником и дает надежный terminus post quem для изготовления переплета [3].

Принцип сохранения аутентичности как гарантия доказательной ценности источника. Особое место в предлагаемой перспективе занимает вопрос о том, каким образом реставрационное вмешательство влияет на саму возможность последующей атрибуции. Реставрация парадоксальна по своей эпистемологической природе: раскрывая датирующие признаки, она одновременно способна их исказить или уничтожить. Неквалифицированное вмешательство, например: тотальная переклейка, отбеливание, вычинка с заменой первичного носителя, стирает волокнистые, филигранологические и стратиграфические реперы, лишая памятник его доказательного потенциала. Тем самым методология реставрации оказывается сопряженной с методологией атрибуции: сохранность источника как свидетеля эпохи определяется корректностью реставрационной процедуры.

Таким образом, реставрационные принципы, традиционно трактуемые в технико-технологическом ключе, обнаруживают свое источниковедческое содержание. Принцип минимального вмешательства [11] предстает не только как этическая, но и как эпистемологическая гарантия: чем меньше объем вторжения, тем полнее сохраняется атрибуционная информация носителя. Принцип обратимости обеспечивает возможность повторной экспертизы, поскольку при появлении новых методов датировки памятник должен оставаться доступным для реатрибуции, что невозможно, если предшествующая реставрация необратимо изменила его материальную структуру.

В этом отношении показателен фундаментальный принцип китайской традиции «сохранение прежнего облика» (хуань ци цзю гуань), предписывающий максимальное приближение отреставрированного объекта к исходному состоянию [6].

В искусствоведении этот принцип прочитывается как требование неискаженности источника: реставратор не вправе «дописывать» историю памятника, привнося элементы, способные ввести будущего атрибутиста в заблуждение. Сопряженный с ним принцип «обновления старого» (ци цзю жу синь), требующий эстетической целостности результата, при этом не должен вступать в конфликт с сохранностью датирующих реперов. Разрешение этого противоречия составляет одну из тонких методологических проблем на стыке реставрации и экспертного источниковедения.

Этим и объясняется требование к документированию реставрационного процесса. Полная фиксация всех этапов вмешательства (фотографическая, описательная, аналитическая) [6] переводит реставрационную документацию в разряд атрибуционного источника: сведения о волокнистом составе, показателях pH, характере старения, обнаруженных под подложкой макулатурных вклейках, снятые в момент демонтажа, впоследствии оказываются невоспроизводимыми и потому приобретают значение первичного научного свидетельства.

Заключение

Проведенное исследование позволяет переосмыслить статус реставрационной деятельности в системе искусствоведческого знания. Реставрация бумажных памятников (древних книг и архивных документов) рассматривается как практика физического сохранения и уникальная исследовательская ситуация, порождающая доказательную базу атрибуции и датировки. В ходе вмешательства памятник раскрывает эксперту первичный носитель, технологические следы изготовления и стратиграфию бытования, как совокупность объективных, инструментально верифицируемых признаков, недоступных при кабинетном осмотре.

Систематизированы четыре группы реставрационно-диагностических данных, значимых для датировки:

- волокнистый состав бумаги как локализующий и хронологический репер;
- следы черпальной формы и филигранологические характеристики как индикатор мастерской;
- профиль естественного старения как верификатор датировки;
- стратиграфия предшествующих реставраций как основание провенансной реконструкции. Установлено, что доказательная сила этих данных обеспечивается именно реставрационной ситуацией, предоставляющей физический доступ к скрытым слоям памятника.

Сопоставление древних книг и архивов указывает на различия в их атрибуционной структуре: древняя книга, обладающая художественно-стилистическим слоем (каллиграфия, ксилография, оформление), осмысливается объектом ис-

кусствоведческой атрибуции, тогда как в атрибуции архивного документа ведущую роль играют материаловедческие и палеографические реперы. Это позволяет определяет дифференцированный удельный вес стилистического и материаловедческого анализа в атрибуционной процедуре каждого типа памятников.

Кроме того, показано, что реставрационная методология сопряжена с методологией атрибуции: принципы минимального вмешательства, обратимости, сохранения прежнего облика и полного документирования процесса выступают эпистемологическими гарантиями неискаженности источника и его доступности для повторной экспертизы. Реставрационный протокол при этом приобретает статус атрибуционного источника.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с интеграцией традиционных реставрационно-диагностических данных с инструментальными методами неразрушающего анализа и цифровой реконструкции [14], а также с разработкой унифицированной методики фиксации датирующих реперов в реставрационной документации. Развитие этого направления способно обогатить методологию искусствоведческой атрибуции бумажных памятников, укрепив ее доказательную основу и обеспечив сохранение культурного наследия как достоверного свидетельства прошлого для будущих поколений исследователей.

Литература

1. *Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – Москва : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.*
2. *Клепиков С. А. Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX вв. – Москва : Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1959. – 306 с.*
3. *Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / пер. с нем. – Санкт-Петербург : Андрей Наследников, 2013. – 248 с.*
4. *Пань Цзисин. Чжунго цзаочжи цзишу шигао. История китайской технологии производства бумаги и печати. – Пекин: Вэньу чубаньшэ, 1979. – 24-28с.*
5. *Ду Вэйшэн. Пояснение к «Техническим нормам и требованиям к качеству реставрации древних книг» // Журнал Национальной библиотеки Китая. – 2006. – № 3. – С. 19-25.*
6. *Линь Хунчжуан. Обзор отечественных исследований по реставрации древних книг // Исследования библиотековедения. – 2015. – № 8. – С. 6-10, 85.*
7. *Лю Ичэнь. Наследие и развитие реставрационных техник древних книг в Китайском книжном магазине // Обзор книг Синьхуа. – 2020. – 17 апреля. – С. 6.*
8. *Ши Шуицзюнь. Обсуждение «профилактики» и «лечения» бумажных архивов // Архивы Юньнани. – 2009. – № 11. – С. 11-13.*
9. *Сюй Вэй. О важности бумажных архивов в управлении архивной информацией // Архивы и строительство. – 2015. – № 10. – С. 28-30.*
10. *Чжао Пэн, Ван Иксинь. О принципах реставрации архивов // Пекинские архивы. – 2005. – № 12. – С. 16-19.*
11. *Юань Цзин. Исследование деятельности по защите и реставрации древних книг у коллекционера династии Мин Сюй Хобу: на материале «Хуньюй Лоу Тиба» // Исследования и работа библиотеки. – 2020. – № 5. – С. 91–96.*
12. *Юань Кэ, Юй Хунгуй. Исследование бумаги для реставрации механически изготовленных архивных документов // Архивы Сычуани. – 2020. – № 2. – С. 31–34.*
13. *Ци Вэньтай, Цзин Тао, Ли Мэй, Сюй Хуа. Исследование применения цифровой реставрации поврежденных фотодокументов // Исследования архивного дела. – 2019. – № 5. – С. 120-126.*

14. *Лю Цзяоцзяо. Новая технология укрепления и деацидификации бумажных архивов и древних документов при комнатной температуре с использованием чистого хлопкового экрана // Инновации: архивы и строительство культурной силы : сборник докладов ежегодной конференции национальных архивистов 2014 года / Национальное архивное бюро. – 2014. – С. 22.*
15. *Tsien Tsuen-Hsuin. Written on Bamboo and Silk: The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions. – Chicago : University of Chicago Press, 2004. – 288 p.*
16. *Сюй Цзухуа, Фэн Го. Китай успешно разработал новую технологию защиты и реставрации закисленных и разлагающихся бумажных архивов и древних документов [Электронный ресурс]. – URL: http:// news.xinhuanet.com/tech/2013-09/23/c_117468438.htm (дата обращения: 23.09.2013).*

REFERENCES

1. *Vipper B. R. Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 288 p. (in Russian).*
2. *Klepikov S. A. Filigrani i shtempeli na bumage russkogo i inostrannogo proizvodstva XVII–XX vv. [Watermarks and Stamps on Paper of Russian and Foreign Manufacture of the 17th–20th Centuries]. Moscow, Vsesoyuznaya knizhnaya palata Publ., 1959. 306 p. (in Russian).*
3. *Friedlдnder M. Ob iskusstve i znatochestve [On Art and Connoisseurship]. Transl. from German. St. Petersburg, Andrei Naslednikov Publ., 2013. 248 p. (in Russian).*
4. *Pan Jixing. Zhongguo zaozhi jishu shigao [A Draft History of Chinese Papermaking Technology]. Beijing, [publisher, year]. [pp.]. (in Chinese).*
5. *Du Weisheng. Explanatory Notes on the "Technical Standards and Quality Requirements for the Restoration of Ancient Books". Journal of the National Library of China, 2006, no. 3, pp. 19–25. (in Chinese).*
6. *Lin Hongzhuang. A Review of Domestic Research on the Restoration of Ancient Books. Library Science Research, 2015, no. 8, pp. 6–10, 85. (in Chinese).*
7. *Liu Yichen. The Heritage and Development of Ancient Book Restoration Techniques at the China Bookstore. Xinhua Book Review, 2020, April 17, p. 6. (in Chinese).*
8. *Shi Shuijun. On the "Prevention" and "Treatment" of Paper Archives. Yunnan Archives, 2009, no. 11, pp. 11–13. (in Chinese).*
9. *Xu Wei. On the Importance of Paper Archives in the Management of Archival Information. Archives and Construction, 2015, no. 10, pp. 28–30. (in Chinese).*
10. *Zhao Peng, Wang Yixin. On the Principles of Archival Restoration. Beijing Archives, 2005, no. 12, pp. 16–19. (in Chinese).*
11. *Yuan Jing. A Study of the Preservation and Restoration Activities of the Ming Dynasty Collector Xu Hobu: Based on "Hongyu Lou Tiba". Library Research and Work, 2020, no. 5, pp. 91–96. (in Chinese).*
12. *Yuan Ke, Yu Honggui. A Study of Paper for the Restoration of Machine-Made Archival Documents. Sichuan Archives, 2020, no. 2, pp. 31–34. (in Chinese).*
13. *Qi Wentai, Jing Tao, Li Mei, Xu Hua. A Study of the Application of Digital Restoration to Damaged Photographic Documents. Archival Science Research, 2019, no. 5, pp. 120–126. (in Chinese).*
14. *Liu Jiaojiao. A New Technology for the Consolidation and Deacidification of Paper Archives and Ancient Documents at Room Temperature Using a Pure Cotton Screen. In: Innovation: Archives and the Building of Cultural Power. Proceedings of the 2014 Annual Conference of National Archivists. National Archives Administration, 2014, p. 22. (in Chinese).*
15. *Tsien Tsuen-Hsuin. Written on Bamboo and Silk: The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions. Chicago, University of Chicago Press, 2004. 288 p.*
16. *Xu Zuhua, Feng Guo. China Has Successfully Developed a New Technology for the Protection and Restoration of Acidified and Decaying Paper Archives and Ancient Documents. Available at: http://news.xinhuanet.com/tech/2013-09/23/c_117468438.htm (accessed 23.09.2013). (in Chinese).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Чжу Хэ, Н.А. Федоровская

Влияние эстетической и художественной грамотности китайского общества на восприятие современного искусства XX – XXI веков (на примере провинции Хэйлунцзян)

Аннотация. Статья посвящена проблеме формирования негативного отношения к искусству XX – XXI веков в Китае. На примере проведенного в 12 крупных городах провинции Хэйлунцзян эмпирического исследования показана прямая связь между эстетической и художественной грамотностью населения Китая и их отношением к современным художественным стилям. Методологической основой исследования стали теория культурного капитала Пьера Бурдьё, социологические методы (анкетный опрос, тестирование, интервью), сравнительный анализ эстетических установок и художественных произведений. Установлено, что отсутствие достаточного эстетического воспитания в школах и вузах является ключевой причиной низкой эстетической и художественной грамотности. Изучение эстетических предпочтений показало, что общественность явно отдаёт предпочтение функциональным, конкретным, традиционным и гиперреалистичным художественным формам, тогда как степень принятия абстрактных и экспрессионистских форм чрезвычайно низка, высокий уровень образования респондентов не привёл к высокой эстетической грамотности, что выявляет институциональную маргинализацию эстетического воспитания и несбалансированность распределения культурного капитала в системе образования. Существует потребность во введении в систему обязательного образования курсов эстетического воспитания и структурной реформы системы художественного образования для взрослых на этапе высшего образования.

Ключевые слова: эстетическое воспитание в Китае, восприятие современного искусства, эстетическая грамотность, эстетические предпочтения, культурный капитал, художественное образование, провинция Хэйлунцзян.

Введение

В начале XXI века потребление произведений культуры и искусства в китайском обществе значительно расширяются, а художественные выставки, культурные фестивали и различные эстетические мероприятия всё чаще входят в повседневную жизнь населения. Однако быстрый рост предложения у разнообразных культурных продуктов не привёл к соответствующему повышению общей художественной и эстетической грамотности населения. Заслуживающим внимания противоречием становится следующее: при том, что количество посетителей музеев и художественных галерей год от года растёт, общественность повсеместно демонстрирует когнитивную дистанцию и неприятие при столкновении с современными художественными стилями XX – начала XXI века, в том числе таких, как абстрактное искусство, живопись экспрессионистов и других мастеров, выходящие за рамки традиционного реалистического изображения или традиционной китайской живописи.

При этом интуитивные суждения, основанные на повседневном жизненном опыте, нередко подменяют собой аналитический дискурс на эстетическом уровне. На первый взгляд речь идёт о проблеме индивидуальных различий в эстетических вкусах, однако при более глубоком рассмотрении это явление раскрывает структурную недостаточность эстетической декодирующей способности населения: большинство реципиентов все ещё не обладают тем запасом знаний и когнитивными рамками, которые необходимы для относительно независимого восприятия и суждения о формальном языке искусства.

Данное явление не является уникальным для Китая, однако механизм его формирования в этой стране имеет ярко выраженные локальные особенности. С начала 1990-х годов, на фоне непрерывного усиления экзаменационно-ориентированной образовательной системы с показателем поступления в высшие учебные заведения в качестве основного критерия, курсы эстетического воспитания (изобразительное искусство, музыка) на этапе обязательного образования долгое время находились в состоянии сокращения, вытеснения и даже отмены. Хотя в последние годы на государственном уровне был принят ряд программных документов, следующих друг за другом с высокой плотностью и направленных на усиление работы по эстетическому воспитанию в школах, прогресс их полного внедрения всё ещё значительно отстаёт.

Провинция Хэйлунцзян, как приграничная провинция на северо-востоке Китая, расположенная на передовом поясе китайско-российского культурного обмена, представляет собой типичный региональный образец для понимания современных локальных проблем художественного и эстетического воспитания в Китае – с точки зрения распределения ресурсов воспитания на этапах обяза-

тельного и высшего образования, уровня эстетической грамотности населения и структуры эстетических и художественных предпочтений. Фокусировка на данной провинции и проведение эмпирического исследования помогает перевести обсуждение проблем художественного и эстетического воспитания с макрополитического нарратива на измеримый и поддающийся анализу конкретный эмпирический уровень.

Научный дискурс

Рассматривая российские и китайские исследования в области художественного воспитания и эстетической грамотности, отметим, что ученые обсуждают исторический генезис, институциональный анализ, теоретическое конструирование и эмпирические измерения. Так, Т. А. Полозова определила эстетическую грамотность как комплексное проявление способности индивида к восприятию, пониманию, оценке и созиданию прекрасного в условиях конкретной социокультурной среды, указав при этом, что на неё совместно воздействуют множество факторов: индивидуальные особенности, семья, образование и социокультурная среда [1].

Н. И. Киященко и Е. Н. Шапинская в форме диалога проанализировали кризис современного эстетического воспитания. Е. Н. Шапинская указала, что информационная волна и постмодернистские культурные течения ведут к фрагментации системы эстетических ценностей, а Н. И. Киященко с макроскопической точки зрения цивилизационного трансформационного процесса подчеркнул необходимость реконструкции образовательной системы для противодействия отчуждению человека техническим разумом; оба автора выступают за возрождение систематизированного наследия эстетического воспитания советского периода и одновременно за сочетание институционализированного школьного эстетического воспитания со спонтанными художественными практиками в молодёжных субкультурах [2].

Е. Н. Шапинская и Н. И. Киященко в другом диалоге, используя теорию «художественного мира» Г. Беккера и теорию культурного капитала П. Бурдьё, раскрыли двойной парадокс современного эстетического воспитания: постмодернистская культура отменяет ценностные иерархии, лишая молодёжь координат для суждений, а лёгкая доступность информации создаёт иллюзию «демократизации культуры», тогда как на самом деле она скрывает тот факт, что способность к эстетической декодировке по-прежнему зависит от длительного совместного воспитания семьёй и школой. Н. И. Киященко, в свою очередь, ссылаясь на «закон поляризации» П. Сорокина, указал, что сам ценностный кризис несёт в себе возможность нового сплочения ценностей, и проследил системные программы, созданные в советский период Б. Неменским в области изобразитель-

ного искусства и Д. Кабалевским в области музыкального образования, которые были институционально маргинализированы образовательными реформами 1990-х годов. В итоге оба автора выступают за построение новой модели эстетического воспитания, синтезирующей традиционные методы и внешнституциональные культурные практики современной молодёжи [3].

Н. И. Киященко также проследил с точки зрения истории философских понятий теоретическую эволюцию «эстетического воспитания» от его древнегреческого прообраза до современной российской концепции, разграничив два уровня: «концепт» и «концепция». Платон, хотя и внёс вклад в систематизацию классификации искусств и в стремление к «калокагатии», остался на уровне концепта; Демокрит первым связал эстетику с практической полезностью существования человека, но именно Аристотель в «Политике» утвердил музыку в качестве ключевого медиума формирования души, благодаря чему эстетическое воспитание совершило переход от философского концепта к цивилизационной концепции. Опираясь на собственный опыт – от участия в теоретическом конструировании в советский период до личного ведения курса «Эстетика жизни» в средней школе в 1990-е годы – автор подтверждает, что обретение эстетического вкуса требует постепенной интериоризации прекрасных форм через многократный чувственный опыт индивида, и на этом основании утверждает, что зрелая концепция эстетического воспитания должна расширить эстетические критерии на все сферы современной человеческой деятельности, включая научное познание и техническое творчество [4].

Е. В. Баркова с позиции философской герменевтики указала, что в условиях господства массовой культуры и потребительства большое количество искусственных эстетических форм превращается в навязываемые стереотипы, что ведёт к постепенной атрофии эстетического вкуса; она, ссылаясь на теорию «образования» Г.-Г. Гадамера и на взгляд М. С. Кагана, рассматривающего эстетический вкус как «духовный механизм», сочетающий эмоциональные и рациональные характеристики, утверждает, что миссия образования заключается в том, чтобы на поле диалога между классическим наследием и современной культурой воспитывать у индивида способность к самостоятельному ценностному суждению [5].

В. А. Маслова на конкретных исторических деталях раскрыла институциональные взлёты и падения эстетического воспитания в советский период: в 1928 году нарком просвещения А. В. Луначарский за утверждение того, что «образование без эстетического элемента есть обезличенное образование», был публично обвинён в «идейной ошибке», что напрямую привело к почти тридцатилетнему отсутствию монографий и статей по эстетике, а также к закрытию всех профильных журналов; в 1970-е годы, несмотря на частичное возрождение

благодаря учебным программам, разработанным Д. Б. Кабалевским, Б. М. Неменским и другими, на государственном уровне отсутствовал единый руководящий механизм; в 1990-е годы в России административными распоряжениями были закрыты все кафедры эстетического воспитания в педагогических вузах, что означало институциональное удаление эстетики из национальной образовательной системы. Автор, используя теорию культурного капитала П. Бурдьё и критику «культуриндустрии» Т. Адорно и М. Хоркхаймера, указывает, что коренная проблема эстетического воспитания заключается в том, что государство публично провозглашает цель воспитания творческой личности, тогда как его экономическое функционирование реально нуждается в искусных исполнителях, не выходящих за рамки заданного мышления, и именно этот структурный разрыв является подлинной причиной того, что вопросы эстетического воспитания вновь и вновь выносятся на повестку дня и вновь откладываются [6].

В. В. Иванова с точки зрения глубинного кризиса современного общества переопределила функцию эстетического воспитания, указав на два его коренных противоречия: отрыв теоретических исследований от моральной практики и неспособность установить реальную связь с социально-экономической жизнью; она, используя теорию «ноосферы» В. И. Вернадского, аргументирует, что эстетическое воспитание является ключевой силой, восполняющей недостаток внутреннего эстетического контрольного механизма технической цивилизации и воспитывающей в людях бережное отношение к гармонии природы [7].

В. Г. Игнатович определил эстетическое воспитание как насущную центральную проблему педагогики, чётко сформулировав её конечную цель – формирование «эстетически развитой личности»; обобщая педагогические идеи О. В. Лармина, Ю. С. Любимовой и Б. М. Неменского, он суммировал задачи эстетического воспитания в три прогрессивных уровня: накопление базовых знаний, способность к эмоциональной оценке и способность к активному творчеству, а также указал, что в таких нехудожественных предметах, как математика и природоведение, также заложен богатый потенциал для эстетического воспитания [8].

С. Г. Додонова, исходя из структурного противоречия, заключающегося в том, что общеобразовательные школы подчинены Министерству образования и науки, а художественные вузы – Министерству культуры, и ссылаясь на наблюдение В. В. Алексеевой, раскрыла парадокс того, что чрезмерная доступность произведений искусства приводит слушателей к состоянию оцепенения, когда они «слушают, но не слышат»; на примере того, что произведения И. Стравинского в конечном счёте были приняты публикой, она аргументирует, что новый музыкальный язык является носителем нового музыкального мышления и эсте-

тической культуры, а конечная цель эстетического воспитания заключается в том, чтобы обучающийся реально пережил внутреннее счастье в искусстве [9].

М. Р. Гукасян исторически проследил генезис теории эстетического воспитания и институциональную эволюцию в общеобразовательных учреждениях России с XIX века до начала XXI века, указав, что во второй половине XIX века русские педагоги, такие как К. Д. Ушинский, В. П. Острогорский и П. П. Блонский, уже внедрили воспитание эстетических чувств в различные учебные дисциплины; в советский период эстетическое воспитание было включено в сквозную государственную систему «детский сад — школа — внешкольное учреждение — вуз — предприятие», а А. С. Макаренко и В. А. Сухомлинский использовали его как ключевое средство воспитания гуманистического мировоззрения и раскрытия творческого потенциала личности; современная педагогическая наука призвана, сохраняя эти духовные направления, подобрать для них соответствующие методы и технологии [10].

Л. В. Мальцева системно построила методологическую рамку эстетического воспитания, проанализировав пять методологических характеристик художественного творчества – приоритет образного мышления и способности к эмпатии, синкретизм художественной деятельности, личностную окрашенность художественного произведения, относительную свободу художника и вечный риск непонимания между творцом и реципиентом; она, ссылаясь на теорию организации деятельности А. М. Новикова и теорию личностно ориентированного воспитания Е. В. Бондаревской, определила результат эстетического воспитания как целостную культурную способность, позволяющую индивиду полноценно воспринимать и действовать по законам красоты [11].

С. М. Гинтер определяет основную функцию эстетического воспитания как формирование у человека особого «эстетического отношения» к миру; обобщая определения В. Н. Шацкой, Н. И. Киященко и Н. Л. Лайзерова, а также опираясь на рассуждения Б. Т. Лихачёва о целенаправленности и раннем вмешательстве эстетического воспитания, он суммировал задачи эстетического воспитания в три прогрессивных уровня: формирование базового запаса знаний, развитие оценочной способности и развитие творческой способности. В статье цитируется определение А. А. Мелик-Пашаева о «сопричастной» сущности эстетического отношения и суждение В. Алексеевой о том, что среди четырёх элементов эстетического сознания приоритет следует отдавать воспитанию «эстетического чувства»; в итоге доказывается, что эстетическое воспитание незаменимо именно потому, что оно через каналы чувств и эмоций преобразовывает отношение человека к миру [12].

Китайские исследователи также внимательно изучают проблему художественного и эстетического образования в Китае. Например, Ма Цзяюй систематиче-

чески проследила исторические корни развития эстетического воспитания в Китае и указала, что его первые формы восходят к обучению «шести искусствам» в эпоху Западной Чжоу, при этом Конфуций считал, что такое воспитание способствует повышению личной культуры, формированию нравственных качеств и укреплению социальной стабильности. В 1903 году Ван Говэй в работе «О цели образования» выдвинул идею о том, что образование должно стремиться к воспитанию «целостного человека», обладающего качествами истины, добра и красоты, и выступал за формирование национального характера через эстетическое воспитание. В 1912 году Цай Юаньпэй в работе «Мнение об образовательной политике» впервые включил эстетическое воспитание в новую образовательную политику; в 1922 году в работе «Методы реализации эстетического воспитания» он далее уточнил конкретные способы его внедрения в начальном и профессиональном образовании. Чжу Гуанцянь в 1932–1936 годах опубликовал соответственно книги «Беседы о прекрасном» и «Психология литературы и искусства», обосновав важную роль эстетического воспитания в формировании гражданской морали и социальном развитии [13, с. 7–9].

Лу Сыфэн проследил основные вехи развития эстетического воспитания в первые годы после образования КНР: Министерство образования выдвинуло образовательную политику, сочетающую нравственное, умственное, физическое и эстетическое воспитание; во Временном положении 1952 года были предъявлены подробные требования к эстетическому воспитанию в школах всех уровней; в период 1966–1976 годов, во время Культурной революции, деятельность в области эстетического воспитания временно остановилась, и лишь в 1986 году она вновь стала приоритетом государственной образовательной политики [14, с. 166].

На политическом уровне в 2015 году Канцелярия Государственного совета выпустила «Мнение о всестороннем усилении и совершенствовании работы по эстетическому воспитанию в школах», что стало первым специальным программным документом, посвящённым эстетическому воспитанию, со времен образования КНР [15]; в 2020 году Канцелярия Центрального комитета Коммунистической партии Китая и Канцелярия Государственного совета опубликовали «Мнение о всестороннем усилении и совершенствовании работы по эстетическому воспитанию в школах в новую эпоху», в котором чётко ставится задача создания всеохватной, диверсифицированной и высококачественной системы школьного эстетического воспитания [16].

Однако разрыв между политическими целями и фактическими результатами остаётся значительным. Ху Вэньвэнь и Л. Р. Строй на основе китайских и российских исторических материалов реконструировали полную картину развития системы художественного образования в Харбине с конца XIX века до 1930-х го-

дов, указав, что формирование этой системы уходит корнями в многонациональную культурную среду, созданную строительством Китайско-Восточной железной дороги, при этом ключевую стимулирующую роль сыграли художники-эмигранты из России, прежде всего Михаил Александрович Кичигин, которые заложили основы художественного образования в Харбине [17].

Ли Дэхуэй проанализировал причины проблем эстетического воспитания в трёх аспектах: социальная среда, образовательная среда и индивидуальный уровень. Он указал, что распространение медиа, вызванное научно-техническим прогрессом, привело к широкому распространению коммерциализации и материалистических тенденций, что повлекло за собой поверхностность эстетических представлений; неравномерность регионального экономического и культурного развития обусловила значительные различия в обеспеченности педагогическими кадрами и материально-технической базой эстетического воспитания; такие факторы, как индивидуальные особенности характера, семейная обстановка и региональная культурная атмосфера, также существенно влияют на активность участия граждан в эстетическом воспитании [18, с. 198–200].

Ван Ли на основе опроса 34 университетов Пекина показала, что студенты комплексных университетов демонстрируют самый высокий уровень удовлетворённости курсами по искусству (62,8%), в то время как в технических вузах доля неудовлетворённых достигает 39,4%; 46,15% вузов не имеют обязательных факультативных курсов по искусству и специальных художественных аудиторий, причём наблюдается явная недостаточность как преподавательских кадров, так и материально-технической базы [19].

Чжоу Цуй указала на тройное негативное влияние утилитаристских тенденций в образовании на эстетическое воспитание: утилитаризация целей образования – многие студенты выбирают художественные дисциплины не из интереса, а для поступления в вузы с более низкими баллами; утилитаризация учебного плана – эстетическое воспитание, не входящее в систему оценки для поступления, рассматривается как «бесполезный курс», фактический объём учебных часов которого значительно ниже предусмотренного политикой 9–11%; утилитаризация методов обучения – профессиональное художественное образование делает акцент на тренировке экзаменационных навыков в ущерб системному формированию эстетической грамотности [20, с. 113–120].

Люй Хайся проанализировала реальные трудности эстетического воспитания в вузах, такие как узость представлений, нестандартные методы обучения, недостаток преподавательских кадров и отставание в развитии дисциплины [21]. Дун Линь отмечает, что давление конкуренции при поступлении в средние школы приводит к тому, что основные экзаменационные предметы, такие как китайский язык и математика, рассматриваются как «полезные дисциплины», а

музыка и изобразительное искусство относятся к «бесполезным дисциплинам», их учебные часы часто сокращаются; такой «социоцентричный» подход к образованию ограничивает возможности учащихся для глубокого знакомства с искусством [22, с. 67–71].

Чэнь Хуа полагает, что художественное образование на этапе высшего образования обычно ограничивается студентами художественных специальностей, содержание обучения делает акцент на передаче теоретических знаний и тренировке операционных навыков, при этом относительно недостаточно внимания уделяется развитию глубокого эстетического сознания и способности к художественному восприятию [23, с. 415]. Ли Ган указывает, что знания, преподаваемые в рамках профессионального художественного образования в вузах, оторваны от рыночного спроса, что затрудняет эффективный выход выпускников на арт-рынок [24, с. 25–31]. Лю Маопин проанализировал проблему отставания профессионального художественного образования от практики современной креативной индустрии и указал, что это приводит к несоответствию выпускников социально-экономическим потребностям и ставит их перед трудностями трудоустройства [25, с. 191–193].

Ван Синьтун отмечает, что современное искусство, в котором концепция заменила мастерство в качестве ядра, приводит к несоответствию между намерениями автора и пониманием зрителя; препятствия для восприятия современного и новейшего искусства широкими массами связаны не с несостоятельностью самого искусства, а с недостатком знаний о творческом контексте, биографии художника и социальном контексте, а корни этого явления лежат в трёх аспектах: отставании системы художественного образования, неполноте каналов распространения эстетического воспитания среди широкой публики и недостаточной популяризации теории искусства [26].

Хуан Ючжу указывает, что содержание выставок в некоторых коммерческих галереях высокого сегмента арт-рынка является чрезмерно профессиональным и труднодоступным, лишено общественной направленности, и вместо того чтобы выполнять роль популяризации эстетического воспитания, оно лишь психологически увеличивает дистанцию между населением и искусством [27, с. 271–272]. И Сяомин и Ду Лицзяо с помощью метода стратифицированной выборки провели общенациональное социологическое исследование уровня эстетической грамотности китайского населения (N=5569); результаты показали, что уровень образования положительно коррелирует с эстетической грамотностью, однако в целом вся выборка всё ещё находится в состоянии недостаточности художественной грамотности [28].

Вышеуказанные исследования на макроуровне институциональной критики, исторического генезиса и теоретического конструирования раскрыли причины и

проблемы эстетического воспитания в России и Китае, однако в исследовательской перспективе остаются два очевидных пробела. Во-первых, существующая литература в основном сосредоточена на анализе политики на государственном уровне и макротеоретических обобщениях, при этом остро не хватает микроэмпирических исследований для конкретных регионов; систематическое исследование, направленное на такой регион, как провинция Хэйлунцзян, который одновременно обладает характеристиками приграничной культуры и пересечения китайских и российских художественных традиций, пока отсутствует. Во-вторых, эмпирическая связь между недостатком эстетического воспитания и эстетическими предпочтениями ещё не получила достаточной проверки: в какой именно степени разрыв в эстетическом воспитании, который население испытывает на этапе обязательного образования, формирует его последующую структуру эстетических предпочтений, и каковы институциональные причины этого – всё это ещё не подвергнуто количественному анализу.

Исходя из вышеуказанных пробелов, в данной статье выдвигаются следующие ключевые исследовательские вопросы: какова именно связь между художественным образованием как процессом социализации, влияющим на эстетическое суждение, и степенью принятия населением различных типов художественного выражения? Связаны ли эстетические суждения населения с его опытом получения художественного образования? Чтобы ответить на эти вопросы, в статье на примере провинции Хэйлунцзян с помощью методов анкетирования и количественного анализа изучается внутренняя связь между опытом получения эстетического воспитания, уровнем эстетических знаний и характеристиками эстетических предпочтений.

Объект исследования – влияние опыта получения художественного и эстетического воспитания жителями провинции Хэйлунцзян на их эстетическую грамотность, а также художественные и эстетические предпочтения.

Цель исследования заключается в том, чтобы с помощью эмпирических методов выявить внутреннюю связь между недостатком художественного и эстетического воспитания и низким уровнем эстетической грамотности населения, предоставив измеримые фактические основания для корректировки государственной политики в области художественного и эстетического воспитания.

Методы исследования и теоретическая рамка. В данном исследовании в качестве основных методов используются анкетный опрос и полевые исследования, дополненные методом анализа литературы и методом сравнительного анализа художественных форм и стилей.

Теоретической рамкой исследования служит теория культурного капитала Пьера Бурдьё, выступающая в качестве ключевого аналитического инструмента. В своей работе «Различение: Социальная критика суждения вкуса» П. Бурдьё

указывает, что эстетический вкус является не личным качеством и свободным выбором в чистом виде, а формой интериоризации культурного капитала индивидом. Распределение этого капитала осуществляется двумя путями – через семейное наследование и школьное образование, причём образовательная система играет в этом процессе ключевую роль в легитимации социальных различий [29].

С этих теоретических позиций данное исследование рассматривает различия в эстетической грамотности как проявление неравного распределения культурного капитала и изучает, каким образом профессиональная и непрофессиональная дифференциация внутри образовательной системы воспроизводит это неравенство. Одновременно исследование опирается на основные положения рецептивной эстетики, трактуя выбор респондентов в эксперименте по изучению эстетических предпочтений как конкретное проявление их «горизонта ожидания». Этот горизонт ожидания формируется предшествующим эстетическим опытом индивида, и его границы непосредственно определяют диапазон приемлемости для населения тех или иных художественных произведений.

В результате, исследование опиралось, во-первых, на результаты опроса об опыте получения художественного и эстетического воспитания, полученного от респондентов на различных этапах обязательного образования и позволившего выяснить реальное состояние организации и реализации школьных курсов эстетического воспитания; во-вторых, результаты теста на знание эстетики и эксперимента по изучению эстетических предпочтений, которые позволили количественно оценить уровень эстетических знаний и особенности эстетических ориентаций респондентов; в-третьих, анализ полученных результатов опроса в рамках теории культурного капитала Пьера Бурдьё, позволяет выявить, каким образом профессиональная и непрофессиональная дифференциация внутри образовательной системы воспроизводит неравное распределение эстетической грамотности.

Практическая значимость исследования заключается в том, что, взяв за отправную точку провинцию Хэйлунцзян – регион, обладающий одновременно характеристиками приграничной культуры и пересечения китайской и российской художественных традиций, – оно заполняет пробел в региональных эмпирических исследованиях эстетического воспитания. Его результаты предоставляют ценный эмпирический материал для сравнительных исследований в области художественного и эстетического образования в России и Китае.

Научная новизна данного исследования видится в трёх аспектах: во-первых, региональное микроэмпирическое исследование восполняет разрыв между макротеоретическими обобщениями и конкретным опытом в существующей литературе, предоставляя первичные данные, поддающиеся количественному

анализу; во-вторых, теория культурного капитала П. Бурдьё операционализируется в проверяемую эмпирическую аналитическую рамку, и через сочетание теста на знание эстетики и эксперимента по эстетическим предпочтениям раскрывается конкретный механизм воспроизводства неравенства культурного капитала внутри образовательной системы; в-третьих, на примере регионального образца из зоны пересечения китайской и российской культур предоставляется эмпирический материал и исходный ориентир для сравнительного диалога между двумя странами в области эстетического образования.

Эмпирический анализ

В ходе исследования с марта по июнь 2025 года было проведено онлайн-анкетирование в 12 крупных городах провинции Хэйлунцзян; эффективный объём выборки составил 212 человек. Среди респондентов 1 человек имел докторскую степень (0,47%), 51 – степень магистра (24,06%), 136 – степень бакалавра (64,15%), 12 – высшее профессиональное образование (5,66%), 10 – среднее общее образование (4,72%), 2 – образование не выше основной школы (0,94%). Подавляющее большинство респондентов (200 человек, 94,34%) имеют высшее образование.

Необходимо уточнить, что согласно данным седьмой Всекитайской переписи населения, в провинции Хэйлунцзян на 100 тысяч человек приходится 14 793 человека с высшим образованием, что составляет около 14,8% [30].

Уровень образования респондентов в нашем исследовании значительно выше среднего уровня постоянного населения провинции Хэйлунцзян, что связано с платформой онлайн-анкетирования, на которой базируется данное исследование: пользователи этой платформы в основном относятся к интеллигенции, офисным работникам и среднему классу, что косвенно отфильтровало часть групп с более низким культурным капиталом. Это отклонение методологически можно рассматривать как логику проверки «наиболее невероятного случая»: наша выборка охватывает именно ту группу, в которой культурный капитал должен быть наиболее сконцентрирован, а эстетическая грамотность имеет наибольшие шансы на хорошее развитие. Если и в этой группе будет обнаружена повсеместная недостаточность эстетических знаний, это тем более будет свидетельствовать о системности и серьёзности проблемы – в группах с более низким уровнем образования и ещё более дефицитным культурным капиталом ситуация, скорее всего, ещё острее. Таким образом, завышенная образовательная структура выборки не угрожает валидности выводов исследования, а напротив, усиливает их доказательную силу. Последующее описание и анализ проводятся с учётом указанного ограничения выборки.

Содержание опроса включает три блока: первый – опрос об опыте получения эстетического воспитания; второй – тест на знание эстетики; третий – опрос эстетических предпочтений, в котором с помощью четырёх пар сравнительных экспериментов изучались предпочтения респондентов в отношении различных типов художественных произведений, а также задавался вопрос об опыте коллекционирования живописи маслом.

Опыт получения эстетического воспитания

Что касается определения того, «были ли сокращены уроки изобразительного искусства», в данном исследовании использовался метод субъективного отчёта респондентов. Конкретный вопрос звучал так: «Насколько Вы помните, в начальной / неполной средней / полной средней школе уроки изобразительного искусства когда-либо заменялись экзаменационными предметами, сокращались по часам или отменялись?» Варианты ответов: «никогда не сокращались», «иногда сокращались», «часто сокращались», «уроки изобразительного искусства в школе не проводились».

Следует признать, что этот способ измерения опирается на ретроспективную память респондентов, что может приводить к искажениям, к тому же отсутствует единый объективный критерий для определения степени «сокращения». В данном исследовании ответы «иногда сокращались» и «часто сокращались» были объединены в категорию «подвергались сокращению» для статистической обработки, и полученный показатель является индикатором на уровне субъективного восприятия, а не объективной записью на основе школьных учебных планов. Следовательно, последующее обсуждение «недостатка эстетического воспитания» фактически используется как «субъективно воспринимаемое респондентами сокращение курсов эстетического воспитания», и его выводы нуждаются в будущей проверке с помощью более объективных данных об учебных программах.

В начальной школе (N=212) 194 респондента (91,5%) заявили, что уроки изобразительного искусства в той или иной степени подвергались сокращению, 2 человека (0,94%) указали, что «уроки изобразительного искусства в школе не проводились», и только 16 человек (7,55%) сообщили, что уроки «никогда» не сокращались. На этапе неполной средней школы (N=211) 195 респондентов (91,98%) заявили о сокращении уроков изобразительного искусства в той или иной степени, 6 человек (2,83%) указали, что «уроки в школе не проводились», 10 человек (4,72%) – что уроки «никогда» не сокращались. На этапе полной средней школы (N=210) 165 респондентов (77,82%) заявили о сокращении уроков изобразительного искусства в той или иной степени, 25 человек (11,80%) указали, что «уроки в школе не проводились», 20 человек (9,44%) –

что уроки «никогда» не сокращались. На этапе высшего образования (N=200) из 183 респондентов с нехудожественным профилем 172 человека (94%) заявили, что пытались самостоятельно знакомиться с эстетическими знаниями в свободное время, но успехи были ограниченными; в то же время из 17 респондентов с художественным профилем 16 человек (94%) заявили, что систематически получали эстетические знания и участвовали в творческой практике.

Приведённые данные показывают, что ситуация с получением эстетического воспитания респондентами на этапе обязательного образования неудовлетворительна, явление сокращения или отсутствия курсов эстетического воспитания носит массовый характер. Хотя часть респондентов на этапе высшего образования проявляет интерес к искусству, из-за отсутствия систематичности и преемственности в эстетическом воспитании результаты самостоятельного обучения ограничены, что препятствует формированию у них целостной системы эстетических знаний. В то же время эстетическое образование на этапе высшего образования демонстрирует ярко выраженную профессиональную дифференциацию, и эта дифференциация практически лишает студентов нехудожественных специальностей возможности систематически получать эстетическое воспитание.

Уровень эстетических знаний

Содержание теста на знание эстетики полностью составлено на основе учебных материалов по изобразительному искусству на этапе обязательного образования; оно охватывает только самые базовые общеобразовательные знания и не включает задачи более высокого уровня. Такой дизайн обеспечивает соответствие содержания теста школьным учебным программам эстетического воспитания и позволяет измерить запас эстетических знаний, полученных респондентами через школьное образование. Тест состоит из 20 вопросов с выбором одного правильного ответа (максимальный балл – 100, проходной балл – 65), включая две части: общие знания по западному изобразительному искусству (от эпохи Возрождения до постмодернизма, 10 вопросов) и общие знания по традиционному китайскому изобразительному искусству (от эпохи до Цинь до нового времени, 10 вопросов).

Результаты теста на знание эстетики показали, что из 212 респондентов количество сдавших составило 59 человек (27,83%), из них 8 человек набрали максимальный балл (3,77%); количество не сдавших – 153 человека (72,17%); средний балл по всей выборке составил 44,20. Этот результат обнаруживает две заслуживающие внимания особенности. Во-первых, несмотря на то что средний уровень образования респондентов довольно высок (94,34%

1. Функциональность или художественность



Рис. 1.1. Источник богатства, Автор неизвестен, Размеры изготавливаются на заказ , х.м., Источник изображения: Dafen Art Online, URL: https://www.dfcys.com/goods-1880.html#none, Частное собрание



Рис. 1.2. Исаак Ильич Левитан. У омута, 1892, 150 х 209 см, х.м., Источник изображения: Википедия, Государственная Третьяковская галерея, Москва

имеют высшее образование), средний уровень запаса эстетических знаний остаётся низким, а процент сдавших значительно ниже ожидаемого. Во-вторых, доля получивших максимальный балл крайне низка (всего 3,77%), что свидетельствует о том, что даже среди сдавших лишь немногие обладают высоким уровнем эстетических знаний. Стоит отметить, что даже в этом самом базовом начальном тесте средний балл уже низок, а если повысить сложность теста, результаты будут ещё менее оптимистичными. Эти данные показывают, что у большинства респондентов эстетическая перцептивная способность, уровень художественного восприятия и эстетическая грамотность не получили полноценного развития через имеющийся у них опыт эстетического воспитания. В условиях экзаменационно-ориентированного образования высокий уровень образования и высокая эстетическая грамотность не находятся в обязательной корреляции.

Характеристика эстетических предпочтений

В исследовании с помощью четырёх пар сравнительных экспериментов изучались эстетические предпочтения респондентов. В первом эксперименте респондентам предлагалось выбрать более понравившееся произведение между декоративной картиной «Источник богатства», имеющей символическое значение благополучия, и классической реалистической пейзажной картиной И. И. Левитана «У омута». 152 человека (71,7%) выбрали декоративную картину «Источник богатства»; 60 человек (28,3%) выбрали «У омута». Этот результат показывает, что предпочтение общественности к функциональности и благопожелательной символике явно выше, чем к классической художественности [Рис. 1.1-1.2].

2. Фигуративность или абстракция



Рис. 2.1. Винсент Виллем ван Гог. Пшеничное поле с кипарисом, 1889, 73 x 93.4 см, х.м., Источник изображения: Википедия, Музей Метрополитен, Нью-Йорк

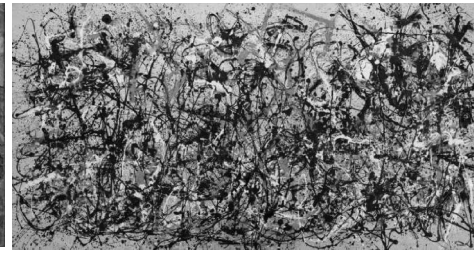


Рис. 2.2. Пол Джексон Поллок. Осенний ритм (номер 30), 1950, 266.7 x 525.8 см, Эмалевая краска на холсте, Источник изображения: Википедия, Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Во втором эксперименте сравнивались постимпрессионистская работа В. ван Гога (Vincent van Gogh) «Пшеничное поле с кипарисом» (Wheat Field with Cypresses) и абстрактно-экспрессионистская работа Дж. Поллока (Jackson Pollock) «Осенний ритм (номер 30)» (Autumn Rhythm: Number 30). 205 человек (96,7%) выбрали работу В. ван Гога, и только 7 человек (3,3%) выбрали работу Дж. Поллока. Этот разительный разрыв свидетельствует о том, что общественность имеет подавляющее предпочтение конкретным, узнаваемым художественным формам и демонстрирует крайне сильное неприятие абстрактных художественных форм [Рис. 2.1-2.2].

В третьем эксперименте предлагался выбор между реалистической пейзажной картиной И. И. Шишкина «Вечер» и неоэкспрессионистской пейзажной картиной А. Кифера (Anselm Kiefer) «Тропа через хребет» (The Ridge Way). Из 205 респондентов, предпочитающих фигуративную живопись, 195 человек (95,1%) выбрали работу И. И. Шишкина, и только 10 человек (4,9%) выбрали работу А. Кифера. Этот результат дополнительно подтверждает предпочтение общественности к традиционному, реалистическому стилю и крайне низкую степень принятия авангардных, экспрессионистских художественных форм [Рис. 3.1-3.2].

В четвёртом эксперименте сравнивались гиперреалистический натюрморт К. Браво (Claudio Bravo Camus) «Натюрморт со свечой» (Still Life With Candle) и метафизический натюрморт Дж. Моранди (Giorgio Morandi) «Натюрморт» (Natura morta). Среди тех же респондентов, предпочитающих фигуративную живопись, 187 человек (91,2%) выбрали высокореалистичный стиль К. Браво, и только 18 человек (8,8%) выбрали лаконичный стиль Дж. Моранди с высокой степенью обобщения. Кроме того, из 212 респондентов 152 человека (71,7%) имели опыт коллекционирования живописи маслом, из них 141 человек

3. Реализм или авангард



Рис. 3.1. Иван Иванович Шишкин. Вечер, 1871, 71.7 x 142.5 см, х.м., Источник изображения: Википедия, Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 3.2. Ансельм Кифер. Тропа через хребет, 1983, 134 x 228 см, масло, шеллак и солома на мешковине, Источник изображения: Википедия, Частное собрание

(92,8%) коллекционировал фигуративную живопись маслом, и только 11 человек (7,2%) коллекционировали абстрактную живопись маслом. Данные о коллекционерском поведении полностью согласуются с результатами эксперимента по эстетическим предпочтениям [Рис. 4.1-4.2].

Хотя выбор произведений в четырёх парах сравнительных экспериментов данного исследования образует чёткие контрастные измерения по стилистическим типам, объективно существуют различия в степени знакомства респондентов с разными художниками. Например, в сравнении Ван Гога и Дж. Поллока: Ван Гог обладает чрезвычайно высокой общественной узнаваемостью во всём мире, в том числе в Китае, тогда как Дж. Поллок, хотя и принадлежит к числу мировых классиков, имеет относительно низкую узнаваемость среди непрофессиональной публики. Это различие в степени знакомства само по себе не является внешним искажающим фактором эксперимента; напротив, его можно обоснованно включить в аналитическую логику культурного капитала: знание важных художников и их стилей в истории искусства само по себе является конкретным проявлением институционализированного культурного капитала у индивида. Подавляющее предпочтение респондентов Ван Гогу может одновременно отражать совокупный эффект предпочтения фигуративности и доступности знания, что не противоречит основному выводу данного исследования – недостаточность способности к эстетической декодировке включает в себя как трудности восприятия самого формального языка, так и незнакомство с координатной сеткой истории искусства.

Обобщая результаты четырёх групп экспериментов, можно сказать, что эстетические предпочтения респондентов проявляют чёткую тенденцию: они отдают предпочтение функциональности по сравнению с художественностью, фигуративности по сравнению с абстракцией, традиции по сравнению с авангардом и реалистичной репрезентации по сравнению с субъективной экспрессией. Эта

4. Гиперреализм или обобщение



Рис. 4.1. Клаудио Браво. Натюрморт со свечой, 1983, 75.3 x 100.3 см, х.м., Источник изображения: Википедия, Частное собрание



Рис. 4.2. Джорджо Моранди. Натюрморт, 1952, 40 x 52 см, х.м., Источник изображения: Википедия, Частное собрание

направленность восприятия, сформированная предшествующим эстетическим опытом, носит в данном регионе повсеместный характер.

Эстетические предпочтения большинства респондентов в пользу фигуративности, традиционных сюжетов и реалистичной репрезентации показывают, что их эстетическое суждение основывается главным образом на устоявшихся культурно-символических значениях, которые несёт в себе изображение, а не на формальной композиции и собственном языке искусства. Их критерий оценки живописных произведений коренится в явном формальном стандарте «похоже — не похоже», а независимое эстетическое восприятие скрытой чистой формальной красоты ещё не получило достаточного развития.

Такой способ знаковой интерпретации редуцирует изображение к обозначаемому объекту, оставляя эстетический опыт на уровне распознавания функции знака. В рамках классификации знаков Ч. С. Пирса эта предпочтительная тенденция означает, что понимание изобразительных знаков общественностью сильно зависит от сходства между изображением и объектом [31, с. 76–93]. Их эстетическое ожидание ограничено их повседневным визуальным опытом, и когда произведение выходит за пределы этого горизонта ожидания, общественность отвергает его под ярлыком «непонятно». Эта гомогенность эстетических предпочтений подтверждает точку зрения П. Бурдьё: группы с низким культурным капиталом склонны требовать от художественных произведений непосредственной репрезентации «красивого» или «осмысленного» реального содержания, тогда как группы с высоким культурным капиталом способны выйти за пределы фигуративной референции и признать формальные элементы самостоятельным объектом эстетического суждения. Отсутствие системы художественного образования как институционализированного канала распределения куль-

турного капитала привело к недостаточности эстетической декодирующей способности населения.

Заключение

Настоящее исследование на основе эмпирического анализа 212 действительных анкет из провинции Хэйлунцзян выявило глубинную связь между дефицитом эстетического воспитания и низким уровнем эстетической грамотности населения.

Во-первых, существует тесная эмпирическая связь между системным дефицитом эстетического воспитания и низким уровнем эстетической грамотности. На этапе обязательного образования доля сокращения уроков изобразительного искусства неизменно оставалась выше 70%; значительная часть респондентов в течение двенадцати лет обязательного образования практически не получила систематического художественного образования. Это повсеместное сокращение учебных часов чётко коррелирует с низкими баллами выборки в тесте на знание эстетики: именно та группа, которая получила меньше систематического художественного образования на этапе обязательного образования, показала самые низкие результаты в тесте. На этапе высшего образования попытки самостоятельного обучения студентов нехудожественных специальностей также ограничены из-за отсутствия систематического руководства. Таким образом, системный разрыв в эстетическом воспитании является одной из важных причин относительной недостаточности запаса эстетических знаний у опрошенной выборки.

Во-вторых, высокий уровень образования не равен высокой эстетической грамотности. 94,34% респондентов имеют высшее образование, однако средний балл теста на знание эстетики составил всего 44,20, а процент успешно сдавших – менее 30%. Этот парадокс свидетельствует о том, что экзаменационно-ориентированная образовательная модель маргинализирует эстетическое воспитание, а общественное художественное образование на этапе высшего образования не смогло эффективно восполнить недостатки обязательного образования; уровень образования отражает способность к сдаче экзаменов и систему профессиональных знаний, а не эстетическую перцептивную способность и уровень художественного восприятия.

В-третьих, институциональная дифференциация внутри образовательной системы воспроизводит неравенство культурного капитала. Только 8% респондентов имеют художественное профильное образование, и 94% из них получили систематическое эстетическое образование; остальные респонденты с нехудожественным профилем, хотя также 94% из них пытались заниматься самостоятельно, достигают лишь ограниченных результатов. Дифференциация в

подготовке по эстетическому воспитанию между специализированными художественными вузами и комплексными университетами напрямую ведёт к неравному распределению эстетического уровня, подтверждая теоретическое суждение П. Бурдьё о том, что образовательная система является институциональным механизмом неравного распределения культурного капитала.

Наконец, существует высокая корреляция между эстетическими предпочтениями и эстетической грамотностью. Большинство общественности предпочитает функциональные, фигуративные, традиционные и гиперреалистичные художественные формы: более 96% респондентов выбрали фигуративную живопись вместо абстрактной, более 95% выбрали традиционный реалистический стиль вместо авангардного экспрессионистского. Эта особенность предпочтений чётко коррелирует с низкими баллами теста на знание эстетики: группы с низким культурным капиталом ещё не развили способность к восприятию и суждению о самом формальном языке. Неприятие абстрактных и авангардных форм по сути является следствием недостаточной эстетической способности, корень которой, в свою очередь, лежит в системном разрыве эстетического воспитания.

На основе вышеуказанных выводов курсы эстетического воспитания на этапе обязательного образования должны получить жёсткие гарантии; необходимо строго соблюдать установленную долю учебных часов, избегая произвольного сокращения или отмены уроков изобразительного искусства из-за давления поступления в вузы. На этапе высшего образования следует усилить строительство системы общественного художественного образования: комплексные университеты, особенно технические вузы, должны добавить обязательные факультативные курсы по искусству, улучшить кадровые и материально-технические условия, сократив разрыв в ресурсах эстетического воспитания по сравнению со специализированными художественными вузами. Повышение эстетической грамотности – это системная задача, требующая совместного продвижения обязательного образования, высшего образования и общественного воспитания, а институциональная корректировка образовательной политики является фундаментальным путём решения проблемы.

Литература

1. *Полозова Т. А. Чтение познание и саморазвитие // Rhema. Рема. – 2009. – № 3. – URL: https:// cyberleninka. ru/ article/ n/ chtenie-poznanie-i-samorazvitie (дата обращения: 29.03.2025)*
2. *Киященко, Н. И. Кризис эстетики или тоска по Эстетическому: диалог эстетика и культуролога / Н. И. Киященко, Е. Н. Шапинская // Культура культуры. – 2014. – № 4(4). – С. 10.*
3. *Шапинская, Е. Н. Диалог об эстетическом воспитании: кризис ценностей и пути его преодоления / Е. Н. Шапинская, Н. И. Киященко // Культура и искусство. – 2014. – № 4. – С. 417-427.*
4. *Киященко, Н. И. Концепт и концепция эстетического воспитания / Н. И. Киященко // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 4(61). – С. 192-196.*

5. *Баркова, Е. В. Образование в контексте формирования эстетической культуры общества и личности / Е. В. Баркова // Человек и образование. – 2012. – № 1(30). – С. 37-40.*
6. *Маслова, В. А. Культурный капитал и идеи эстетического воспитания в 20 веке / В. А. Маслова // Социология. – 2020. – № 6. – С. 257-265.*
7. *Иванова, В. В. Глобальные проблемы и перспективы эстетического воспитания в настоящее время / В. В. Иванова // Вестник Краснодарского государственного института культуры. – 2015. – № 4(4). – С. 17.*
8. *Игнатович, В. Г. Эстетическое воспитание как педагогическая проблема / В. Г. Игнатович // Актуальные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. – 2018. – Т. 12, № 7. – С. 10-11.*
9. *Додонова, С. Г. Эстетическое воспитание и современное искусство / С. Г. Додонова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 4. – С. 136-139.*
10. *Гукасян, М. Р. Генезис формирования эстетической культуры личности в общеобразовательной организации / М. Р. Гукасян // Педагогическое образование и наука. – 2018. – № 6. – С. 24-28.*
11. *Мальцева, Л. В. Методологические основы эстетического воспитания / Л. В. Мальцева // Известия Южного федерального университета. Педагогические науки. – 2009. – № 5. – С. 45-53.*
12. *Гинтер, С. М. К вопросу о сущности эстетического воспитания и формировании эстетического отношения к миру / С. М. Гинтер // Известия Алтайского государственного университета. – 2012. – № 2-1(74). – С. 234-236.*
13. *Ма Цзяюй. Исследование инноваций в эстетическом воспитании студентов. – Чанчунь: Издательство изобразительных искусств Цзилинь, 2024. – 188 с.*
14. *Лу Сыфэн. Введение в студенческую жизнь. – Пекин: Издательство «Время», 1997. – 273 с.*
15. *Центральное правительство Китайской Народной Республики: Официальный сайт. – Руководящие указания Канцелярии Государственного совета КНР о всестороннем усилении и совершенствовании работы по эстетическому воспитанию в учебных заведениях. – 2015. – URL: https://www.gov.cn/zhengce/content/2015-09/28/content_10196.htm (дата обращения: 25.06.2025) – Текст: электронный.*
16. *Центральное правительство Китайской Народной Республики: Официальный сайт. – Руководящие указания о всестороннем усилении и совершенствовании эстетического воспитания в учебных заведениях новой эпохи. – 2020. – URL: https://www.gov. cn/gongbao/ content/ 2020/content_5554511.htm (дата обращения: 25.06.2025) – Текст: электронный.*
17. *Вэньвэнь, Х. Становление художественного образования Харбина конца XIX - начала XX веков / Х. Вэньвэнь, Л. Р. Строй // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2023. – № 1. – С. 68-74.*
18. *Ли Дэхуэй. Исследование формирования эстетических качеств с точки зрения эстетического воспитания. – Тяньцзинь: Издательство научно-технической литературы Тяньцзиня, 2023. – 223 с.*
19. *Ван Ли. Исследование текущего состояния и мер по развитию общественного художественного образования в вузах: на примере 34 университетов Пекина // Пекинское образование (общеобразовательное издание). – 2018. – № 3. – С. 16-19.*
20. *Чжоу Цуй. Исследование современного развития эстетического и нравственного воспитания в вузах. – Пекин: Китайское издательство текстильной литературы, 2021. – 173 с.*
21. *Люй Хайся. Реальные дилеммы и прорывные пути эстетического образования в колледжах и университетах // Образование взрослых в Китае. – 2022. – № 3. – С. 33-37.*
22. *Дун Линь. Исследование строительства курсов эстетического воспитания и художественного восприятия в высших учебных заведениях. – Пекин: Издательство Национальной администрации, 2018. – 212 с.*
23. *Чэнь Хуа. Исследование теории и практики создания первоклассного образования. – Сиань: Издательство народов Шэньси, 2018. – 490 с.*
24. *Ли Ган. Инновационное исследование и практика практической модели обучения по художественным специальностям в колледжах и университетах. – Шицзячжуан: Издательство изящных искусств Хэбэя, 2016. – 176 с.*

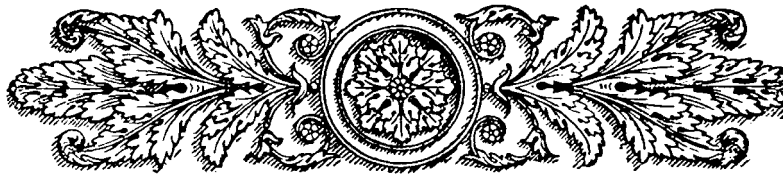
25. *Лю Маопин. Исследование художественного образования в контексте современной эстетики. – Ухань: Издательство Уханьского университета, 2022. – 218 с.*
26. *Ван Синьтун. Дистанция между современным искусством и людьми // Керамика. – 2024. – № 6. – С. 96-97, 134.*
27. *Хуан Ючжу. Исследование развития публичного искусства в построении системы общественного культурного обслуживания. – Ухань: Издательство Уханьского университета, 2016. – 381 с.*
28. *И Сяомин. Текущее состояние, факторы влияния и предложения по образованию национальной эстетической грамотности в Китае / И Сяомин, Ду Лицзяо // Журнал эстетического образования. – 2015. – № 4. – С. 54-62.*
29. *Бурдье Пьер. Различение: социальная критика суждения // Экономическая социология. – 2005. – № 3. – С. 25-48. – URL: https:// cyberleninka.ru/ article/n/ razlichenie- sotsialnaya-kritika-suzhdeniya (дата обращения: 25.06.2026).*
30. *Основные данные седьмой Всекитайской переписи населения провинции Хэйлунцзян. – Народное правительство провинции Хэйлунцзян, 27.05.2021. – URL: https:// www.hlj.gov. cn/hlj/c108419/202105/c00_31186898.shtml (дата обращения: 25.06.2025). – Текст: электронный.*
31. *Пирс Ч.С. Начало прагматизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 352 с.*

REFERENCES

1. *Polozova T.A. Reading, cognition and self-development, Rhema. Rema, 2009, No. 3, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/chtenie-poznanie-i-samorazvitie (accessed March 29, 2025).*
2. *Kiyashchenko N.I., Shapinskaya E.N. Crisis of aesthetics or longing for the Aesthetic: a dialogue between an aesthetician and a culturologist, Culture of Culture, 2014, No. 4(4), p. 10.*
3. *Shapinskaya E.N., Kiyashchenko N.I. Dialogue on aesthetic education: crisis of values and ways to overcome it, Culture and Art, 2014, No. 4, pp. 417-427.*
4. *Kiyashchenko N.I. Concept and conception of aesthetic education, Yaroslavl Pedagogical Bulletin, 2009, No. 4(61), pp. 192-196.*
5. *Barkova E.V. Education in the context of forming the aesthetic culture of society and personality, Man and Education, 2012, No. 1(30), pp. 37-40.*
6. *Maslova V.A. Cultural capital and ideas of aesthetic education in the 20th century, Sociology, 2020, No. 6, pp. 257-265.*
7. *Ivanova V.V. Global problems and prospects of aesthetic education at present, Bulletin of Krasnodar State Institute of Culture, 2015, No. 4(4), p. 17.*
8. *Ignatovich V.G. Aesthetic education as a pedagogical problem, Actual Problems of Humanities and Socio-Economic Sciences, 2018, vol. 12, No. 7, pp. 10-11.*
9. *Dodonova S.G. Aesthetic education and modern art, Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts, 2016, No. 4, pp. 136-139.*
10. *Ghukasyan M.R. Genesis of formation of individual aesthetic culture in a general educational organization, Pedagogical Education and Science, 2018, No. 6, pp. 24-28.*
11. *Maltseva L.V. Methodological foundations of aesthetic education, Proceedings of Southern Federal University. Pedagogical Sciences, 2009, No. 5, pp. 45-53.*
12. *Ginter S.M. On the question of the essence of aesthetic education and formation of an aesthetic attitude to the world, Proceedings of Altai State University, 2012, No. 2-1(74), pp. 234-236.*
13. *Ma Jiayu. Research on Innovations in Aesthetic Education of University Students, Changchun: Jilin Fine Arts Publishing House, 2024, 188 p.*
14. *Lu Sifeng. Introduction to Student Life, Beijing: Time Publishing House, 1997, 273 p.*
15. *Central Government of the People's Republic of China Official Website: Guiding Opinions of the General Office of the State Council of the PRC on Comprehensively Strengthening and Improving Aesthetic Education Work in Schools, 2015, available at: https://www.gov.cn/zhengce/content/2015-09/28/content_10196.htm (accessed June 25, 2025).*
16. *Central Government of the People's Republic of China Official Website: Guiding Opinions on Comprehensively Strengthening and Improving Aesthetic Education in Schools in the New Era, 2020, available at: https://www.gov.cn/gongbao/content/2020/content_5554511.htm (accessed June 25, 2025).*

17. *Hu Wenwen, Stroy L.R. The formation of art education in Harbin in the late 19th - early 20th centuries, ARTE: Electronic Research Journal of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 2023, No. 1, pp. 68-74.*
18. *Li Dehui. Research on the Formation of Aesthetic Qualities from the Perspective of Aesthetic Education, Tianjin: Tianjin Science and Technology Literature Publishing House, 2023, 223 p.*
19. *Wang Li. Research on the current situation and development measures of public art education in higher education institutions: taking 34 universities in Beijing as an example, Beijing Education (Higher Education Edition), 2018, No. 3, pp. 16-19.*
20. *Zhou Cui. Research on the Modern Development of Aesthetic and Moral Education in Higher Education Institutions, Beijing: China Textile Publishing House, 2021, 173 p.*
21. *Lyu Haixia. Practical dilemmas and breakthrough paths of aesthetic education in colleges and universities, Adult Education in China, 2022, No. 3, pp. 33-37.*
22. *Dong Ling. Research on the Construction of Aesthetic Education and Art Appreciation Courses in Higher Education Institutions, Beijing: National Academy of Governance Press, 2018, 212 p.*
23. *Chen Hua. Research on the Theory and Practice of Building First-Class Education, Xi'an: Shaanxi People's Publishing House, 2018, 490 p.*
24. *Li Gang. Innovative Research and Practice on the Practical Teaching Model of Art Majors in Colleges and Universities, Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2016, 176 p.*
25. *Liu Maoping. Research on Art Education in the Context of Contemporary Aesthetics, Wuhan: Wuhan University Press, 2022, 218 p.*
26. *Wang Xintong. Distance between modern art and people, Ceramics, 2024, No. 6, pp. 96-97, 134.*
27. *Huang Youzhu. Research on the Development of Public Art in the Construction of Public Cultural Service System, Wuhan: Wuhan University Press, 2016, 381 p.*
28. *Yi Xiaoming, Du Lijiao. Current status, influencing factors and suggestions for national aesthetic literacy education in China, Journal of Aesthetic Education, 2015, No. 4, pp. 54-62.*
29. *Bourdieu P. Distinction: a social critique of the judgement of taste, Journal of Economic Sociology, 2005, No. 3, pp. 25-48, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/razlichenie- sotsialnaya-kritika-suzhdeniya (accessed June 25, 2026).*
30. *Key Data of the Seventh National Population Census of Heilongjiang Province, People's Government of Heilongjiang Province, May 27, 2021, available at: https://www.hlj.gov. cn/hlj/c108419/202105/c00 31186898.shtml (accessed June 25, 2025).*
31. *Peirce C.S. The Beginning of Pragmatism, Saint Petersburg: Aletheia, 2000, 352 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 28.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026



М.Л. Лазарев

«Цветок здоровья» - музыкальная программа гармонизации развития ребенка в младшей школе

Аннотация. В статье описана музыкальная программа формирования здоровья детей в младшей школе «Цветок здоррвья». Приведены результаты ее апробации на большой популяции детей с применением медико-психолого-педагогического экспресс-теста «Здравик». Для сравнения эффективности оздоровительных технологий в дошкольном и младшем школьном возрастах в статье также приведены результаты применения фрагмента программы формирования здоровья дошкольников «Здравствуй!». В исследовании были отмечены как позитивные тенденции (выявление двигательных типов, прирост показателей - дыхание, память, движение), так и ряд негативных тенденций (снижение показателей выносливости и памяти в течение учебного года и падение прироста их показателей в ходе учебы в начальной школе). В целом, апробация программы для младших школьников «Цветок здоровья», с использованием сравнительных данных, полученных при применении дошкольной программы «Здравствуй!», позволяет говорить о возможностях регуляции процессов жизнедеятельности ребенка в ходе осуществления им образовательной деятельности.

Ключевые слова: Цветок здоровья, младшая школа, тест «Здравик», двигательные типы.

Введение

Проблема здоровья детей младшего школьного возраста становится все более актуальной. В многочисленных научных публикациях представлены различные современные системы и методы оздоровления детей младшего школьного возраста, такие как: здоровьесберегающие образовательные технологии; физкультурно-оздоровительные программы; формирование здорового питания; профилактика ожирения; сохранение психического здоровья; развитие гигиенической культуры; участие школьной медицинской службы; взаимодействие школы и семьи в вопросах укрепления здоровья. В частности, авторы показали, что интеграция здоровьесберегающих технологий в учебный процесс способствует улучшению пищевого поведения, повышению двигательной активности и снижению факторов риска ожирения [1]. Проанализирована эффективность школьных программ по формированию гигиенических навыков, способствующих снижению уровня инфекционной заболеваемости и пропусков занятий [2]. Доказано, что сочетание образовательной работы, свободного доступа к питьевой воде и поддержки семьи значительно улучшает показатели здоровья детей [3]. Часть исследований посвящена изучению возможностей профилактики тревожности, эмоциональных нарушений и школьного стресса [4]. При этом авторы делают вывод, что систематическая профилактическая работа в школе не только улучшает эмоциональное благополучие детей, но и экономически эффективна [5]. В работах отмечается, что наибольший эффект демонстрируют комплексные модели, объединяющие образовательную работу, изменение школьной среды и участие родителей [6].

При всем разнообразии подходов к решению проблемы здоровья младших школьников, следует признать, что тренд на снижение уровня их психического и физического здоровья сохраняется. Одной из причин, с нашей точки зрения, является недостаточное внимание к оздоровлению самой образовательной деятельности младшего школьника. В нашем исследовании представлен один из вариантов решения данного вопроса.

Материалы и методы

Исследование посвящено результатам апробации авторской музыкально-оздоровительной программы для младшей школы «Цветок здоровья» [7]. Программа направлена на оздоровление детей в начальной школе в процессе осуществления ими образовательной деятельности, формирования у них элементарных знаний о правилах здорового поведения, навыков здорового образа жизни и повышение резервов здоровья. Программа состоит из 13 пособий и

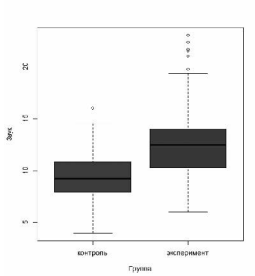
представляет собой музыкальные уроки здоровья, которые включают 450 авторских песен и обширный сказочный материал, содержат оздоровительные и познавательные элементы, формируют внутренние потребности физиологического, психического и личностного роста детей. Школьные предметы рассматриваются как способы тренинга ведущих произвольных функций организма ребенка.

Для анализа результатов использован медико-психолого-педагогический экспресс-тест «Здравик» [8], который позволяет подводить итоги оздоровительных занятий с ребенком, осуществляемых на протяжении длительного времени, и включает: двигательный тест (скоростная выносливость – количество приседаний за 30 секунд), цветоэмоциональный тест (ежедневный выбор ребенком одного из 9 цветов), мнемотест (количество строк стихов и песен, выученных за последний месяц), росто-весовой тест (росто-весовая разница в условных единицах), звукодыхательный тест (длительность озвученного «М» – выдоха в секундах), тест на здоровьеустойчивость (количество «здоровых» дней в течение месяца), интонационный тест (количество чисто спетых нот по полутонам), самооценка (шкала Дембо-Рубинштейн).

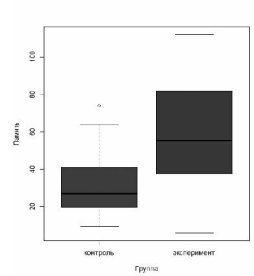
В качестве дополнительной группы сравнения приведены данные апробации музыкально-оздоровительной программы дошкольников «Здравствуй!» [9]. Программа для дошкольников также представляет собой музыкальные уроки здоровья (включающие сказки, песенный материал, игры, занятия с родителями, семейные походы и др.), направленные на формирование навыков здорового поведения и повышение собственной ответственности за свое здоровье, с проведением тестирования в начале и в конце года. Программа «Здравствуй!» имеет гриф Министерства Образования РФ и включена в Перечень учебных изданий для общеобразовательных учреждений в 2003 году (Приказ Минобразования РФ, № 104 от 17.01.03). УМК программы стоит из 16 пособий, включающих музыкальные уроки здоровья, 81 авторскую сказку и 250 авторских песен.

Ход исследования и результаты

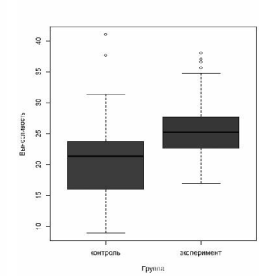
База исследования по тесту «Здравик». Исследование проводилось с 2005 по 2024 годы. Оценивались дети из нескольких городов России: Москва (Школы 236, 847, 885; ДОУ 151, 236, 281, 1020, 1026, 1417, 1485, 1608, 1895, 2246, 2521); Бавлы (ДОУ 12); Комсомольск-на-Амуре (Школа 6); Хабаровск (ДОУ 23, Здравиада); Южно-Сахалинск (Школа 20). В исследование вошло 2913 детей: 782 школьника (367 девочек, 415 мальчиков); 2131 дошкольник (1034 девочки и 1097 мальчиков). Из них по возрастам: 2 года – 12 детей (6 мальчиков и 6 девочек); 3 года – 538 детей (280 мальчиков и 258 девочек); 4



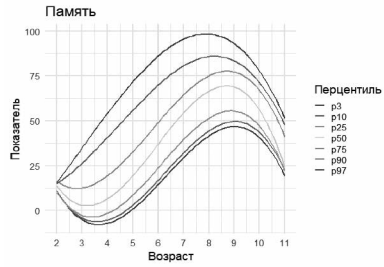
Показатели памяти
График 1



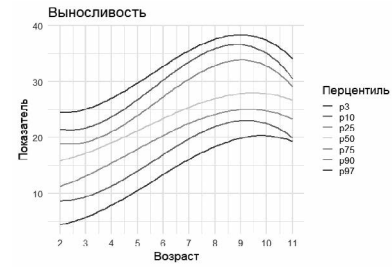
Показатели звукодыхательного теста
График 2



Показатели выносливости
График 3



Показатели памяти (центильная теблица)
График 4

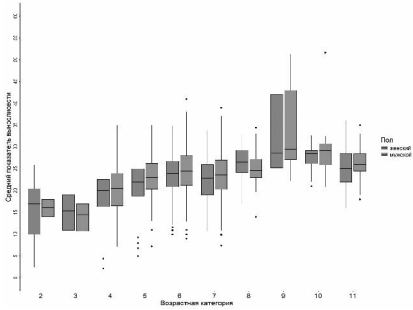


Показатели выносливости (центильная таблица)
График 5

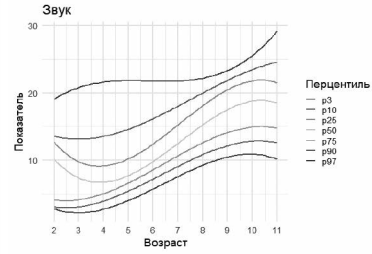
года – 413 детей (221 мальчиков и 192 девочки); 5 лет – 525 ребенка (265 мальчиков и 260 девочек); 6 лет – 520 детей (269 мальчиков и 251 девочка); 7 лет – 312 детей (168 мальчиков и 144 девочки); 8 лет – 168 детей (84 мальчика и 84 девочки); 9 лет – 153 ребенка (83 мальчика и 70 девочек); 10 лет – 107 детей (61 мальчиков и 46 девочек); 11 лет – 42 ребенка (19 мальчиков и 23 девочки).

Математические методы. Статистическая обработка данных проводилась с использованием языка программирования для статистической обработки данных R (версия 4.4.1) в среде разработки RStudio (ver. 2024.12.0 build 467). Сравнительный анализ количественных величин производился с применением непараметрического теста Манна-Уитни. Пороговый уровень значимости был принят за 0,05.

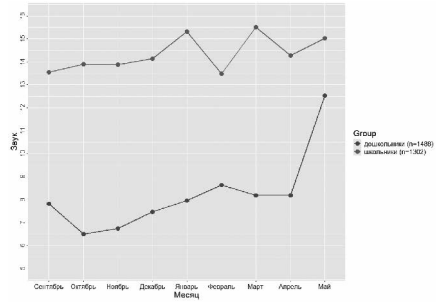
Фрагменты результатов работы. В ходе исследования с использованием теста «Здравик» были получены возрастные номограммы и центильные табли-



Показатели выносливости (номограмма)
График 6



Центильная таблица по показателям звукодыхательного теста (проба Лазарева)
График 7



Прирост показателей звукодыхательного теста в течение учебного года
График 8

цы по всем целевым показателям, а также установлен целый ряд закономерностей и тенденций. В связи с ограничением объема статьи в качестве примеров приводим лишь некоторые наиболее важные результаты исследования.

Сравнительные данные (экспериментальный и контрольные группы школьников). У школьников в экспериментальных группах по отношению к группам контроля были выявлены положительные тенденции в показателях сразу нескольких целевых функций (Графики 1-3).

При этом, однако, в общей выборке (школьники и дошкольники) было выявлено снижение темпов прироста этих показателей в период учебы в начальной школе (и по данным центильных таблиц, и по данным возрастных номограмм). Графики 4-6.

Более оптимистичнее выглядела картина при оценке функции внешнего дыхания, когда была отмечена тенденция к постепенному возрастному приросту показателей (Графики 7, 8).



Диаграмма 1

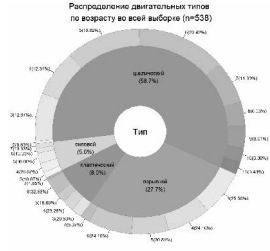


Диаграмма 2

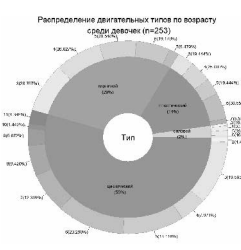


Диаграмма 3

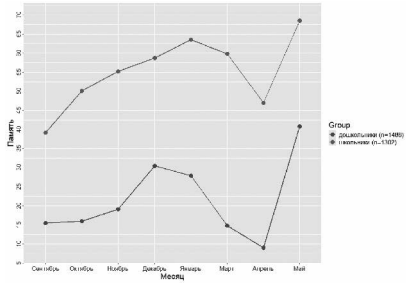
Двигательные метрики здоровья. Двигательные типы. По всей изучаемой выборке (и школьники и дошкольники) в ходе исследования нам удалось показать, что каждый ребенок обладает индивидуальными двигательными особенностями, названными нами двигательным типом (взрывной, силовой, циклический, пластический), либо индивидуальным сочетанием этих особенностей. В частности, была изучена общая картина распределения двигательных типов у мальчиков и девочек (Диаграмма 1).

Также была установлена разница в распределении двигательных типов у девочек и у мальчиков. Оказалось, что циклический и взрывной типы и у мальчиков, и у девочек представлены на первом и втором месте (62,5%, 55%). При этом в силовом и пластическом типах уже отмечается гендерная разница. В силовой тип у мальчиков занимает 8,4%, а у девочек только 2%. В пластическом же типе картина обратная: у девочек 14%, у мальчиков только 2% (Диаграммы 2,3).

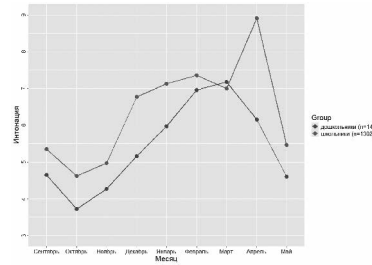
Динамика показателей в течение учебного года.

При оценке памяти у детей было установлено, что динамика ее показателей практически полностью совпадает у дошкольников и школьников (График 9), с ухудшением результатов к апрелю (усталость) и их увеличением в мае (весенняя активность детей, праздники). Данный результат красноречиво говорит о необходимости внесение корректив в образовательные программы детского сада и младшей школы.

Похожая картина наблюдается и у показателей интонационного слуха (График 10), однако при оценке общей динамики прироста показателей всех изучаемых целевых функций у младших школьников (в ходе здоровьеобрзующего тренинга по программе «Цветок здоровья») наибольший прирост показателей был отмечен именно в области интонационного слуха (График 11).



Динамика показателей памяти в течение года
График 9



Интонационный слух
График 10

Выводы и заключение

В ходе исследования удалось выявить ряд тенденций. В частности, был отмечен прирост (как у мальчиков, так и у девочек) показателей по таким произвольным сферам, как дыхание, память, движение, демонстрирующий эффективность оздоровительно-развивающей программы «Цветок здоровья» (фрагменты некоторых результатов представлены выше).

Установлено, что показатели памяти и у школьников и у дошкольников падают в течение учебного года с незначительным приростом к маю месяцу (весенний эффект). Данный факт можно трактовать как результат переутомления детей в течение года, что обуславливает необходимость перераспределения учебных нагрузок в течение года.

В общей динамике показателей физических качеств отмечается некоторый спад их прироста в процессе обучения в начальной школе по отношению к приросту в дошкольном возрасте. Данный факт можно трактовать как результат снижения двигательной активности и рассогласования психического и физического развития детей в ходе осуществления ими образовательной деятельности.

Сохраняющийся прирост показателей звукодыхательной пробы у в течение учебного года и в ходе взросления детей (от 3 до 11 лет) демонстрирует возможности регуляции развития ребенка с помощью специально организованных оздоровительных программ, вариантами которых являются программа «Цветок здоровья» и программа «Здравствуй!».

Выявление 4 двигательных (врожденных, по нашему мнению) типов у детей от 3 до 10 лет, а также различное их процентное распределение у мальчиков и девочек, с одной стороны – делает возможным раннее выявление способностей к соответствующим видам спорта (ранняя спортивная специализация), а с дру-

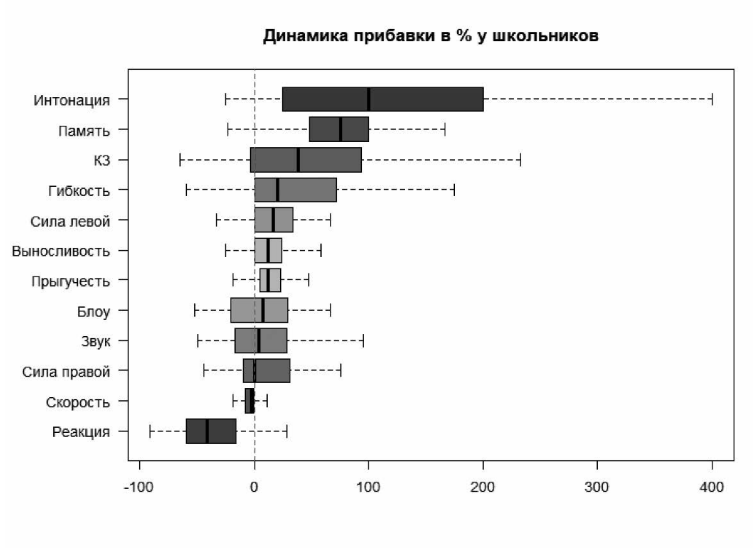


График 11
Динамика прироста показателей всех целевых функций

гой стороны – обусловливает необходимость организации физкультурных занятий с распределением детей по группам с учетом их двигательных особенностей (способностей).

Приоритетное увеличение прироста показателей интонационного слуха у школьников (а это результат применения именно музыкальной программы «Цветок здоровья»), с учетом высокого процента детей-гудошников в современной школе, обосновывает необходимость пересмотра программ музыкального воспитания младших школьников.

В целом, апробация программы для младших школьников «Цветок здоровья», с использованием сравнительных данных, полученных при применении дошкольной программы «Здравствуй!», позволяет говорить о возможностях регуляции процессов жизнедеятельности ребенка в ходе осуществления им образовательной деятельности.

Литература

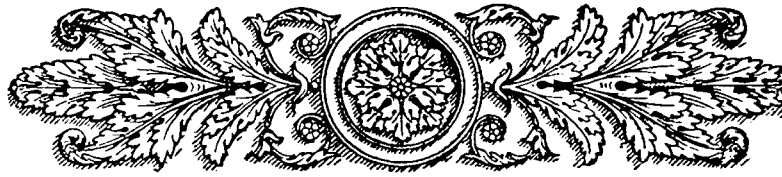
1. *Balderas-Arteaga N. и др. Healthy lifestyle interventions within the curriculum in school-age children: systematic review and meta-analysis // Health Promotion International. 2024. Vol. 39. No. 2. Article daae020. DOI: 10.1093/heapro/daae020.*

2. *Chan Y. H., Lee J. X. и др. The Effects of School-Based Hygiene Intervention Programme: Systematic Review and Meta-Analysis // Journal of Paediatrics and Child Health. 2024. DOI: 10.1111/jpc.17059.*
3. *Fornons-Casol L., Ramos-Pla A., Olondriz-Valverde A. и др. Educational Practices for Promoting Healthy Hydration in Primary Education in the Face of Climate Change: A Systematic Review of the Literature // BMC Pediatrics. 2026. Vol. 26. Article 431. DOI: 10.1186/s12887-026-06773-y.*
4. *Wang P., Wang Z., Qiu S. Universal, School-Based Transdiagnostic Interventions to Promote Mental Health and Emotional Wellbeing: A Systematic Review // Child and Adolescent Psychiatry and Mental Health. 2024. Vol. 18. Article 47. DOI: 10.1186/s13034-024-00735-x*
5. *McCarthy M., Barrett E. и др. Universal Primary School Interventions to Improve Child Social–Emotional and Mental Health Outcomes: A Systematic Review of Economic Evaluations // School Mental Health. 2024. Vol. 16. P. 291–313.*
6. *Muzaffar H., Difilipo K. N., Fitzgerald N. и др. A Systematic Review of Interventions to Improve the Diet of Children // Journal of Public Health. 2026. Vol. 34. P. 53–69. DOI: 10.1007/ s10389-024-02258-3.*
7. *Лазарев М.Л. Курс формирования здоровья младших школьников «Цветок здоровья». УМК. — М., «Мнемозина», 2006 – 2007 (Гриф Минобразования РФ),*
8. *Экспресс-тестирование развития ребенка дошкольного и младшего школьного возраста (тест «Здравик»). Разрешение Росздравнадзора «ФС № 2011/395 от 13.12.2011». В расширенном видтест «ЗДРАВИК» представлен в электронной версии http://goo.gl/forms/wPE8wSOKbs*
9. *Лазарев М.Л. Программа курса формирования здоровья дошкольников «Здравствуй!» —М.: «Мнемозина», 2004.*

REFERENCES

1. *Balderas-Arteaga N. и др. Healthy lifestyle interventions within the curriculum in school-age children: systematic review and meta-analysis // Health Promotion International. 2024. Vol. 39. No. 2. Article daae020. DOI: 10.1093/heapro/daae020.*
2. *Chan Y. H., Lee J. X. и др. The Effects of School-Based Hygiene Intervention Programme: Systematic Review and Meta-Analysis // Journal of Paediatrics and Child Health. 2024. DOI: 10.1111/jpc.17059.*
3. *Fornons-Casol L., Ramos-Pla A., Olondriz-Valverde A. и др. Educational Practices for Promoting Healthy Hydration in Primary Education in the Face of Climate Change: A Systematic Review of the Literature // BMC Pediatrics. 2026. Vol. 26. Article 431. DOI: 10.1186/s12887-026-06773-y.*
4. *Wang P., Wang Z., Qiu S. Universal, School-Based Transdiagnostic Interventions to Promote Mental Health and Emotional Wellbeing: A Systematic Review // Child and Adolescent Psychiatry and Mental Health. 2024. Vol. 18. Article 47. DOI: 10.1186/s13034-024-00735-x*
5. *McCarthy M., Barrett E. и др. Universal Primary School Interventions to Improve Child Social–Emotional and Mental Health Outcomes: A Systematic Review of Economic Evaluations // School Mental Health. 2024. Vol. 16. P. 291–313.*
6. *Muzaffar H., Difilipo K. N., Fitzgerald N. и др. A Systematic Review of Interventions to Improve the Diet of Children // Journal of Public Health. 2026. Vol. 34. P. 53–69. DOI: 10.1007/ s10389-024-02258-3.*
7. *Lazarev M.L. Course of Health Formation of Primary School Students "Flower of Health". CMT. — M., "Mnemosyne", 2006 – 2007 (Stamp of the Ministry of Education of the Russian Federation),*
8. *Express testing of the development of a child of preschool and primary school age (test "Zdravik"). Permission of Roszdravnadzor "FS No 2011/395 of 13.12.2011 http://goo.gl/ forms/ wPE8w SOKbs".*
9. *Lazarev M.L. Program of the Course of Formation of Health of Preschoolers "Hello!" —Moscow: "Mnemosyne", 2004.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 29.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026



Фан Цзысинь

Сочетание традиций и инноваций в художественном образовании с интеграцией нравственного воспитания и всестороннего развития личности

Аннотация. В центре внимания – проблема соединения традиций и новаций в художественном образовании, причём не как механического смешения, а как осмысленного синтеза, в котором нравственное воспитание и развитие личности занимают ключевое место. Цель работы – оценить педагогические возможности такого синтеза и показать, как он влияет на становление духовно-нравственных ориентиров у будущих художников. В ходе исследования были проанализированы теоретические источники и научные публикации, что позволило, во-первых, осмыслить академические традиции как основу для передачи культурного опыта и профессионального взросления; во-вторых, увидеть, какие перспективы открывают инновационные технологии, цифровые инструменты и междисциплинарные подходы для самореализации личности. Отдельное внимание уделено тому, как художественное образование может воспитывать нравственное чувство и формировать эстетические ориентиры. Главный вывод: устойчивое развитие художественного образования невозможно без гармоничного равновесия между традицией и инновацией – именно это равновесие и помогает растить целостную, духовно зрелую личность.

Ключевые слова: художественное образование, традиции и инновации, нравственное воспитание, всестороннее развитие личности, междисциплинарный подход, духовно-нравственные ценности.

Введение в проблему

Художественное образование – это не просто передача навыков рисования или лепки. В его основе лежат две равноправные составляющие: теоретическая (история искусства, эстетика, культурология) и практическая (освоение ремесленных техник). История искусства при этом выступает не как сухая хронология, а как живой диалог с прошлым, который помогает понять, как и почему менялись формы, образы и смыслы [1]. В нашем исследовании мы опираемся на этот диалог, рассматривая изобразительное искусство в его развитии.

Без соединения традиций и инноваций мы вряд ли сможем воспитать человека, который не просто владеет ремеслом, но и осознаёт, зачем он творит. Классическая педагогика накопила колоссальный опыт – веками оттачивались приёмы, которые учат видеть гармонию, работать с формой, чувствовать материал. Этот опыт не утратил актуальности; он стал основой, на которой вырастают новые подходы. Инновации, в свою очередь, не отрицают прошлое, а предлагают взглянуть на него иначе, с учётом современных технологий, социальных запросов и изменившегося восприятия искусства. Когда традиции и новации действуют в связке, рождается подлинная свобода творчества.

Краткий обзор исследований (литературы)

Е. Н. Астафьева подчёркивает, «чтобы по-настоящему грамотно соединять традиции и инновации в художественном образовании, недостаточно просто знать их определения – важно разобраться в их природе и в том, как они взаимодействуют в реальном педагогическом процессе» [2, с. 17]. От этого напрямую зависит, будет ли их соотношение продуктивным.

А. Б. Кошкина тоже обращает внимание на эту пару – сегодня эти термины буквально на слуху, их можно встретить в названиях конференций, монографий и исследовательских проектов. При этом она делает важный акцент: «желание в инновациях сохранять традиционную основу позволит сохранить самобытность современных культурных преобразований» [3]. Иными словами, новшество, лишённое культурной основы, остаётся пустой формой – эффектной, но бессодержательной.

Для художественного образования этот вопрос особенно актуален. Цифровые технологии – яркий пример инноваций – дают нам новые инструменты и платформы для творчества и обучения, а также позволяют по-новому взглянуть на традиционные техники. Цифра расширяет палитру выразительных средств и даёт студенту пространство для поиска. Но сама по себе она ничего не решает: важен не факт внедрения, а то, как новое встраивается в классическую школу.

Сегодня, когда образовательные горизонты практически не ограничены технически, особенно остро встаёт вопрос: как сохранить связь с традицией, не превращаясь в музейный экспонат? Ч. Цюй справедливо замечает: инновации помогают «не только поднять качество обучения, но и гибко реагировать на запросы современного общества – в том числе в сфере искусства» [4, с. 139].

Академическая традиция – это не окаменевший свод правил, а живой поток мастерства. Веками оттачивался каждый приём: от натурных штудий до композиционных канонов, от цветовых поисков до воспитания вкуса. Оглядываясь на этот путь, мы видим: без надёжной опоры – рисунка, чувства формы, материала – любой эксперимент рискует остаться поверхностным. Традиция и даёт ту самую опору, с которой начинается настоящее открытие.

А что же инновации? Они рождаются из запросов сегодняшнего дня: цифровая среда, новые медиа, междисциплинарность – всё это меняет и инструменты, и сам язык искусства. Студенты сегодня работают не только кистью и карандашом, но и в цифровых пространствах, участвуют в проектных лабораториях, осваивают интерактивные форматы. И важно, что всё это не отменяет классику, а надстраивается над ней. Современная модель образования как раз и строится на этом синтезе: академическая школа становится базой для экспериментов, а свобода самовыражения обретает дисциплинированную форму.

Инновационные технологии в художественном образовании имеют смысл только тогда, когда они служат конкретным педагогическим задачам, а не существуют ради самих себя. Они работают тогда, когда есть что ими наполнить – художественное чутьё, аналитический склад ума, умение видеть и интерпретировать. Оптимизация процесса ради оптимизации ничего не даст; важнее, чтобы цифра помогала раскрывать замысел, а не подменяла его. При этом проверенные веками приёмы – работа с натурой, изучение композиции, цветовые поиски – остаются незаменимыми. Их эффективность не требует доказательств, но в паре с новыми инструментами они заиграют новыми гранями.

Инновации, которые сопутствуют художественному образованию сегодня, связаны с переосмыслением как содержания, так и форм учебной деятельности. Традиционные академические модели дополняются цифровыми технологиями, например, онлайн-платформами, виртуальными музеями, интерактивными курсами, использованием искусственного интеллекта, а также мультимедийных инструментов. Наряду с этим, существенно расширяется междисциплинарный подход, которые представлен тем, что искусство все начинает чаще интегрироваться с дизайном, технологиями, а также философией.

Изменения в образовательном процессе необходимы для того, чтобы художественное образование соответствовало реалиям современной культуры и запросам общества. В современных условиях визуального перенасыщения и бы-

строго обновления форм искусства необходимо развивать не столько репродуктивные навыки, сколько критическое мышление, умение интерпретировать информацию, а также высказывать свое мнение.

Инновации, выстроенные на основе традиций, помогают сделать обучение более гибким, доступным и направленным на личный опыт обучающегося. Безусловно, это помогает формировать художника как самостоятельного автора, который осознает культурный контекст и свою ответственность в данном контексте.

Сегодня почти все образовательные учреждения используют инновационные технологии в обучении. Однако на практике всё упирается в банальные, но от этого не менее острые проблемы: нехватка оборудования, неготовность преподавателей осваивать новое, а главное – отсутствие понятной стратегии, как совместить цифру с проверенными годами методами. Именно поэтому сегодня ищут разные выходы: от внедрения специализированных платформ до разработки модульных программ, которые можно гибко настраивать под конкретные задачи. Ли Янань отмечает, что «главная цель этих мер – не просто формально «осовременить» процесс, а помочь студентам соединять теорию с практикой, развивать чувство цвета и смелость в творческих экспериментах» [5, с. 96]. При этом крайне важна и продуманная теоретическая база, и внятное практическое сопровождение – только так мы можем готовить художников, способных конкурировать на мировом уровне.

Сам по себе вопрос сочетания традиций и инноваций сегодня становится краеугольным для всего художественного образования. Классические дисциплины – академический рисунок, живопись, работа с формой и композицией – остаются тем фундаментом, на котором держится профессиональное мышление. Они передают накопленный веками опыт, учат видеть, чувствовать и осмыслять искусство в его исторической глубине. Без этого фундамента любое новаторство рискует оказаться поверхностным, лишённым корней. Как подчёркивают Л. А. Белега и Т. Е. Кравченко, «сохранение декоративно-прикладного искусства как источника культурной самобытности невозможно без опоры на традиционные методы обучения» [6, с. 607].

В то же время инновации привносят в образование свежий воздух – цифровые инструменты, междисциплинарные подходы, новые формы педагогического взаимодействия. Они обращены к личности студента, к его уникальному видению и творческой свободе. Мультимедиа, нейросети, интерактивные задания не просто расширяют арсенал выразительных средств – они меняют само мышление будущего художника, позволяя ему выходить за привычные рамки. Искусство сегодня всё чаще пересекается с дизайном, технологиями, философией, и образование должно чутко реагировать на эти сдвиги.

Современный мир перенасыщен визуальной информацией, художественные формы обновляются стремительно, поэтому вчерашние репродуктивные навыки уже не работают. Сегодня важнее научить студента критически мыслить, анализировать потоки образов, аргументированно выражать собственную позицию. Инновации, вырастающие из традиционной почвы, как раз и позволяют сделать обучение более гибким, доступным и ориентированным на личный опыт каждого. В итоге мы получаем не просто исполнителя, а самостоятельного автора, который осознаёт культурный контекст и свою роль в нём.

Конечно, почти все учебные заведения уже активно применяют цифровые технологии – это стало нормой. Но это вовсе не означает отказа от классики; скорее, традиции получают новое прочтение и обогащаются за счёт современных средств. Междисциплинарное сотрудничество, проектные форматы, работа с большими массивами информации – всё это становится частью учебного процесса. Однако и проблем хватает: технические ограничения, нехватка квалифицированных кадров, сопротивление привычным устоям. В конечном счёте, именно живой диалог между традицией и новацией, готовность пересматривать устоявшееся и определяет, останется ли художественное образование актуальным в меняющемся мире.

Нравственное воспитание не существует отдельно от художественного – они прорастают друг в друга. Искусство по своей природе этично: оно учит сопереживать, видеть мир глазами другого, нести ответственность за созданное. Когда студент работает над образом, он не просто тренирует руку – он проживает смыслы, сталкивается с вопросами добра и красоты. Именно поэтому художественное творчество становится мощным инструментом формирования не только профессионала, но и личности.

Принимая во внимание тот факт, что сегодня одной из важных социальных задач является формирование будущего члена общества, человека с развитым мышлением, эстетическими потребностями, яркими творческими способностями. И. Н. Коноплицкая подчёркивает, что важно «активно использовать в образовательном процессе традиционные и инновационные технологии обучения» [7, с. 177]. Прежде всего, это будет способствовать формированию полноценной личности, развитию основных навыков и умений, которые будут соответствовать требованиям современности.

Что дают инновации – цифра, междисциплинарность, проекты? Они не просто добавляют новые краски в палитру. Они меняют сам способ мышления, позволяют студенту расти как личности и осознанно выбирать свои нравственные ориентиры. Когда традиции и инновации работают в связке, возникает живой диалог – между преподавателем и студентом, между прошлым и будущим. Ученик получает настоящую свободу: он сам выбирает средства и несёт за свой вы-

бор ответственность. Так формируется не просто умелец, а автор со своей позицией. Сочетание традиций и инноваций позволяет сохранить ценностный стержень художественного воспитания и при этом адаптировать его к современным реалиям – так, чтобы личность развивалась гармонично и всесторонне.

Методы (методики)

Теоретическую базу исследования составили труды по философии образования, педагогике искусства и художественному обучению. Мы применили несколько общенаучных методов: обзор литературы по проблеме соотношения традиций и инноваций; систематизацию накопленного педагогического опыта; сравнительный анализ классических и современных методик; моделирование процессов интеграции внутри образовательной среды.

Результаты и их обсуждение

В процессе художественного образования духовно-нравственное воспитание осуществляется при выполнении практических заданий. Прежде всего, происходит формирование духовно-развитой уникальной личности; ввиду этого следует особенно отметить анализ художественных произведений разных жанров и разных исторических эпох. В исследованиях Н. Н. Соболева и В. И. Козлова, устанавливается единый идеал духовно воспитанной и всесторонне развитой личности [8; 9], развитие которой происходит на основе интеграции в образовательный процесс традиционных и инновационных технологий художественного образования.

Если попытаться заглянуть в ближайшее будущее, художественное образование, скорее всего, станет ещё более тесно связано с цифровыми технологиями и междисциплинарными исследованиями. Онлайн-платформы, гибридные курсы, инструменты на основе ИИ – всё это уже меняет и формат, и содержание занятий. Но ключевое не в самих технологиях, а в том, как они меняют роли. Преподаватель перестаёт быть единственным источником знаний – он становится наставником, который помогает студенту ориентироваться в безбрежном мире информации. А искусство, в свою очередь, всё чаще соединяется с наукой, дизайном, философией, рождая новые жанры и подходы. Это требует от студентов не только креативности, но и умения мыслить системно, критически, видеть связи между разными областями.

Связь будущих тенденций художественного образования с традициями и инновациями проявляется в их взаимодополнении, а не в противопоставлении. С этим перекликается позиция Цзыхао Сюн: по его убеждению, «новаторские приёмы призваны обогащать академическую школу, а не конкурировать с ней» [10, с. 78]. Такой подход, на наш взгляд, сохраняет преемственность и одновре-

менно открывает пространство для экспериментов. Всё это не просто прокачивает отдельные навыки – оно пробуждает в студентах инициативу, расширяет их горизонты и заставляет стремиться к большему в своём творчестве.

Традиции держат связь времён – они дают глубину, чувство корней, понимание того, как устроен художественный язык. А инновации распаковывают этот язык заново: появляются новые средства, новые форматы, и наследие прошлого зазвучит по-современному, становясь личным опытом каждого студента.

На практике это означает, что традиционные занятия рисунком и живописью соседствуют с цифровыми лабораториями, проектные задания переплетаются с индивидуальными траекториями, а междисциплинарные воркшопы становятся такой же нормой, как и классический натурный класс. В центре такой педагогики – не просто обучение ремеслу, а воспитание личности: человека с собственными убеждениями, с умением критически мыслить, пробовать новое и отстаивать свою позицию. При этом принципиально, чтобы инновации не вытесняли классическую основу, а работали как её естественное развитие – как надстройка над фундаментом. И когда старые академические формы встречаются с современными технологиями, а нравственная составляющая пронизывает каждый проект, возникает среда, в которой личность студента может проявиться максимально полно и естественно.

Выводы и заключение

Когда академическая мастерская работает бок о бок с цифрой, а нравственная составляющая проживается через реальные задачи, студент раскрывается по-настоящему. В этом пространстве формируется не только профессионализм – здесь вызревает внутренняя культура, чувство ответственности и способность выбирать свой путь.

Художественная педагогика сегодня строится на союзе, а не на противостоянии: традиция и эксперимент не конкурируют, а дополняют друг друга. Классика не закостеневает – она наполняется новым смыслом. И на выходе мы получаем не исполнителя, а автора, который умеет говорить на языке своего времени.

Литература

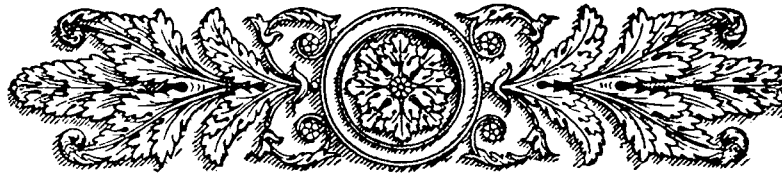
1. *Рахимбаева И. Э. Художественное образование и пути его развития в эпоху цифровизации // Грани познания. – 2022. – № 2 (79). – С. 30–33.*
2. *Астафьева Е. Н. Понимание соотношения традиций и инноваций в образовании в отечественной науке XXI века // Инновационные проекты и программы в образовании. – 2019. – № 5 (65). – С. 15–22.*
3. *Кошкина А. Б. Традиции и новации формирования культуры нового поколения. – URL: www.znamenskol.ru/ wp-content/uploads /2013/ 11/ Кошкина- А.Б.-Традиции-и-инновации-иформирования-культуры- нового-поколения.pdf (дата обращения: 30.07.2026).*

4. Цюй Ч. «Китайский стиль» в дизайне упаковки и особенности интеграции культурных традиций и технологических инноваций при профессиональной подготовке дизайнеров // Научное мнение. – 2021. – № 7–8. – С. 139–146.
5. Ли Янань. Современные подходы к развитию цветовосприятия в профессиональном художественном образовании: теория, практика и цифровые инновации // Педагогика и просвещение. – 2025. – № 2. – С. 90–112.
6. Белега Л. А., Кравченко Т. Е. Необходимость сохранения и развития декоративно-прикладного искусства как источника русской самобытности // Вестник науки. – 2023. – № 11 (68). – С. 607–612.
7. Коноплицкая И. Н. Средства изобразительного искусства в духовно-нравственном воспитании и художественно-эстетическом образовании учащихся // Молодой ученый. – 2022. – № 37 (432). – С. 177–179.
8. Соболева Н. Н. Духовно-нравственное воспитание на уроках искусства // Молодой ученый. – 2023. – № 42 (489). – С. 133–136.
9. Козлов В. И. Нравственное воспитание младших школьников на уроках изобразительного искусства // Наука и школа. – 2017. – № 5. – С. 173–179.
10. Сюн Цзыхао. От традиций к современности: инновации и инновации технологий в художественном образовании // Теория и практика современной науки. – 2024. – № 4 (106). – С. 78–83.

REFERENCES

1. Rakhimbaeva I.E. Grani poznaniya. 2022. No. 2 (79). pp. 30–33.
2. Astaf'eva E.N. Innovatsionnye proekty i programmy v obrazovanii. 2019. No. 5 (65). pp. 15–22.
3. Koshkina A.B. Traditsii i novatsii formirovaniya kul'tury novogo pokoleniya. available at: www.znamenskol.ru/wp-content/ uploads/2013/11/Koshkina-A.B.- Tradicii- i-innovacii-iformirovaniya-kul'tury-novogo-pokoleniya.pdf (accessed July 30, 2026).
4. Tsyuy Ch. Nauchnoe mnenie. 2021. No. 7–8. pp. 139–146.
5. Li Yanan'. Pedagogika i prosveshchenie. 2025. No. 2. pp. 90–112.
6. Belega L.A., Kravchenko T.E. Vestnik nauki. 2023. No. 11 (68). pp. 607–612.
7. Konoplitskaya I.N. Molodoy uchenyy. 2022. No. 37 (432). pp. 177–179.
8. Soboleva N.N. Molodoy uchenyy. 2023. No. 42 (489). pp. 133–136.
9. Kozlov V.I. Nauka i shkola. 2017. No. 5. pp. 173–179.
10. Syun Tszykhao. Teoriya i praktika sovremennoy nauki. 2024. No. 4 (106). pp. 78–83.

Дата поступления рукописи в редакцию: 31.07.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026



С.О. Авчинникова

Развитие социальной креативности детей-сирот средствами арт-педагогики: от творчества к коммуникации

Аннотация. Социальная уязвимость и адаптационные риски воспитанников интернатных учреждений диктуют необходимость определения оптимальных психолого-педагогических условий развития у них социальной креативности как основы продуктивного социального взаимодействия. Цель исследования – обоснование целесообразности включения в воспитательный процесс детских интернатных учреждений арт-педагогических практик для развития социальной креативности. Методы исследования: анализ и обобщение научной психолого-педагогической литературы, тестирование по методике «Определение социальной креативности личности» (А.В. Батаршев) и «Социальный интеллект» (Дж. Гилфорд). Результаты исследования и выводы. Показано, что в условиях институционального воспитания существуют объективные ограничения для проявления социальной креативности. Выявлено отставание детей–сирот в сравнении со сверстниками, воспитывающимися в семьях, по ключевым параметрам, составляющим основу социальной креативности. Раскрыты преимущества арт-педагогического подхода в социально-педагогической практике. Апробирована модульная программа развития социальной креативности продолжительностью 9 месяцев. На основе сопоставления данных контрольного и итогового тестирования установлено положительное влияние комбинации арт-педагогических методов на мотивационный, когнитивный, эмоциональный, поведенческий и рефлексивный компоненты социальной креативности. Формат арт-мастерской создает благоприятную поддерживающую среду для творческого самовыражения подростков, развития социальных навыков и продуктивной коммуникации.

Ключевые слова: дети-сироты, социальная креативность, социальный интеллект, психоэмоциональное развитие, коммуникация, социально-педагогическая деятельность, арт-мастерская, художественно-творческие техники.

Введение в проблему



оциальная креативность и социальный интеллект как атрибуты личностного развития современного человека находятся в эпицентре исследовательского дискурса последних лет. Стремительно меняющаяся действительность требует гибкости, сензитивности, находчивости, способности улавливать нюансы ситуаций и отношений и действовать нестандартно. Важнейшим ресурсом личности, позволяющим быть успешным в разных жизненных сферах, по мнению ряда авторов, является социальная креативность. При этом в психолого-педагогических исследованиях отмечается, что в массовой образовательной практике стихийное развитие социальной креативности не соответствует социальному заказу, вследствие чего предлагаются различные авторские подходы к решению этой проблемы. Так, Г.В. Сорокоумова, полагает, что восполнить дефицит социальной креативности в детском и подростковом возрасте призваны развивающие программы летнего оздоровительного лагеря [1]. Самохвалова А.Г, Коваленко А.А. делают ставку на использование в учебном процессе проектной деятельности с целью развития социальной креативности [2]. Корсакова А.А. с соавторами [3] включает методики развития социальной креативности в образовательные программы профессионального образования и внеучебную деятельность студентов. Отдельные авторы отмечают положительный эффект применения арт-терапевтических методов в повышении социальной креативности [4; 5; 6; 7]. Однако, несмотря на значительное число публикаций по проблеме развития социальной креативности в детском, подростковом и студенческом возрасте, остается неизученной специфика этого процесса у детей-сирот, находящихся в институциональных условиях. Учитывая социальную уязвимость этой категории несовершеннолетних, их социализационные и адаптационные риски, проблема создания оптимальных психолого-педагогических условий развития социальной креативности воспитанников интернатных учреждений выходит на первый план.

Краткий обзор исследований

Социальная креативность, согласно классификации В.Н. Дружинина, является видом общей креативности и включается в структуру общих способностей человека как основы для осуществления различных видов деятельности [8]. Как отмечает Березина Т.Н., если креативность вообще «отвечает за преобразо-

вание имеющейся у человека информации и создание бесконечного множества новых моделей мира», то социальная креативность связана «с порождением новых видов человеческих отношений и более сложных и глубоких эмоций» [9, с. 80]. Социальная креативность является интегративным свойством и объединяет, по мнению Корсаковой А.А., стремление к активному установлению новых социальных контактов, творческое планирование взаимодействия, гибкость в общении и широкий спектр используемых коммуникативных средств, эмоциональную спонтанность и выразительность, умение нивелировать коммуникативные трудности, оригинальность в оценке коммуникативной ситуации и результатов взаимодействия [10]. Ильиных А.Е. обращает внимание на то, что в социальной креативности наряду с мотивационными, коммуникативными, интеллектуальными и эмоциональными компонентами присутствует экзистенциальная составляющая – аутентичность личности, осмысленность существования, позитивная временная перспектива [11]. Нестерова Е.М. подчеркивает просоциальную направленность этого личностного конструкта, поскольку понятие применимо только к социально-позитивному взаимодействию [12].

В число функций социальной креативности, по мнению Попель А.А., включаются: «активная адаптация человека к изменяющимся условиям его социальной среды; эффективное взаимодействие с людьми в тактическом и стратегическом направлениях; стратегическое планирование межличностных событий и прогнозирование динамики их развития; расширение и углубление социальной компетентности; саморазвитие в контексте активного интерсубъектного взаимодействия личности» [13, с.102]. Показано значимое влияние социальной креативности на учебную успешность, профессиональную идентичность и профессиональную устойчивость, родительскую компетентность. Согласно исследованиям тайваньских ученых, социальная креативность, определяемая как способность выявлять проблемы в межличностных отношениях и находить для них творческие решения, является ключевым фактором, влияющим на успешную социально-психологическую адаптацию в подростковом возрасте [14].

Таким образом, социальная креативность в педагогической практике выступает как инструментальная ценность, позволяющая опосредованно влиять на адаптационный потенциал, коммуникативную компетентность, позитивную самореализацию. При этом сензитивным периодом развития специализированной креативности, согласно теории В.Н. Дружинина, является подростковый и юношеский возраст.

В перечне условий, стимулирующих развитие творческих способностей, включая социальную креативность, исследователи называют:

- средовые факторы (культурно-образовательная среда, стимулирующая к поиску, свободе выбора, проявлению неординарности, укрепляющая веру в собственные силы; отказ от стереотипов; защищенность и эмоциональная комфортность);
- влияние семейной системы (стиль семейного воспитания, семейный креативный климат, позитивные поддерживающие практики);
- личность педагога (эмпатия, способность к импровизации, открытость к диалогу, поощрение инициативы);
- включение учащихся в социоигровую деятельность, социально-психологические тренинги; групповые проекты.

Развитие социальной креативности у детей-сирот в условиях интернатных учреждений сопряжено со значимыми дефицитами обозначенных условий. Во-первых, трудно устранимым является фактор депривации. Дети живут в относительно замкнутом, регламентированном пространстве с ограниченным кругом социальных контактов. Это обедняет социальный опыт, необходимый для уверенного и гибкого социального взаимодействия [15]. Во-вторых, отсутствие родительского участия, несформированность доверия к взрослым, эмоциональная уязвимость блокируют социальную и творческую активность [16]. Присутствуют также объективные сложности учета индивидуальных особенностей, реализации дифференцированного подхода, что сужает поле для проявления творческой инициативы [17]. Все это приводит к тому, что в условиях интернатного воспитания зачастую формируются личностные качества и предпосылки, препятствующие проявлению и развитию социальной креативности: низкая просоциальная активность и избегающая контактов мотивация, отсутствие гибкости, конгруэтности и эмпатии в общении, неумение анализировать и предугадывать возможные действия и реакции, неочевидные причины социальных трудностей.

Исследователи указывают на необходимость целенаправленной компенсационной психолого-педагогической помощи: расширение связей с внешним миром за счет социального партнерства; включение в творческую, спортивную и социально значимую деятельность (кружки, студии, конкурсы, проекты, волонтерство), программы психологической поддержки (коррекция самооценки, тренинг коммуникативных навыков, игры на развитие эмоционального интеллекта).

Значительным развивающим потенциалом обладает арт-педагогика. Как отмечает Таранова Е.В., «функционально-онтологический статус современной арт-педагогики обусловлен прогрессивным опытом ее интеграции в различные социальные и культурно-гуманитарные практики» [18, с. 87]. Специфическим механизмом воспитания человека в арт-педагогике выступает диалог личности и искусства. Ключевые принципы арт-педагогики заключаются в развитии твор-

ческого потенциала через приобщение к произведениям искусства, формирование эмоциональной культуры посредством эстетического восприятия, приоритет интерактивных и креативных методов обучения, демонстрация ценности индивидуальности и фасилитация самовыражения [19]. С учетом изложенного была определена цель экспериментальной работы – оценить эффективность программы социального воспитания, основанной на использовании методов арт-педагогики, для развития социальной креативности воспитанников дома-интерната.

Методы

Сравнительная диагностика на выборке учащихся 8-9 классов (13-15 лет) в количестве 40 человек, из них 20 подростков, проживающих в детском доме, и 20 подростков, имеющих кровные семьи. Формирующий эксперимент продолжительность 9 месяцев в условиях детского дома. Тестирование по методике «Определение социальной креативности личности» (А.В. Батаршев) основано на самооценке испытуемыми по 9-балльной шкале частоты проявления и выраженности определенных качеств в заданных ситуациях социального взаимодействия. Методика «Социальный интеллект» (Дж. Гилфорд, в адаптации Е.С. Алешиной) включает 4 субтеста с невербальным и вербальным стимульным материалом, направленные на оценку понимания поведенческой информации.

Результаты и обсуждение

В группе учащихся общеобразовательной школы низкий уровень социальной креативности выявлен у 10% (2 человека), аналогичный показатель среди воспитанников детского дома составляет 30% (6 человек). Уровень ниже среднего диагностирован у шестерых детей-сирот (30%) и у четырех подростков, имеющих родителей (20%). Уровень чуть выше среднего выявлен у 20% детей контрольной группы (4 человека) и 10% детей экспериментальной группы (2 человека). У детей из семей зафиксирован высокий уровень социальной креативности в 10% случаев (2 человека). В экспериментальной группе высокий уровень отсутствует. Таким образом, результаты диагностики на малой выборке показывают, что уровень социальной креативности личности в контрольной группе (учащиеся общеобразовательной школы) выше, чем в экспериментальной группе (воспитанники детского дома).

Показатели социального интеллекта, не достигающие среднего уровня, продемонстрировали 12 воспитанников интернатного учреждения и 4 подростка из семейной выборки, что составило 60% и 20%соответственно. В группе семейных учащихся 70% продемонстрировали средние показатели социального интеллекта, среди детей-сирот средний уровень у 40%. Два подростка (10%),

воспитывающиеся в семье, по уровню социального интеллекта превысили средние значения. Среди воспитанников интерната показателей выше среднего не получено. Данные субтестов показывают, что дети из детского дома менее восприимчивы к невербальным проявлениям – мимике, позам и движениям тела по сравнению со сверстниками из обычных школ, проживающими в семьях. Такая фокусировка на словесной составляющей диалога становится источником дальнейших неверных интерпретаций. Им труднее улавливать контекст разговора и подбирать подходящую манеру общения. Воспитанники теряются при идентификации побудительных мотивов человеческих поступков, что ведёт к трудностям при взаимодействии в деловой сфере, дружеском общении или семейной коммуникации. Дети из детского дома склонны неверно истолковывать общепринятые нормы и правила поведения, что влечет за собой коммуникативные просчеты и конфликты. Выявленные ограничения препятствуют построению эффективной коммуникации и проявлению творческой активности в социальном взаимодействии.

Программа развития социальной креативности, реализованная социальным педагогом в отношении воспитанников детского дома, основывалась на положении о том, что творчество имеет кумулятивный эффект. Включение подростков в различные виды художественно-творческой деятельность позволит повысить мотивацию сотрудничества и стимулировать проявление инициативы; улучшить навыки бесконфликтного взаимодействия, эмпатического реагирования; расширить поведенческий репертуар, развить воображение и рефлексивные способности.

В методическом плане программа выстроена по принципу арт-мастерской, где во внеурочное время участники создавали индивидуальные, парные и групповые продукты в различных техниках в рамках тематических модулей «Я и мои чувства», «Я и другие», «Я и творчество», «Я и мир». Творческие часы проходили 1-2 раза в неделю. Постоянный состав участников включал подростков экспериментальной группы, но он мог расширяться за счет эпизодически присутствующих воспитанников детского дома. Комбинация различных арт-методов не только поддерживала постоянный интерес участников, но и давала возможность целенаправленно развивать требуемые личностные качества. Создание сюжетов и композиций на цветовом песочном планшете позволяло участникам интуитивно создать свою гармонию, взять под контроль свою «вселенную» и поэкспериментировать в ней. Изготовление масок, их примеривание на себя открывало возможности для исследования различных социальных ролей и образов, что расшатывало сформировавшуюся пассивно-иждивенческую позицию, блокирующую проявление творческих потенций. Написание и проигрывание сказочных сюжетов расширило границы освоенного подростками социального про-

странства, моделируя новые ситуации и способы действия в них. Танцевальные импровизации развивали спонтанность, понимание личных границ, чувствительность к невербальной информации. Коллажирование и социальное проектирование структурировало ценностно-смысловые ориентиры социального взаимодействия, превращая мечты и фантазии в относительно осмысленные перспективы. Программа в целом способствовала созданию безопасной поддерживающей среды, в которой через творчество и искусство участники могли исследовать себя и открывать новые грани своих возможностей во взаимодействии с другими.

Эффективность программы подтвердилась при повторной диагностике уровня социальной креативности и социального интеллекта воспитанников интерната. Так, низкий уровень социальной креативности в результатах отсутствовал. Половина воспитанников (10 человек) на момент итоговой диагностики имела средний уровень, а выше среднего смогли продемонстрировать 30% детей-сирот. У 20 % выявлен уровень чуть ниже среднего. В результатах диагностики по методике Дж. Гилфордав в изучаемой подростковой группе отсутствуют низкие показатели социального интеллекта. В выборке преобладает средний уровень – 65% (13 человек). У 40% выявлен уровень выше среднего (8 человек), чего не было на констатирующем этапе. Результаты по субтестам и шкалам, а также наблюдаемые в ходе экспериментальной работы поведенческие реакции подростков позволяют говорить о позитивных изменениях по когнитивному, мотивационному, эмоциональному и рефлексивному компонентам социальной креативности.

Полученные экспериментальные данные корреспондируются с материалами других исследователей, применявших арт-педагогические техники в работе с детьми, оставшимися без попечения родителей. Так, для решения комплекса проблем детей-сирот рекомендует использовать терапевтическое и развивающее воздействие разнообразных изобразительных средств и народного искусства Мугаджирова А.С. [20]. Целесообразность включения музыкального искусства в коррекцию нарушений общения воспитанников детского дома показана в публикации Перепелкиной Н.А. с соавторами [21]. Арт-педагогический подход успешно реализован в диссертационном исследовании Уленговой Р.Б. при формировании семейных ценностей у детей-сирот и подготовке их к взаимодействию в семейном социуме [22].

Заключение

Эмпирические данные свидетельствуют о том, что воспитанники интернатных учреждений демонстрируют значительное отставание по ключевым параметрам, составляющим основу социальной креативности. Ограниченность со-

циального опыта и эмоциональных контактов приводят к формированию стереотипных способов выражения чувств, трудностям в понимании эмоциональных состояний других людей, снижению рефлексивных способностей и коммуникативной гибкости. Эти особенности создают барьеры для компетентного социального взаимодействия. Применение методов арт-педагогики в воспитательной системе интернатных учреждений расширяет возможности творческого самовыражения подростков, что проецируется на процессы коммуникации через развитие социальной креативности.

Литература

1. *Сорокоумова Г.В. Развивающие программы летнего оздоровительного лагеря как эффективное средство развития социальной креативности детей и подростков // Научно-практический журнал «Гуманизация образования». 2-18. № 5. С.76-81.*
2. *Самохвалова А.Г., Коваленко А.А. Развитие социальной креативности студенческой молодежи в проектной деятельности. Психологическая наука и образование. 2026. №31(1). 36–53. URL: https: https:// doi. org/ 10. 17759/ pse. 2026310 102 (дата обращения: 05.08.2026).*
3. *Корсакова А.А., Самохвалова А.Г., Коваленко М.Ю. Формирование социальной креативности личности через включение студентов в проектную деятельность // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2020. Т. 26, № 2. С. 180–185. DOI 10.34216/2073-1426-2020- 26-2-180-185.*
4. *Королихина Е.А. Развитие социальной креативности личности методами арт-терапии // Научная палитра. 2021. № 4(34).*
5. *Грибанова М.И., Будаева Э. В. Развитие креативности студентов средствами арт-терапии // Рефлексия. № 6. 2024. С.13-16.*
6. *Цуркан Н.В., Черемисова И.В. Развитие социальной креативности обучающихся с использованием приемов арт-терапии /Андреевские чтения. Социальная психология в современном обществе. Сборник материалов международной научной конференции. Посвящается 100-летию со дня рождения академика Российской академии образования Галины Михайловны Андреевой. Москва. 2025. С. 181-184.*
7. *Лазаренко Л.А., Белоцерковская С.В., Гапонова Г.И. Педагогический потенциал арт-терапии в развитии социальной креативности будущих психологов // Проблемы современного педагогического образования. 2022. № 75 -3. С. 306-309.*
8. *Дружинин, В.Н. Психология общих способностей/ В.Н. Дружинин. – СПб.: Издательство «Питер», 1999. – 368 с.*
9. *Березина Т.Н. Социальная креативность и социальный интеллект в структуре общих способностей // Психология обучения. №2. 2016. С.69-81.*
10. *Корсакова А.А. Социальная креативность как надпрофессиональная компетентность будущих педагогов. / Жизненные траектории личности в современном мире: социальный и индивидуальный контекст. сборник статей II Международной научно-практической конференции. – Кострома, 2024. С. 229-232.*
11. *Ильиных А.Е Социальная креативность личности: психологическая структура // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. – 2011. – Т.11, №. 3. С. 74-77.*
12. *Нестерова М.Н. Социальная креативность: сравнительный анализ отечественных и зарубежных научных работ // Научное мнение. – 2024. № 1-2. – С. 78-83.*
13. *Попель А.А. Теоретические подходы к трактовке социальной креативности в отечественной и зарубежной науке // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. – 2015. – № 4 (40). – С. 96-103.*
14. *Po-Sheng H., Jie-Wen T, Hsueh-Chih C., Shih-Yuan H. Developmental trends in adolescents' social creativity and an exploratory model of its antecedents // Thinking Skills and Creativity. – June*

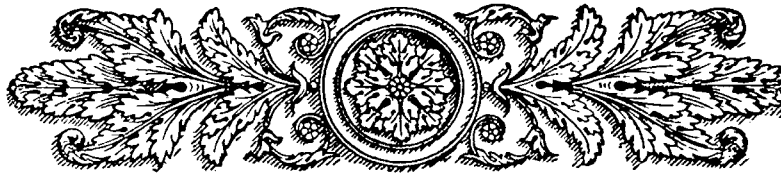
2026. – V. 60. – P.102-107. – URL: https://www.sciencedirect.com/science /article/abs/pii/S1871187125003542 (дата обращения: 05.08.2026).
15. *Нестеров А.Ю. Специфические особенности социально-психологических и личностных проблем воспитанников-сирот интернатных учреждений: (вопросы теории и практики) // Евразийский союз ученых. 2018. № 1-2 (46). С. 54-58.*
16. *Бегидова С.Н., Хазова С.А., Морозова И.В., Ахтаов Р.А. Пути модернизации воспитательной системы детского дома // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Педагогика и психология. 2016. № 2 (178). С. 15-25.*
17. *Скорик Е.А. Влияние среды интернатного учреждения на психоэмоциональное развитие детей // Российский психологический журнал. 2013. Том10. № 4. С.47-54.*
18. *Таранова Е.В., Полчанинова О.Н. Функционально-онтологический статус арт-педагогики в России конца XX- начала XXI века // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 2-3. С. 85-88.*
19. *Авчинникова С.О. Креативные техники как ресурс развития социально-педагогической практики // Научно-педагогическое обозрение. 2023. № 1 (47). С. 87-94.*
20. *Мугаджирова А.С. Социальная адаптация детей-сирот средствами народного искусства // Известия Южного федерального университета. Педагогические науки. 2010. № 11. С. 113-119.*
21. *Перепёлкина Н.А., Таболова Э.С., Ларионова Е.Г. Психолого-педагогическая деятельность по социальной адаптации депривированных воспитанников детского дома дошкольного возраста средствами музыкального искусства // Социально-гуманитарные знания. 2019. № 12. С. 158-170.*
22. *Уленгова Р. Б. Формирование семейных ценностей у детей-сирот средствами АРТ-педагогики в условиях детского дома: автореферат дис. … кандидата педагогических наук: 13.00.01. Казань, 2008. 21 с.*

REFERENCES

1. *Sorokoumova G.V. Razvivayushhie programmy` letnego ozdorovitel`nogo lagerya kak e`ffektivnoe sredstvo razvitiya social`noj kreativnosti detej i podrostkov // Nauchno-prakticheskij zhurnal «Gumanizaciya obrazovaniya». 2-18. № 5. S.76-81.*
2. *Samoxvalova A.G., Kovalenko A.A. Razvitie social`noj kreativnosti studencheskoj molodezhi v proektnoj deyatel`nosti. Psixologicheskaya nauka i obrazovanie. 2026. №31(1). 36–53. URL: https: https://doi.org/10.17759/pse.2026310102 (data obrashheniya: 05.08.2026).*
3. *Korsakova A.A., Samoxvalova A.G., Kovalenko M.Yu. Formirovanie social`noj kreativnosti lichnosti cherez vklyuchenie studentov v proektnuyu deyatel`nost` // Vestnik Kostromskogo gosuda rstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika. Psixologiya. Sociokinetika. 2020. T. 26, № 2. S. 180–185. DOI 10.34216/2073-1426-2020- 26-2-180-185.*
4. *Korolixina E.A. Razvitie social`noj kreativnosti lichnosti metodami art-terapii // Nauchnaya palitra. 2021. № 4(34).*
5. *Gribanova M.I., Budaeva E`. V. Razvitie kreativnosti studentov sredstvami art-terapii // Refle ksiya. № 6. 2024. S.13-16.*
6. *Czurkan N.V., Cheremisova I.V. Razvitie social`noj kreativnosti obuchayushhixsya s ispol`zovaniem priemov art-terapii /Andreevskie chteniya. Social`naya psixologiya v sovremennom obshhestve. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Posvyashhaetsya 100-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Rossijskoj akademii obrazovaniya Galiny` Mixajlovny` Andreevoj. Moskva. 2025. S. 181-184.*
7. *Lazarenko L.A., Belocerkovskaya S.V., Gaponova G.I. Pedagogicheskij potencial art-terapii v razvitii social`noj kreativnosti budushhix psixologov // Problemy` sovremennogo pedagogicheskogo obraz ovaniya. 2022. № 75 -3. S. 306-309.*
8. *Druzhinin, V.N. Psixologiya obshhix sposobnostej/ V.N. Druzhinin. – SPb.: Izdatel`stvo «Piter», 1999. – 368 s.*
9. *Berezina T.N. Social`naya kreativnost` i social`ny`j intellekt v strukture obshhix sposobnostej // Psixologiya obucheniya. №2. 2016. S.69-81.*
10. *Korsakova A.A. Social`naya kreativnost` kak nadprofessional`naya kompetentnost` budushhix pedagogov. / Zhiznenny`e traektorii lichnosti v sovremennom mire: social`ny`j i individual`ny`j*

kontekst. sbornik statej II Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Kostroma, 2024. S. 229-232.
11. *Il`iny`x A.E Social`naya kreativnost` lichnosti: psixologicheskaya struktura // Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filosofiya. Psixologiya. Pedagogika. – 2011. – T.11, №. 3. S. 74-77.*
12. *Nesterova M.N. Social`naya kreativnost`: sravnitel`ny`j analiz otechestvenny`x i zarubezhny`x nauchny`x rabot // Nauchnoe mnenie. – 2024. № 1-2. – S. 78-83.*
13. *Popel` A.A. Teoreticheskie podxody` k traktovke social`noj kreativnosti v otechestvennoj i zarubezhnoj nauke // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya: Social`ny`e nauki. – 2015. – № 4 (40). – S. 96-103.*
14. *H. Po-Sheng, T. Jie-Wen, C. Hsueh-Chih, H. Shih-Yuan. Developmental trends in adolescents' social creativity and an exploratory model of its antecedents // Thinking Skills and Creativity. – June 2026. – V. 60. – P.102-107. – URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1871187125003542 (data obrashheniya: 05.08.2026).*
15. *Nesterov A.Yu. Specificheskie osobennosti social`no-psixologicheskix i lichnostny`x problem vospitannikov-sirot internatny`x uchrezhdenij: (voprosy` teorii i praktiki) // Evrazijskij soyuz ucheny`x. 2018. № 1-2 (46). S. 54-58.*
16. *Begidova S.N., Xazova S.A., Morozova I.V., Axtaov R.A. Puti modernizacii vospitatel`noj sistemy` detskogo doma // Vestnik Ady`gejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika i psixologiya. 2016. № 2 (178). S. 15-25.*
17. *Skorik E.A. Vliyanie sredy` internatnogo uchrezhdeniya na psixoe`mocional`noe razvitie detej // Rossijskij psixologicheskij zhurnal. 2013. Tom10. № 4. S.47-54.*
18. *Taranova E.V., Polchaninova O.N. Funkcional`no-ontologicheskij status art-pedagogiki v Rossii konca XX- nachala XXI veka // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. 2011. № 2-3. S. 85-88.*
19. *Avchinnikova S.O. Kreativny`e texniki kak resurs razvitiya social`no-pedagogicheskoj praktiki // Nauchno-pedagogicheskoe obozrenie. 2023. № 1 (47). S. 87-94.*
20. *Mugadzhirova A.S. Social`naya adaptaciya detej-sirot sredstvami narodnogo iskusstva // Izvestiya Yuzhnogo federal`nogo universiteta. Pedagogicheskie nauki. 2010. № 11. S. 113-119.*
21. *Perepyolkina N.A., Tabolova E`.S., Larionova E.G. Psixologo-pedagogicheskaya deyatel`nost` po social`noj adaptacii deprivirovanny`x vospitannikov detskogo doma doshkol`nogo vozrasta sredstvami muzy`kal`nogo iskusstva // Social`no-gumanitarny`e znaniya. 2019. № 12. S. 158-170.*
22. *Ulengova R. B. Formirovanie semejny`x cennostej u detej-sirot sredstvami ART-pedagogiki v usloviyax detskogo doma: avtoreferat dis. ... kandidata pedagogicheskix nauk: 13.00.01. Kazan`, 2008. 21 s.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026



Н.В. Потепалова

«Смеем ласкать себя надеждою…»: К вопросу о роли искусства художественного слова в научном труде ученого

Аннотация. В статье рассмотрены средства художественной выразительности, сложившиеся в литературном искусстве на разных этапах его исторического развития. Показаны экспрессивные возможности тропов создавать красоту исследовательского процесса в научных текстах на материале академических трудов в области естествознания и математики выдающихся ученых XVIII-XX веков П.Б. Иноходцева, А.Пуанкаре, В.И. Вернадского и К.А. Тимирязева. Уделено внимание опыту использования метафорической образности русской дореволюционной библиографией как науки о книжном описании. В частности, демонстрируется вплетение метафоры, эпитета, сравнения, олицетворения, риторического вопроса в предтекстовый аппарат библиографических указателей на примере трудов крупнейших отечественных ученых-библиографов Н.И. Новикова, В.С. Сопикова, А.Г. Анастасевича, А.В. Мезьер, В.И. Межова. Автором проводится мысль о том, что образные речевые обороты, взращенные на почве литературного таланта и субъективных художественных ощущений ученых-библиографов, помогали им популярно разъяснить русскому читателю понимание сущности библиографической науки и тем самым увлечь его самим ходом ее исторического и текущего развития.

Ключевые слова: художественная выразительность, образное мышление, художественная литература, тропы, научное творчество, библиография, библиографический указатель.

Введение в проблему



удожественная выразительность является одним из ключевых понятий искусствознания. Данный термин обозначает собой совокупность особых средств и приемов, направленных на создание запоминающихся образов явлений окружающего мира, способных глубоко воздействовать на чувства и эмоции человека. Каждый вид искусства располагает собственным арсеналом таких инструментов. Живопись влияет на зрителя при помощи цвета и светотени, линии и пятна, композиции и фактуры. Архитектурный образ завораживает своей формой и пропорциями, фактурой и цветом материала. Слушатель проникается музыкой композитора за счет ритма, темпа, тембра, мелодии. Пространство художественной литературы целиком соткано из множества обычных слов повседневной жизни, но автор, следуя законам эстетического порядка, так мастерски работает со словом, что на бумагу ложатся строки особого звучания, способные увлечь, взволновать и растрогать читателя глубиной мысли и образами героев. С этой целью в недрах системы эпических и лирических жанров на разных этапах исторического развития словесно-художественного творчества возникали и постоянной оттачивались средства художественной выразительности – тропы и фигуры речи.

Эволюция словесной живописи прошла долгий путь становления в красноречивых трактатах Аристотеля, Цицерона, Тацита, Горация, а затем и утверждения в языческом эпосе Средних веков эпитета, метафоры, гиперболы, сравнения, параллелизмов, придающих речи образность и выразительность. Аллегория и олицетворение как новые виды тропов легли в основу художественной образности больших эпических форм литературы средневекового города. Язык тропов писателей и поэтов-гуманистов эпохи Ренессанса для усиления убедительности и эмоционального накала пополнился анафорой, градацией, гиперболой, оксюмороном, литотой, амплификацией, антитезой. В литературе романтизма и далее реализма они прочно закрепились и, отшлифовываясь под влиянием этих направлений, становились все более утонченными и многогранными. Эпитеты, метафоры и аллегории, вкрапленные в тексты произведений модернистского направления, имели многоуровневые воплощения на уровне подсознательного и ассоциативного ряда. Еще более сложные концептуальные и иронические метафоры, пастиш и композиты изобрели постмодернистские авторы.

Краткий обзор исследований

Современное литературоведение проблеме лексических изобразительно-выразительных средств уделяет значительное внимание, о чем свидетель-

ствует значительное количество публикаций в профессиональной периодике. Научные статьи отечественных исследователей посвящены осмыслению понятийных границ тропов и фигур речи, а также их взаимодействию в конкретном тексте. В частности, С.Б. Козинец, проводя мысль о том, что «любой троп изначально ориентирован на создание множественности смыслов стиля» [1, с. 132], предлагает рассматривать метафору как «самый многозначный троп, представляющий собой «скрытое сравнение»; она традиционно использовалась в поэтической речи для создания многомерных образов [1, с. 134]. Анафора, по мнению автора, есть «средство воздействия: путем повтора слова или словосочетания читателю внушается определенная точка зрения» [1, с. 133]. Лингвистическую природу эпитета исследует Р.Э. Астахов. Он находит характерным для этого тропа при помощи имен прилагательных, имен существительных, наречий, причастий и деепричастий «отмечать в предмете черту, казавшуюся для него характерной, существенной, показательной» [2, с. 77], что позволяет «передавать глубинные смыслы и эмоциональные оттенки и делать текст более выразительным» [2, с. 78]. Авторы Н.П. Булахова и А.П. Сковородников важной особенностью эпитета называют экспрессию, «то есть образное и/или эмоционально-оценочное определение предмета, явления, признака, признака признака и действия, создающее или подчеркивающее (интенсифицирующее) их изобразительное качество и/или аксиологическую характеристику и тем самым воздействующее на адресата» [3, с. 135]. Гипербола и литота – предмет исследования М.В. Прокоповой и Е.Н. Ермаковой. Описывая семантические особенности этих фразеологических единиц, они подчеркивают, что исторически «суть гиперболы – в намеренном преувеличении изображаемого предмета, действия или явления, а суть литоты, напротив, в преуменьшении его величины или значения» [4, с. 20]. По заключению авторов «гипербола и литота в качестве тропов, лежащих в основе фразеологической образности, в определенной мере устанавливают ориентиры для осмысления физических и ценностных параметров реальности, определяя в языковой картине мира эквиваленты предельно большого и предельно малого» [4, с. 24]. Исследователь А.В. Вилкова, рассматривая олицетворение как разновидность метафоры-тропа, подчеркивает ее смысловую двойственность, поскольку «в одних случаях подразумевается «оживление» в целом, то есть неодушевленному предмету приписываются свойства одушевленного, что соответствует широкому пониманию олицетворения, либо перенесение именно человеческих качеств на предметы, которые ими не обладают (узкое понимание)» [5, с. 226].

Достаточно большой пласт научных публикаций посвящен проблеме сочетания различных видов тропов в конкретном тексте. В частности, С.В. Лапаткина считает, что в основе такого взаимодействия лежит «воздействие тропов друг на

друга, их взаимная обусловленность, влияние одного тропа на другой и выполнение ими общей стилистической функции» [6, с. 71], наложение тропов друг на друга, как отмечает автор, «укрупняет образ, усиливает эмоциональность в целом. Конвергенция тропов, т.е. взаимное следование тропов друг за другом выделяет каждый из своих компонентов, тем самым, удерживая внимание адресата речи на протяжении всего высказывания» [6, с. 74]. По мнению специалистов Н.А. Николиной, З.Ю. Петровой и Н.А. Фатеевой сочетание в тексте метафоры и сравнения приводит к созданию объемных тропеических конструкций, что находит проявление в «изображении разных предметов речи в одном словесно-образном ключе, а также в множественности образов сравнения одного изображаемого объекта [7, с. 111]. Трансформация сравнения в метафору или переход сравнения в метафору «способствует дополнительной мотивировке образов и усиливает их яркость» [7, с. 121]. Автор О.П. Мартынова, исследуя связку нескольких образных средств, отмечает, что «взаимодействие оксюморона, метафоры, гиперболы, антитезы, параллельных конструкций в стилистической конвергенции на данном отрезке текста, помогает автору осуществить сильное художественное воздействие на читателя через описание возвышенных, глубоких и трепетных чувств героев рассказа» [8, с. 495].

На страницах профессиональной периодики имеется ряд публикаций, посвященных проблеме художественной выразительности письменной научной речи, получившей свое осмысление в аспекте изучения тропов как инструментов терминологизации в различных областях знания. Так, вопрос образности терминов в англоязычных научно-публицистических текстах по проблемам экономики поднимает Т.А. Нечаева. В частности, автор рассматривает языковые возможности лингвоэкономики использовать метафорическую коммуникацию как «хороший способ соотнести сложные экономические процессы с простыми. Черты нового объекта сопоставляются и уподобляются со схожими характеристиками уже известного объекта из иной области. Так, экономические явления уподобляются поведению животных» [9, с. 73]. В исследовании Н.Н. Лавровой выразительность лингво-философских и физико-математических текстов анализируется на примере конструкций экспрессивного синтаксиса: вопросно-ответного построения речи и риторического вопроса, конструкций с синтаксическим параллелизмом и анафорой, а также метафоры и ее разновидности – олицетворения. Автор проводит мысль о том, что при помощи данных приемов «можно облегчить читателю восприятие сложных проблем» [10, с. 374]. Исследованием метафорических медицинских зоонимов занимаются А.М. Рябова и Е.А. Козлова. Авторы склонны видеть отличие медицинских зооморфных метафор от общеязыковых метафор в том, что первые «не содержат оценки человека как личности, и объектом метафорического осмысления в этом случае выступа-

ет пораженная функциональная система организма (или орган)» [11, с. 85], например, бычье сердце, волчья пасть, заячья губа. С.И. Христова, анализируя образную составляющую современного медицинского термина «стволовые клетки», приходит к заключению, что его содержательное толкование «склоняется к определенному кругу признаков, на основе которых осуществляется метафорический перенос символики «ствол». В данном случае свойства стволовых клеток, их настоящее и будущее применение в медицине соотносятся с понятием «древо жизни»» [12, с. 52]. Л.А. Гаврилов на примере военно-технических терминов «камера», «люлька», «кожух» показывает, как метафора становится средством перевода языка повседневного общения в специальные лексические единицы. Автор приходит к выводу, что «метафора делает термин мотивированным, а мотивированный термин легче запоминается, устанавливает ассоциативные связи с другими терминами и именуемыми явлениями» [13, с. 79].

Методы

Метод источниковедческого разыскания и анализа использовался для выработки собственных положений с учетом позиции других авторов, метод терминологического анализа – для этимологического анализа понятий, относящихся к изучаемой проблеме, историко-генетический метод – для изучения генезиса литературных средств художественной выразительности.

Результаты и их обсуждение

Сложные по своему составу и внутренним связям тропы находят свое употребление не только в художественных текстах. Эмоционально-экспрессивные средства литературного языка гармонично вплетаются в ход повествования научных трудов, позволяя ученым усилить логическую аргументацию и доказательность, в образной форме облегчить понимание хода рассуждений и даже стать источником новой терминологии. Вкрапление художественного в логический строй описаний теорий и явлений встречается в академических трудах различных областей знания, и история науки располагает многочисленными тому подтверждениями. Известный русский географ и астроном XVIII века П.Б. Иноходцев в первых строках своей работы «О древности, изобретателях и первых началах астрономии» Вселенную наделяет метафорой «открытое и безмолвное поле», сравнением «звезды как вставленные алмазы», эпитетом «молчаливое на небе движение», риторическим восклицанием: «Кого не может привести в восторг красота ночного зрелища!». Показательным в данном случае является сборник статей «Наука и метод» выдающегося французского математика XIX века Анри Пуанкаре. Так, анализируя природу математического мышления, он прибегает к метафоре «мозг ученого – это маленький уголок вселенной», рассу-

ждая в пределах вопроса о геометрии Вселенной, оперирует приемами литоты: «планеты являются очень незначительными особями». Ведя разговор о движении атомов, Анри Пуанкаре олицетворяет их, наделяя свойствами живого существа: «атомы продолжают, теперь уже свободно, свою пляску» [14, с. 71], а отстаивая «человеческое» начало в математике и полемизируя с Луи Кутюра о значимости формальной логистики в доказательной сфере, он восклицает с экспрессией: «Логистика, по вашему мнению, дает изобретательности в ее распоряжение «леса и крылья»! Как, уже десять лет, как вы имеете крылья, и вы еще не полетели?!» [14, с. 231].

Образными выражениями пронизано научное и эпистолярное наследие крупнейшего русского ученого XX века В.И. Вернадского, стоявшего у истоков учения о биосфере. Развивая в своих работах, дневниках и письмах сложнейшие идеи о биогеохимических процессах на Земле, он склонялся к мысли о том, что «совпадение между научными представлениями и поэтическими… картинами Сущего идет глубже» [15, с. 245]. В текстах В.И. Вернадского встречаются эпитеты: «Пустынность Вселенной», «Лик земли», «Всюдность жизни», «Живое вещество», метафоры: «Жизнь есть всеобщее явление, она распространена по всему Миру, она есть «всеобщее дыхание Природы»» [15, с. 23], «Живое неделимое является … как бы реальным осуществлением сказочного «ядра» Кащея» [15, с. 202], параллелизмы: «Изучая химический эффект этих тел в земной коре, можно для хвойного леса умеренного пояса параллелизовать его, например, с выходами гипса, а для тропического леса – с выходами какой-нибудь сложной горной породы, например гранита» [15, с. 195]. Современник В.И. Вернадского, выдающийся русский биолог К.А. Тимирязев искусно вкрапливал в теорию растительного мира выразительные речевые обороты, делая текст живее, эмоциональнее. К слову, в его научно-популярном труде «Жизнь растения» учение о фитофизиологии украшено метафорами: «Клеточка – это кирпич, из которого выведено здание растения» [16, с. 23], «Корни – это «темные» люди» [16, с. 118] и олицетворениями: «Земледелие долго блуждало в бесплодных областях эмпиризма» [16, с. 7], «Точно ли листья существуют для того только, чтобы шептаться с зефирами, чтобы давать приют пастухам и пастушкам?» [16, с. 118].

Многие ученые-библиографы Российской империи на поприще служения Отечеству посредством извлечения «из прежних работ всех известий о книгах русских и до России относящихся» [17, с. 191] мастерски владели искусством художественного слова. Литературные интересы были близки крупнейшему просветителю и общественному деятелю XVIII века Н.И. Новикову. Поэтический опыт имел известный журналист, переводчик и книгоиздатель первой четверти XIX века В.Г. Анастасевич. Писал эпиграммы друг А.С. Пушкина, библиограф и

библиофил С.А. Соболевский. Видным писателем, автором мемуаров «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков», «В Кёнигсберге» был ученый-естествоиспытатель, один из основателей агрономии в России А.Т. Болотов. Своими стихотворными посланиями коллегам известен выдающийся историк русской литературы, библиограф и библиофил второй половины XIX века Г.Н. Геннади. К слову, своему другу С.Д. Полторацкому он посвятил такие поэтические строки:

«Благодарю, сто крат благодарю.
За ласку, за совет, за все благословляю.
Как книголюба Вас давно боготворю.
Как человека Вас теперь я обожаю» [18, с. 17].

А это четверостишие содержит трогательное подношение еще совсем юного Геннади науке:

«Дай же мне войти в твое святилище,
Ты, Наука, будь спаситель мой,
Ты мой храм, ты чистое хранилище
Истины всевечной и святой» [18, с. 12].

Владея искусством словесной живописи, скрупулезные «труженики книжного моря» не редко использовали художественную выразительность в своих библиографических трудах, тем самым опровергая рассуждения некоторых из своих коллег о том, что «библиография интересна для немногих, она полезна только для ученых, по сущности она суха» [19, с. 504]. Тропы, вплетенные в тексты предуведомлений и предисловий, оживляли строгие канонические сведения относительно идейного замысла библиографических указателей и методических решений отбора материала. В журнальных статьях эмоционально-чувственные метафоры, эпитеты, сравнения, олицетворения, взращенные на почве художественного воображения ученых, помогали им популярно разъяснить русской общественности понимание сущности библиографической науки и тем самым увлечь самим ходом ее исторического и текущего развития. Так на протяжении столетий создавался привлекательный образ рутинного описания книг, ассоциирующийся со старой доброй книгой, преданным другом, азбукой науки, ключом для всех наук, нитью Ариадны в темном лабиринте незнания, светом в огромной массе книг. Русская библиография XVIII – начала XX веков располагает целым рядом фундаментальных трудов, на страницах которых «звучат» подобные красноречивые обороты, что наглядно демонстрирует таблица 1.

Таблица 1.

Средства художественной выразительности в русской библиографии XVIII – начала XX веков

№	Средства художественной выразительности	Примеры употребления средств художественной выразительности в тексте предисловия/статьи	Источник
1.	Метафора – скрытое сравнение двух явлений на основе их ассоциативного сходства	Подъ благополучнымъ владеніемъ Екатерины Великія Россія вступила на такой степень величества, что все иностранные народы счастію ея завиствуютъ и удивляются. Невольница татарская приводитъ въ трепетъ Мустафу и Магомеда.	Опыт исторического словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий, и словесных преданий / сост. Н.Н. Новиков. – Санкт-Петербург: Тип. Акад. наук, 1772. – 264 с.
		Библиотафъ, по словопроизводству, есть зарыватель книгъ. Библіоманъ есть страстный охотникъ и собиратель книгъ.	Опыт Российской библиографии /сост.В.С. Сопиков. – Санкт-Петербург: Тип. Императ. театра, 1813. – 184 с.
		Нужда – мать изобрътеній; и Библіографія въ свою чреду есть плодъ необходимости. И такъ, не въ обиду съдинамъ Афиньъ и Рима, Библіографію можно почесть юною дъвою.	Анастасевич В.Г. О библиографии // Улей. – 1811. – Ч.1. – №1 (январь-июнь). – С. 14-28.
		…авторъ неоднократно приходилъ къ горькой необходимости признать, что этотъ путь служенія – при современной постановке библіотечнаго дела – въ значительной мер.е усеянъ терніями.	Примерный библиотечный каталог: свод лучших книг на русском языке с 60-х гг. по 1905 г./ сост. К.Н. Дерунов. – Ч.1. – Санкт-Петербург: Тип. «Энергия», 1906. – 82с.
		Польза библіографическихъ трудовъ, въ этомъ отношеніи, неоспорима. Безъ нихъ литература и наука представляются обширнымъ кладбищемъ, съ зарытыми кладами, отыскиваніе и разрытіе которыхъ сопряжено съ величайшими затрудненіями. Библіографія есть азбука всякой науки	История русской и всеобщей словесности / сост. В.И. Межов. – Санкт-Петербург: Рус. книж. торговля, 1872. – 710 с.
		Полководцы… сіи любимцы Славы пріобретали обширныя познанія и опытность посредствомъ чтенія.	Опыт библиотеки для военных людей /сост. В.И. Соц. – Санкт-Петербург: Воен. тип. Гл. штаба, 1826. – 377 с.

№	Средства художественной выразительности	Примеры употребления средств художественной выразительности в тексте предисловия/статьи	Источник
2.	Эпитет – образное определение явления, с указанием его существенного свойства	«Проницательный читатель» сознаетъ, какъ великъ и сложенъ трудъ нами предпринятый.	Примерный библиотечный каталог: свод лучших книг на русском языке с 60-х гг. по 1905 г./сост. К.Н. Дерунов. – Ч.1. – Санкт-Петербург: Тип. «Энергия», 1906. – 82 с.
		Только симъ средствомъ можно преуспеть въ великой Науке.	Опыт библиотеки для военных людей /сост. В.И. Соц. – Санкт-Петербург: Воен. тип. Гл. штаба, 1826. – 377 с.
3.	Сравнение – открытое сопоставление явлений на основе схожих свойств	Старой книге посвящаю я эту работу о книгах. Она, как преданный друг не раз ободряла и утешала меня в минуты самой тяжелой скорби и одиночества.	Словарный указатель по книговедению /сост. А.В. Мезьер. – Ленинград: Колос, 1924. – 926 стб.
		Библіографія какъ светочъ въ громадной массе книгъ, какъ аріаднина нить въ лабиринте, созданномъ для ума обилїемъ его же твореній, она делается ключемъ всехъ наукъ.	Соловьев, А.Н. Понятие о библиографии и значении ее как науки // Очерк деятельности Московского библиографического кружка за первый год его существования. – Москва, 1892. – С.9-12.
4.	Олицетворение - наделение неодушевленных предметов свойствами одушевленных существ	Смеемъ ласкать себя надеждою, что просвещенные соотечественники не лишатъ насъ своего вниманія и поощрятъ онымъ трудъ, отъ коего нельзя ожидать себе какой-либо корысти.	Кеппен, П.И. О повременных изданиях// Библиографические листы. – 1825. – №2. – С. 15-17.
5.	Риторический вопрос – вопросительное предложение, не требующее ответа	Развъ трудолюбивая пчела не заслуживаетъ наше уваженіе за собирание меду с цветов для составленія пріятнаго своего сотае – Развъ искусный библіографъ не достоинъ нашей благодарности за доставленіе намъ свъдъній, собранныхъ имъ подъ одну точку зрѣніяе	Анастасевич, В.Г. О библиографии // Улей. – 1811. – Ч.1.– №1 (январь-июнь). – С. 14-28.
6.	Фразеологизм – устойчивое сочетание слов, обладающее переносным значением	…стараясь не зарывать въ землю своихъ талантовъ, – своего желанія послужить делу просвещенія читающей массы.	Примерный библиотечный каталог: свод лучших книг на русском языке с 60-х гг. по 1905 г./сост. К.Н. Дерунов. – Ч.1. – Санкт-Петербург: Тип. «Энергия», 1906. – 82 с.

Заключение

Уникальное соединение логики и образности в «пространстве» научного текста использовалось учеными во все времена развития научного познания. Симбиоз мысли и чувства помогал смягчить абстрактный язык повествования, сделать его более гибким для читательского понимания. Нетипичные для научного стиля экспрессивные литературные средства художественной выразительности позволяли авторам не только показать красоту и привлекательность исследуемых явлений. Посредством тропов и фигур речи происходило увеличение фразеологизмов в различных областях знания, обогащение существующей терминосистемы метафорическими единицами, отражающими культурные и ассоциативные связи. Образные речевые обороты получили широкое применение в естественнонаучных, философских и математических трактатах XVIII – начала XX веков. Гармонично перешагнули они и в область библиографии, где были успешно апробированы учеными в теоретических статьях и библиографических пособиях. Вкрапливая тропы в строгий ход повествования, словно жемчуг в монохромное шитье, библиографы по образному выражению П.И. Кеппена смели «ласкать себя надеждою, что просвященные соотечественники не лишат нас своего внимания и поощрять оным труд, от коего нельзя ожидать себе какой-либо корысти» [20, с. 16].

Литература

1. *Козинец, С.Б. Система выразительных средств в литературе соцреализма /С.Б. Козинец // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2009. – № 11. – С. 131-134.*
2. *Астахов, Р.Э. Эпитет как изобразительно-выразительное средство / Р.Э. Астахов // Холодная наука. – 2024. – № 5. – С. 74-78.*
3. *Булахова, Н.П., Сковородникова, А.П. К определению понятия эпитет (предуготовление к функциональной характеристике) /Н.П. Булахова, А.П. Сковородникова // Экология языка и коммуникативная практика. – 2017. – № 2. – С. 122-138.*
4. *Прокопова, М.В., Ермакова, Е.Н. Гипербола и литота как способ смысловой метаморфозы в сфере фразообразования / М.В. Прокопова, Е.Н. Ермакова // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2022. – Т. 44. – № 7. – С. 19-26.*
5. *Вилкова, А.В. Олицетворение как разновидность метафоры в современных стихотворениях в прозе /А.В. Вилкова // Современное педагогическое образование. – 2023. – № 2. – С. 223-229.*
6. *Лопаткина, С.В. Особенности взаимодействия тропов в контексте функциональных стилей (на материале художественных текстов) / С.В. Лопаткина // Вестник Хакасского университета им. Н.Ф. Катанова. – 2013. – № 4. – С. 71-74.*
7. *Николина, Н.А., Петрова, З.Ю., Фатеева, Н.А. Взаимодействие компаративных конструкций и их элементов в современной русской прозе / Н.А. Николина, З.Ю. Петрова, Н.А. Фатеева // Слово.ру: Балтийский акцент. – 2021. – Т. 12. – № 3. – С. 109-124.*
8. *Мартынова, О.П. Контраст в конвергенциях с участием тропов в английском художественно-литературном тексте / О.П. Мартынова // Вестник ТГУ. – 2006. – вып. 4(44). – С. 493-495.*
9. *Нечаева, Т.А. Выразительные средства языка научных текстов /Т.А. Нечаева // Известия Южного федерального университета. Технические науки. – 2013. – № 10. – С. 71-77.*
10. *Лаврова, Н.Н. Выразительность научной речи / Н.Н. Лаврова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобаческого. – 2013. – № 4(1). – С. 373-376.*
11. *Козлова, Е.А., Рябова, А.М. Зоонимы в медицинской терминологии / Е.А. Козлова, А.М. Рябова // Журнал Гродненского государственного медицинского университета. – 2012. – № 3. – С. 85-88.*

12. *Христова, С.И. Образность современной медицинской терминологии (методический аспект) / С.И. Христова // Поволжский педагогический вестник. – 2014. – № 3(4). – С. 49-55.*
13. *Гаврилов, Л.А. Роль метафоры в формировании русских и французских военно-технических терминов / Л.А. Гаврилов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3-2(69). – С.78-81.*
14. *Пуанкаре, А. Наука и метод / Г. Пуанкаре; пер. с фр. И.К. Брусиловского; под ред. В.Ф. Кагана. – Одесса: Mathesis, 1910. – 384 с.*
15. *Вернадский, В.И. Собрание сочинений: в 24 т. Т.8. Живое вещество и биосфера / В.И. Вернадский: науч. ред. и сост. Академик Э.М. Галимов. – М.: Наука, 2013. – 526 с.*
16. *Тимирязев, К.А. Жизнь растения: десять общедоступных чтений К. Тимирязева, профессора Московского университета и Петровской академии / К.А. Тимирязев. – Москва: издание А. Калужского, 1878. – 285 с.*
17. *Геннади, Г.Н. Литература русской библиографии. Опись библиографических книг и статей, изданных в России / Г.Н. Геннади. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1858. – 196 с.*
18. *Равич, Л.М. Г.Н. Геннади /Л.М. Равич. – М.: Книга, 1981. – 127с.*
19. *М. Русская библиография / М //Атеней. – 1858. – № 43. – С.504-511.*
20. *Кеппен, П.И. О повременных изданиях /П.И. Кеппен // Библиографические листы. – 1825. – № 2. – С. 15-17.*

REFERENCES

1. *Kozinets S.B., Aktualnye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki, 2009, No. 11, pp.131-134.*
2. *Astakhov R.E., Kholodnaya nauka, 2024, No. 5, pp. 74-78.*
3. *Bulakhova N.P., Skovorodnikova A.P., Ekologiya yazyka i kommunikativnaya praktika, 2017, No. 2, pp. 122-138.*
4. *Prokopova M.V., Ermakova E.N., Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo univer siteta, 2022, Vol . 44, No. 7, pp. 19-26.*
5. *Vilkova A.V., Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie, 2023, No. 2, pp. 223-229.*
6. *Lopatkina S.V., Vestnik Khakasskogo universiteta im. N.F. Katanova, 2013, No. 4, pp. 71-74.*
7. *Nikolina N.A., Petrova Z.YU., Fateeva N.A., Slovo.ru: Baltiyskiy aktsent, 2021, Vol . 12, No. 3, pp. 109-124.*
8. *Martynova O.P., Vestnik TGU, 2006, ussue 4(44), pp. 493-495.*
9. *Nechaeva T.A., Izvestiya Yuzhnogo federalnogo universiteta. Tekhnicheskie nauki, 2013, No.10, pp. 71-77.*
10. *Lavrova N.N., Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobacheskogo, 2013, No. 4(1), pp. 373-376.*
11. *Kozlova E.A., Ryabova A.M., Zhurnal Grodnenskogo gosudarstvennogo meditsinskogo universiteta, 2012, No. 3, pp. 85-88.*
12. *Khristova S.I., Povolzhskiy pedagogicheskiy vestnik, 2014, No. 3(4), pp. 49-55.*
13. *Gavrilov, L.A., Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2017, No. 3-2(69), pp. 78-81.*
14. *Puankare A. Nauka i metod (Science and method), Odessa: Mathesis, 1910, 384 p.*
15. *Vernadskiy V.I., Sobranie sochineniy (Collected Works) in 24 vol., Vol. 8. Zhivoe veshchestvo i biosfera (Living matter and the biosphere), Moscow: Nauka, 2013, 526 p.*
16. *Timiryazev K.A. Zhizn rasteniya: desyat obshchedostupnykh chteniy K. Timiryazeva, professora Moskovskogo universiteta i Petrovskoy akademii (The Life of a Plant: Ten Public Lectures by K. Timiryazev, Professor at Moscow University and the Petrovsky Academy), Moscow: izdanie A. Kaluzhskogo, 1878, 285 p.*
17. *Gennadi G.N. Literatura russkoy bibliografii. Opis bibliograficheskikh knig i statey, izdannykh v Rossii (Literature of Russian bibliography. List of bibliographic books and articles published in Russia), Saint-Petersburg: Tip. Imperatorskoy Akademii nauk, 1858, 196 p.*
18. *Ravich L.M. G.N. Gennadi (G.N. Gennadi), Moscow, 1981, 127 p.*
19. *M., Ateney, 1858, No. 43, pp. 504-511.*
20. *Keppen P.I., Bibliograficheskie listy, 1825, No. 2, pp. 15-17.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.10.2026

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке

THEORY AND HISTORY OF ART

Wu Xinyi

The formation of a national opera style in China: the opera "The Daughter of the Party"

Abstract. The article examines an important milestone in the history of Chinese musical theater - the opera "The Daughter of the Party", based on the synthesis of Western academic form, Chinese folklore and traditional musical drama - "siqiu". The article analyzes the process of rethinking the historical and heroic theme not from the point of view of the ideological poster art characteristic of the period of the "cultural revolution", but in the prism of the psychological depth of the leading image while maintaining reliance on traditional Chinese aesthetics. The relevance of the research is determined by the need for an in-depth analysis of the ways of developing Chinese opera art in the context of globalization. The emphasis is on studying the Chinese experience of integrating Western traditions into their own musical culture while preserving their national identity. The scientific novelty of the research consists in a deep understanding of the opera "The Daughter of the Party" as a complex musical and scenic form based on the organic combination of national musical traditions of the Celestial Empire and European academic opera art.

Keywords: "The Daughter of the Party", a historical and heroic opera, a synthesis of traditions, China.

Sun Xiaoting

Romances by A.S. Arensky and the aesthetics of modern times in light of literary preferences: the circle of authors of poetic texts

Abstract. This article focuses on the influence of Silver Age aesthetics on Arensky's creative principles and the stylistic features of his chamber vocal legacy. Emphasis is placed on the range of poets the composer drew upon in his work, analyzing poetic texts and determining their connection to music. The article concludes that the composer's romances reflect key features of Art Nouveau and Symbolist aesthetics, such as themes and motifs of sadness, death, loneliness, and melancholy. They embody the understatement and ambiguity of imagery characteristic of the poetry of this period. A qualitatively new relationship between words and music is born, which allows Arensky to be considered an innovative composer, contrary to

popular belief. It is important to emphasize that his romances represent a renewal of musical language, directly linked to the aesthetics of the Silver Age. The conclusion presents a list of the main themes of the romances and concludes that the composer managed to sensitively capture the trends of the Silver Age and embody them in his vocal lyrics (romances) with talent and great artistic taste.

Keywords: Arensky, Silver Age, aesthetics, romance, symbolism, poetry, modernism.

Shi Wenzheng

Different trajectories of symbolic modernization in the history and culture of avant–garde art in Russia and China

Abstract. This article examines the similarities and differences between the features of the Russian and Chinese avant-garde using the method of comparative symbolic analysis. For the analysis, the author identified two main trajectories: utopian substitution (the Russian avant-garde of the 1910s and 1920s, striving for a complete break with the past) and traumatic synthesis (the Chinese avant-garde of the 1980s and 1990s, leading a critical dialogue with tradition and trauma). The result of the conducted research was the author's statement that the peculiarity of the philosophical and artistic phenomenon, as the avant-garde, is determined by the local historical and cultural context, which is confirmed by the concept of Sh. Eisenstadt on "multiple modernities".

Keywords: avant-garde, symbolic modernization, Russian art, Chinese art, comparative analysis, multiple modernities.

Zeng Luoyao

The Chinese musical revolution – a study of the transcription of musical works during the Cultural Revolution

Abstract. The ten years of the Cultural Revolution (1966-1976) marked a distinctive period in the history of Chinese music. Caught between political pressure and strict regulation, the arts were required to serve the ideals of the revolution without fail: artistic creativity was systematically suppressed, and any works that did not serve the revolution were subject to criticism and condemnation. The composition of Western instrumental music suffered serious damage. The Chinese composer Yin Chengzong managed to achieve success by writing a piano arrangement of the same name, based on the modern Peking opera *The Legend of the Red Lantern*, which helped many composers to see this as a source of hope for Chinese musical creativity. This article examines the piano concerto 'The Yellow River' and the piano solo 'A Hundred Birds Paying Homage to the Phoenix' as key examples. It explores how, within the framework of the 'revolutionisation,

nationalisation and massification' policy, the creation of these transcriptions enabled a complex interweaving of Western musical forms with Chinese political narratives and national aesthetic psychology.

Keywords: Chinese piano music, national color, piano miniature, Ding Shande, Romanticism, Impressionism.

Tian Yu

Cultural resonance in musical art: intonational, timbral, and genre mechanisms of intercultural perception

Abstract. The phenomenon of cultural resonance in musical art is revealed as a complex process of generating responsive semantic and emotional reactions upon contact with foreign sound material, in which intonational, timbral, and genre mechanisms play a key role. Intonation, understood as the minimal semantic unit linked to speech prosody and biologically rooted emotional patterns, ensures a basic level of intercultural accessibility, although its universality decreases when moving to expanded modal structures. The timbral dimension carries profound cultural connotations and demonstrates perceptual plasticity that allows for overcoming initial rejection. Genre conventions shape horizons of listeners' expectations, leading to cognitive conflicts when they do not coincide, which are resolved either through rejection or through productive expansion of aesthetic experience. An interdisciplinary analysis reveals the nonlinear character of the interaction of these dimensions between universal psychoacoustic premises and culturally specific systems of meaning. The generalizations obtained emphasize the limitations of both naive universalism and radical cultural relativism, opening perspectives for rethinking practices of music education and protection of intangible cultural heritage.

Keywords: cultural resonance, intercultural perception, intonation, timbre, genre.

Zheng Youna

Intonation and emotional specifics of traditional music of the Far East: folk origins and professional refraction

Abstract. The article analyzes the intonation and emotional specifics of traditional music of the Far Eastern region. The author examines key parameters of musical expressiveness - sound ideal, modal organization, rhythm, timbre - in their inextricable connection with the philosophical attitudes of Confucianism, Daoism, and Buddhism. Special attention is paid to the emotional and figurative sphere of folk music, its dependence on nature worship and ritual practice. The path from folklore origins to professional forms (court yayue, theater, the qin instrumental tradition) and further to the creative reinterpretation of folk intonations in the works of contem-

porary composers of China and, more broadly, the Far East is traced. The author concludes that the intonation and emotional code of traditional music retains its identity even in the context of interaction with Western European compositional techniques, becoming a resource for the renewal of professional art.

Keywords: traditional music of the Far East, intonation, emotional expressiveness, pentatonic scale, timbre, yayue, folk song, professional music, contemporary composition.

MUSICAL EDUCATION

L.S. Maikovskaya, A.S. Kharitonova

Specific features of developing articulation and ornamentation skills in piano students during harpsichord training

Abstract. The article is focused on studying the specifics of developing articulation and ornamentation skills in piano students while learning harpsichord technique. It goes into detail about the particularities of performing with the harpsichord, as well as the process of transforming familiar pianistic habits. Special attention is given to the connection between articulation and ornamentation with phrasing, meter-rhythmic organization, and the historical-stylistic context of a musical piece. The author emphasizes the importance of aural, motor, and interpretive components in mastering harpsichord repertoire. The article draws on current research in music pedagogy, harpsichord performance, and historically informed approaches.

Keywords: harpsichord, music pedagogy, piano students, harpsichord performance, performance skills, authentic approach, historical performance, historical-stylistic approach, musical interpretation.

L.A. Rapatskaya, D.D. Rybina

Mastering minstrel music culture in the training of pop vocal teachers

Abstract. This article examines the need to integrate the historical and cultural heritage of minstrel music culture into the professional training of pop vocal teachers. A genetic relationship between minstrel culture and modern pop performance is revealed through the preservation of a number of constants. The concept of "minstrel music culture" is introduced into the scientific discourse of music education as it applies to pop art.

Keywords: minstrel music culture, music education pedagogy, pop vocal teacher, pop performance.

Chen Yisu

Pedagogical conditions for implementing the axiological approach in the professional training of vocalists at Chinese higher education institutions

Abstract. The article substantiates the system of pedagogical conditions for the implementation of the axiological approach in the professional training of vocalists in Chinese universities. The relevance of the research is determined by the discrepancy between the high importance of the value-educational function of musical art and the stable orientation of a number of educational practices towards a local result in the form of vocal and technical mastery. The purpose of the research is to theoretically substantiate the pedagogical conditions that ensure the inclusion of artistic, aesthetic, cultural, identification, professional, ethical, socio-communicative, and creative-reflective values in the goals, content, forms of interaction, practice, and evaluation of vocalist training. The result was a system of four conditions: axiological reconstruction of the goals and content of training; value-semantic interaction of the teacher and the student; organization of the experience of value choice in educational, stage and pedagogical practice; formative assessment of professional and artistic development.

Keywords: axiological approach, professional training, vocalist, Chinese university, pedagogical conditions.

PERFORMING ARTS

Quan Jingxuan, L.A. Skaftymova

Polina Viardo's Russian repertoire

Abstract. The article examines the Russian chamber repertoire of the singer Pauline Viardot in the context of her tours in St. Petersburg and Moscow (seasons 1843-1844, 1844-1845, 1853-1854). Based on an analysis of concert programmes and reviews by contemporaries, the dominant repertoire element is identified - the romance "The Nightingale" by A. Alyabyev; the evolution of its perception is traced - from an "exotic surprise" to a national symbol. Particular attention is paid to the role of the singer as a cultural mediator: by performing works by M. Glinka, A. Dargomyzhsky, and A. Verstovsky, Viardot contributed to the legitimation of the young Russian school of composition in the pan European cultural space.

Keywords: Pauline Viardot, M. Glinka, A. Dargomyzhsky, "The Nightingale" by A. Alyabyev, romance, European singers in Russia.

Lyu Dongze

Developing saxophonists' performance independence through the formation of sound culture

Abstract. The article examines the development of saxophonists' performance independence through the formation of sound culture within professional music education. The study aims to theoretically substantiate the relationship between sound culture and performance independence and to identify the pedagogical conditions that facilitate the transition from external teacher regulation to independent performance decision-making. Based on the analysis and synthesis of pedagogical and music-methodological literature, the concepts of "performance independence" and "sound culture" are clarified and their interrelationship is revealed. Sound culture is shown to integrate auditory representations, artistic and aesthetic criteria, and the ability to consciously control sound, thus performing not only an artistic and expressive but also a regulatory function. Four interrelated pedagogical conditions are substantiated: the formation of an internal auditory standard, the integration of artistic and technical work, the development of reflective auditory self-monitoring, and the gradual transition to performance self-regulation. Sound culture is therefore regarded as an important means of developing an independent musician-interpreter.

Keywords: performance independence, saxophone, sound culture, auditory self-monitoring, performance self-regulation.

A.V. Rostovtseva

Developing and strengthening singing breath control in a re–mote learning environment

Abstract. This article is devoted to working on singers' breathing. Its purpose is to develop universal methodological recommendations for developing and strengthening singers' breathing in a distance learning environment, ensuring the highest quality of the pedagogical process. Various pedagogical approaches to breathing are presented, and the main theoretical contradictions in developing singers' breathing are identified and resolved. The author applied theoretical and practical research methods and answered the following questions: What is the most optimal inhalation method for a singer? Are special exercises necessary to strengthen breathing? Does the voice's sound always directly depend on the breathing process? The article formulates and substantiates a modern approach to developing singers' breathing in a distance learning environment. Practical recommendations for the technical organization of the online learning process are provided, and optimal exercises for developing singers' breathing are presented.

Keywords: voice training, singing breath, breath support, sound support, vocal pedagogy.

D.V. Cabacov

Solo and small ensemble music featuring woodwind instruments in the works of composers of the Republic of Moldova in the 1990s–2010s

Abstract. The article examines solo and small ensemble music featuring woodwind instruments in the works of composers of the Republic of Moldova in the 1990s-2010s. The study analyzes compositions for solo woodwind instruments, as well as duets, trios, and quartets. The main trends in the development of this field of chamber music are identified; the most common genres and types of ensembles are determined; the features of timbral organization, the treatment of woodwind instruments, and the use of contemporary performance techniques are characterized. It is demonstrated that the works of this period significantly enriched the national chamber music repertoire and expanded the repertoire of woodwind performers.

Keywords: woodwind instruments, chamber music, solo music, small ensemble, performing forces, timbral organization, composers of the Republic of Moldova, contemporary music.

Song Zude

Musical and theoretical basis of the Ancient Chinese orchestral art

Abstract. In this article, the author attempts to explore the semantic field of the concept of "orchestra" and identify criteria that are universal for different types of cultures to define a musical and instrumental group as an orchestra. Through the historical method, the method of analysis and generalization, and the method of comparative research, the author examines the specifics of collective instrumental creativity in Ancient China and Europe, identifies the theoretical foundations of orchestral music making, and defines the common and different. The data obtained in the course of the study allows not only to achieve a higher level of generalization, but also to understand the causal relationship between the genesis and synthesis of Eastern and Western traditions of orchestral music making.

Keywords: Ancient China, orchestra, instruments, European orchestra, cosmology, ritual, musical and theoretical foundations.

Z.E. Aliyeva

Techniques of a violinist's highly technical function: classification and role in the formation of a musical image

Abstract. Modern violin performance, despite the active introduction of digital technologies and electronics, remains fundamentally dependent on the level of mastery of highly technical sound production techniques. It is the microlevel of the interaction of the bow with the string and the fingers with the fingerboard that determines the final sound quality and serves as the main tool for the formation of an artistic image. This article is devoted to the systematization of the techniques of the narrow-technical function of the violinist, their classification and analysis of the role in creating musical expression.

Highly technical techniques are classified according to several functional axes: articulatory (determining the beginning of a sound), dynamic (determining its development) and timbral (forming the color). Basic articulatory techniques include detacher- the basis of cantilena and fullness of sound; legato, which ensures the fluidity of the melodic line; spiccato and sautiller to create flight and rhythmic sharpness at fast tempos; martele and staccato as instruments of accentuation and dramatic emphasis. A special place is occupied by mixed strokes (combinations of legato and separate bowing), which make it possible to build a complex phrasal architecture without losing sound density. A separate group includes left-hand percussion effects - pizzicato with the left hand, frullato, volatile staccato, glissando and portare, which serve as vivid means of onomatopoeia or stylistic markers of certain eras.

The role of these techniques in shaping the musical image is crucial. A change of stroke can completely change the semantics of the same musical sequence: the performance of a theme with a heavy, viscous, marked detacher gives it the character of a relentless rock or procession, while the translation of the same material into a light, airy spiccato transforms the image into a scherzous, ghostly dance. The depth of immersion of the bow hair, the speed of its guidance and the point of contact regulate the spectrum of overtones, allowing the performer to "draw" with timbre - to make the sound dull and deep to convey tragic states or shrill and bright in the climactic moments. The dynamic function is realized through microcontrol of pressure: the gradual build-up of the bow mass creates a crescendo effect without actual acceleration, forming a listener's sense of organically increasing sonority. The articulation of the left hand also carries an independent dramatic load: the use of vibrato of various widths and speeds gives the sound a human intonation of suffering, joy or anxiety, and specific types of pizzicato can imitate the sound of folk plucked instruments.

In the context of the historical development of the repertoire, the importance of narrow-tech tools is constantly being rethought. Whereas in the Baroque era, priority was given to the purity of articulation and the rhetorical figures of strokes, the romantic tradition elevated the continuity of the cantilena and the depth of vibrato to the absolute. In modern music, the arsenal has expanded due to multiphonics, percussion techniques on the body of the instrument (col legno, Bartek pizzicato) and extreme types of sound production, where the noise itself becomes musical material.

Mastering this device requires a musician to move from mechanical memorization of etudes to conscious sound design. Music educational institutions are increasingly shifting their focus from the formal number of pieces learned to the quality of sound production, introducing courses in solfeggio timbre and analytical listening to great performers. Students learn to dissect musical phrases, choosing the optimal technique for the realization of a specific emotional message of the composer. This creates a new generation of interpreters who are able not only to accurately reproduce the text, but also to control the psychoacoustic perception of the audience.

Thus, the highly technical function of a violinist is a complex hierarchical apparatus, where each smallest element has a direct semantic meaning. Mastery of an arsenal of strokes, attacks, sound removal techniques, and microdynamics remains the foundation that distinguishes a craftsman from an artist. It is the virtuoso combinatorics of these techniques that allows the instrument to speak the language of human emotions, ensuring the continued relevance and viability of academic violin art in any technological era.

Keywords: violin, performing skills, narrow technical techniques, bow strokes, sound attack, sound removal, dynamics, timbre, vibrato, musical image, artistic interpretation, pedagogy, articulation.

Han Xueting, E.O. Nazarova

Pedagogical conditions for the formation of interpretive skills in future vocalists when working on works by Shi Guangnan

Abstract. Contemporary vocal education expects graduates to demonstrate not only technical accuracy but also a thoughtful, stylistically faithful interpretation of music. Achieving this requires carefully selected repertoire with strong artistic and didactic value. The vocal heritage of Chinese composer Shi Guangnan, which organically blends national melodies, folklore of ethnic minorities, and Western compositional techniques, is promising in this regard, though its pedagogical possibilities remain insufficiently studied. The aim of the paper is to identify and substantiate pedagogical conditions that foster the development of interpretive skills in vocal

students studying Shi Guangnan's works. The research methods included analysis of literature on vocal pedagogy, musicology, and performance psychology; generalization of practical teaching experience; systematization and classification of pedagogical conditions; and comparative analysis of performance interpretations (recordings by Guan Mucun, Yin Xiumei, Li Guangxi, and others). As a result, five key conditions were determined: systematic comparison of different performance versions; immersion in the ethnocultural context with its modal, rhythmic, and figurative specifics; purposeful development of vocal-auditory self-control and reflection; the introduction of multi-level tasks (reproductive, reconstructive, creative) combined with the stimulation of independent work; and the treatment of stylistic synthesis as a didactic principle. The findings indicate that the comprehensive implementation of these conditions deepens students' understanding of the figurative content of music, improves their vocal technique, and strengthens professional autonomy. It is concluded that Shi Guangnan's works possess considerable pedagogical potential and that the proposed conditions are advisable for integration into vocal teaching practice.

Keywords: interpretive skills, vocal pedagogy, Shi Guangnan, pedagogical conditions, performance, ethnocultural context.

M.M. Kizin

Formation of performing competencies of student vocalists in a chamber singing class: content, structure and evaluation criteria

Abstract. This article addresses the problem of developing professional competencies in student vocalists during their studies in Chamber Singing at a higher education institution. Vocal instruction requires an objective assessment of student performance to enhance the learning process and develop a program that fosters creative potential and performer individuality.

The aim of this study is to identify the specific content and model of a program for developing vocal and chamber skills necessary for working in the chamber singing genre, including key criteria and assessment methods for all stages of the learning process.

This study utilizes a competency-based approach in practical activities, exploring the specifics of pedagogical observation methods, the development of a vocal repertoire based on the student's specific professional level, feedback from academic singing teachers, and the results of evaluative listening to audio and video recordings of concert performances. This article presents a comprehensive model of performance competencies, encompassing vocal articulation, musical interpretation, ensemble sound, and stage performance, including reflective-analytical and

communicative-theatrical expression. Assessment criteria are outlined based on final performance indicators across stages of training, taking into account methodological approaches and the selection of repertoire for various levels of preparation, according to courses and levels of professional training. A diagnostic chart is recommended for use in chamber singing classes, reflecting the dynamic process of acquiring professional performance skills and enabling the adjustment of individual training programs. The study's results provide important data for systematizing the chamber singing teaching process and allowing for a more objective assessment of the development of students' vocal performance skills.

Keywords: musical performance competencies, student vocalist, chamber singing, ensemble, performance interpretation, vocal articulation, teaching activities, singing technique, stage plasticity, reflection.

PLASTIC ARTS

Qao He

Expressive means of delievering symbolic connotations in Chinese jade miniature: a benevolent plot

Abstract. Deeply symbolic benevolent culture, which is part of the traditional culture of ancient and modern China, is embodied in paintings and sculptures, in particular in jade miniatures. An important manifestation of benevolent culture is the depiction of various natural phenomena, images of animals and plants. Benevolent plots always contain additional hidden meanings, rooted in homonymy, ambiguity, and symbolism. The symbolism of benevolence can be expressed both visually and verbally through a number of visual and expressive means: metaphors, polymetaphors, metonymies and puns.

Keywords: benevolent culture, Chinese jade miniature, expressive means, metaphor, polymetaphor, metonymy, pun.

Cui Yeye

Reflection of the transformation of portrait art by Guohua painting in the works of artists of the first half of the 20th century

Abstract. The author refers to the work of representatives of Chinese Guohua painting, who stood for its reform, worked mainly in the genre of ren, including portrait art. The author selects the most representative works of Xu Beihong, Lin Fengmian and Pan Yulian and analyzes their styles, noting in them the synthesis of the traditions of Western oil painting and traditional Chinese Guohua. Noting their contribution to the development of Chinese painting, the author concludes that their

reform of Guohua and the renu genre, based on resolving the "West-East" confrontation in this art, set the vector for the development of Chinese painting.

Keywords: traditional Chinese painting, guohua, zhen-wu, realism, impressionism, modernist trends.

Fan Limin

Chinese women's ceremonial jewelry as a tool for modeling the universe

Abstract. This article examines the possibility of developing an analytical model explaining Chinese women's ceremonial jewelry as a symbolic system, revealing the logic of its transformation from archaeological material to a mass-produced object. This article explores the reconstruction of the ideological foundations of ceremonial attire and the method of translating it into the language of artistic form; the effectiveness of this method in modern conditions is tested through a review of field data.

Keywords: ceremony, China, jewelry, applied art, model, crown, stratification, museum, hanfu.

Sun Minman

Chinese ballet: from borrowing to uniqueness

Abstract. The article examines the actual phenomenon of Chinese ballet's rapid ascent to a position as one of the most influential and dynamic forces in the global choreographic art of the 21st century. The author aims to identify the historical prerequisites, institutional mechanisms, and artistic strategies that enabled the Chinese school of ballet to transition from adopting Western European and Soviet models to creating a distinctive, synthetic artistic language.

Keywords: Chinese ballet, cultural synthesis, artistic dialogue, choreographic drama, cultural diplomacy.

ARCHITECTURE AND DESIGN

Li Changlong

Ornamental motifs in the decoration of ancient Russian wooden temples

Abstract. The article analyzes ornamental motifs in the decoration of ancient Russian wooden churches of the 11th-17th centuries. It traces the evolution from simple geometric carvings to complex braids, typology (geometric, floral, zoomorphic motifs), carving techniques and symbolism as a synthesis of paganism and Orthodoxy. Special attention is given to the churches of the Kizhi Pogost,

Zaonezhye and Pomorye, conservation issues and the modern significance of the traditions.

Keywords: ancient Russian architecture, wooden churches, ornamental motifs, wood carving, solar symbols, braids, Kizhi Pogost, Zaonezhye, ornament symbolism.

S.N. Bobryshev

Design of national symbols of the peoples of Russia in digital typesaces

Abstract. There are more than 190 languages in the Russian Federation, of which more than 150 use the Cyrillic-based national script. To support them, more than 180 graphemes are required to complement the alphabet of the Russian language. Most of the national graphemes of the languages of the peoples of the Russian Federation are included in the Cyrillic zone of the Unicode standard, which makes it possible to develop and subsequently use multilingual digital fonts.

Keywords: writing, Cyrillic alphabet, national symbols, grapheme, font, software.

NEW TECHNOLOGIES

Zhang Luyao

The role of modern sound recording and media culture and their significance in popularizing Chinese composers' work of the late 20th – first quarter of the 21st centuries

Abstract. The article is devoted to the study of the problem of the influence of modern sound recording technologies and media culture on the process of dissemination, perception and institutionalization of Chinese composing art at the turn of the 20th and 21st centuries, using the example of the work of such pianists as Lang Lang, Wang Yujia and Li Yundi. The relevance of the research topic is determined by the growing interest in the issues of popularizing Chinese composing art in the context of the active development of modern sound recording technologies, the implementation of media promotion mechanisms, the formation of listener preferences and the processes of canonization of individual performers. As an example, the performance work of Lang Lang, Wang Yujia and Li Yundi is considered, whose media activity has become one of the key channels of communication between the composer and the general audience. The purpose of this study is to identify the features of the interaction of sound recording technologies and media cultural practices with the processes of repertoire selection, performance interpretation and reception of Chinese composers' music in the media space. The research methodology is presented by a comprehensive approach, which allows for a combination of historical-stylistic

and interpretative analysis, semantic/semantic and art history analysis, as well as observation of performance practice. As a result, it was established that modern sound recording technologies and media cultural practices act not simply as means of distributing music, but as active "transformers" of the musical field. They form the structure of the repertoire, standards of performance interpretation, and methods of multimedia presentation of composers' works.

Keywords: performance interpretation, piano works, Chinese composers of the 20th-21st centuries, sound recording technologies, reception of composers' music, media cultural practices, media promotion mechanisms.

Ju Zhuo

Restoration data of ancient books and archives in the system of attribution and dating

Abstract. The article examines the evidential potential of restoration procedures in addressing the tasks of attribution and dating of paper heritage objects - ancient books and archival documents. The author proceeds from the premise that restoration constitutes not merely a means of the physical preservation of an object, but also a unique research situation in which the artefact reveals to the expert its primary support, concealed technological traces, and the stratigraphy of its existence. Drawing on the Chinese restoration tradition, the study demonstrates that the diagnostic data obtained in the course of restoration intervention - the fibre composition of the paper, the traces of the papermaking mould, the profile of natural ageing, and the stratigraphy of previous restorations - form a system of objective features that make it possible to determine the time, place, and circumstances of a source's creation. The comparison of ancient books and paper archives is conducted in order to reveal the differences in their attributive structure: it is shown that an ancient book comprises an artistic-stylistic layer (calligraphy, woodblock printing, decoration) that renders it an object of art-historical attribution proper.

Keywords: attribution, dating, provenance, authenticity, paper heritage objects, ancient books, archives, restoration diagnostics.

ART AND PERSONALITY

Zhu He, N.A. Fedorovskaia

The influence of aesthetic and artistic literacy of Chinese society on the perception of 20th – 21st century contemporary art (a case study of Heilongjiang Province)

Abstract. The article addresses the problem of forming negative attitudes toward twentieth- and twenty-first-century art in China. Based on an empirical study

conducted in twelve major cities of Heilongjiang Province, it demonstrates a direct link between the aesthetic and artistic literacy of the Chinese population and their attitudes toward contemporary artistic styles. The methodological framework of the study draws on Pierre Bourdieu's theory of cultural capital, sociological methods (questionnaire surveys, testing, interviews), and comparative analysis of aesthetic attitudes and works of art. It is established that the lack of sufficient aesthetic education in schools and universities is a key cause of low aesthetic and artistic literacy. The study of aesthetic preferences shows that the public clearly favors functional, concrete, traditional, and hyperrealistic art forms, while the degree of acceptance of abstract and expressionist forms is extremely low. The high level of education among respondents did not lead to high aesthetic literacy, revealing the institutional marginalization of aesthetic education and the imbalance in the distribution of cultural capital within the education system. There is a need to introduce aesthetic education courses into compulsory education and to undertake structural reform of the art education system for adults at the higher education level.

Keywords: aesthetic education in China, perception of contemporary art, aesthetic literacy, aesthetic preferences, cultural capital, art education, Heilongjiang Province.

M.L. Lazarev

"Flower of Health" – a musical program for harmonizing the development of a child in primary school

Abstract. The article describes the musical program for the formation of children's health in primary school "Flower of Health". The results of its approbation on a large population of children using the medical-psychological-pedagogical express test "Zdravik" are presented. To compare the effectiveness of health technologies in preschool and primary school age, the article also presents the results of using a fragment of the program for the formation of health of preschoolers "Hello!". The study noted both positive trends (identification of motor types, an increase in indicators - breathing, memory, movement) and a number of negative trends (a decrease in endurance and memory indicators during the school year and a drop in the growth of their indicators during elementary school). In general, the approbation of the program for younger schoolchildren "Flower of Health", using comparative data obtained during the application of the preschool program "Hello!", allows us to talk about the possibilities of regulating the processes of the child's life in the course of his educational activities.

Keywords: Flower of Health, primary school, test "Zdravik", motor types.

Fang Zixin

The combination of traditions and innovations in art education with the integration of moral education and the comprehensive development of the individual

Abstract. The focus is on the problem of combining traditions and innovations in art education, not as a mechanical mixture, but as a meaningful synthesis in which moral education and personal development occupy a key place. The aim of the work is to evaluate the pedagogical potential of such a synthesis and to show how it influences the formation of spiritual and moral guidelines among future artists. During the research, theoretical sources and scientific publications were analyzed, which made it possible, firstly, to comprehend academic traditions as a basis for transmitting cultural experience and professional growth; secondly, to see what prospects are opened by innovative technologies, digital tools and interdisciplinary approaches for personal self-realization. Special attention is paid to how art education can nurture moral feeling and shape aesthetic orientations. The main conclusion is that sustainable development of art education is impossible without a harmonious balance between tradition and innovation - it is this balance that helps to foster an integral, spiritually mature personality.

Keywords: art education, traditions and innovations, moral education, holistic personal development, interdisciplinary approach, spiritual and moral values.

S.O. Avchinnikova

Developing social creativity in orphans through art pedagogy: from creativity to communication

Abstract. The social vulnerability and adaptation risks of children in boarding schools necessitate identifying optimal psychological and pedagogical conditions for developing their social creativity as the basis for productive social interaction.

The aim of the study is to substantiate the feasibility of including art-pedagogical practices in the educational process of children's boarding schools for the development of social creativity. Research methods: analysis and generalization of scientific psychological and pedagogical literature, testing using the methods "Definition of social creativity of an individual" (A.V. Batarshev) and "Social intelligence" (J. Guilford). Results and conclusions. It has been shown that in the conditions of institutional education, there are objective limitations to the expression of social creativity. A lag in orphans compared to their peers raised in families has been stated in key parameters that form the basis of social creativity. The advantages of the art-pedagogical approach in social and pedagogical practice have been revealed. A 9-month modular program for the development of social creativity has been tested. Based on a comparison of control and final testing data, a positive influence of the

combination of art-pedagogical methods on the motivational, cognitive, emotional, behavioral and reflexive components of social creativity has been established. The art workshop format creates a supportive environment for adolescents' creative expression, development of social skills, and productive communication.

Keywords: orphans, social creativity, social intelligence, psycho-emotional development, communication, social and pedagogical activities, art workshop, artistic and creative techniques.

N.V. Potepalova

"We dare to flatter ourselves with hope...": On the role of the art of literary language in the scholar's scientific work

Abstract. The article examines the means of artistic expression that have developed in literary art at different stages of its historical development. It demonstrates the expressive potential of tropes to create beauty in the research process in scientific texts, using the material of academic works in the fields of natural science and mathematics by outstanding scientists of the 18th-20th centuries: P.B. Inokhodtsev, A. Poincare, V.I. Vernadsky, and K.A. Timiryazev. Attention is paid to the experience of using metaphorical imagery in Russian pre revolutionary bibliography as a science of book description. In particular, the article demonstrates the incorporation of metaphor, epithet, simile, personification, and rhetorical question into the pre textual apparatus of bibliographic indexes, using the works of major Russian scholars and bibliographers N. I. Novikov, V. S. Sopikov, A. G. Anastasievich, A. V. Mezier, and V. I. Mezhov as examples. The author puts forward the idea that figurative speech patterns, rooted in literary talent and the subjective artistic sensibilities of scholars-bibliographers, helped them to popularly explain to the Russian reader the essence of bibliographic science and thereby to captivate them with the very course of its historical and current development.

Keywords: artistic expressiveness, figurative thinking, fiction, tropes, scientific creativity, bibliography, bibliographic index.

Сведения об авторах

Авчинникова Светлана Олеговна *— доктор педагогических наук, заведующий кафедрой социальной работы, ФГБОУ ВО «Смоленский государственный университет»*
E-mail: Avsh73@mail.ru

Алиева Зарема Збазеровна *— профессор кафедры музыкально-инструментального искусства ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова», г. Симферополь*
E-mail: aleksandravoevodina@mail.ru

Бобрышев Сергей Николаевич *— коммерческий директор ООО «НПП «ПараТайп», к.т.н., доцент, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)*
E-mail: bobryshev@paratype.ru

Кабаков Дмитрий Вячеславович *— кандидат искусствоведения, проректор по научно-исследовательской и инновационной деятельности, доцент, заведующий кафедрой теории музыки Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Приднестровский государственный институт искусств им. А. Г. Рубинштейна», Заслуженный деятель искусств Приднестровской Молдавской Республики*
E-mail: cabacov.dmitrii@mail.ru

Кизин Михаил Михайлович *— доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой вокального искусства и оперной подготовки, Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке*
E-mail: kizine@bk.ru

Лазарев Михаил Львович *— независимый исследователь, педиатр, кандидат психологических наук, руководитель Московского Сонатал-центра*
E-mail: mlazarev@mail.ru

Ли Чанлун *— магистрант МГУ*
E-mail: 1483296361@qq.com

Люй Дунцзэ *— аспирант МПГУ*
E-mail: hang.tsui@yandex.com

Майковская Лариса Станиславовна *— доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой музыкального образования, Московский государственный институт культуры*
E-mail: maykovskaya@gmail.com

Назарова Елена Олеговна *— кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: art-neo2018@mail.ru

Потепалова Наталья Владимировна *— кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов, федеральное госу-*

дарственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Самарский государственный институт культуры»
E-mail: natali.potepalova@mail.ru

Рапацкая Людмила Александровна *— доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор, Институт изящных искусств ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»*
E-mail: obris-lar@inbox.ru

Ростовцева Анастасия Викторовна *— соискатель ученой степени кандидата наук, Российский государственный педагогический университета им. А. И. Герцена*
E-mail: rostovceva_av@mail.ru

Рыбина Диана Дмитриевна *— аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования имени Э.Б. Абдуллина, ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»*
E-mail: rybina.di@mail.ru

Скафтымова Людмила Александровна *— профессор, доктор искусствоведения Института музыки, хореографии и театра РГПУ им. А. И. Герцена*
E-mail: yulia_gredyaeva@mail.ru

Сун Цзудэ *— аспирант кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»*
E-mail: tatsianaankuda@mail.ru

Сунь Минмань *— аспирантка Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой*
E-mail: sunmingman72@yeah.net

Сунь Сяотин *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: 398219874@qq.com

Тянь Ю *— аспирант, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: ma_serova@mail.ru

У Синьи *— аспирант, РГПУ им. А. И. Герцена*
E-mail: 1344707295@qq.com

Фан Цзысинь *— аспирант Московского педагогического государственного университета (МПГУ)*
E-mail: 582575163@qq.com

Фань Лиминь *— аспирант ФГБОУ ВО «Тихоокеанский государственный университет им. М.П. Даниловского»*
E-mail: 745313825@qq.com

Федоровская Наталья Александровна *— доктор искусствоведения, профессор, кафедра культурологии и искусства, Дальневосточный федеральный университет*
E-mail: fedorovskaya.na@dvfu.ru

Хань Сюэтин *— аспирантка, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: 1850209697@qq.com

Харитонова Анна Сергеевна *— аспирант кафедры музыкального образования, Московский государственный институт культуры*
E-mail: anna.harifon@mail.ru

Цао Хэ *— аспирант, факультет искусств, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова*
E-mail: tanya.cao@mail.ru

Цзэн Лояо *— аспирант, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой*
E-mail: 1059960397@qq.com

Цзюй Чжо *— аспирант ФГБОУ ВО «Тихоокеанский государственный университет им. М.П. Даниловского»*
E-mail: appler_0193@qq.com

Цуй Ее *— аспирант факультета искусств, ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова»*
E-mail: artcuiye@gmail.com

Цюань Цзинсюань *— аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: 18571408255@163.com

Чжан Луяо *— аспирант, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: 1476883349@qq.com

Чжу Хэ *— аспирант, Школа искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет*
E-mail: chzhu.khe1@dvfu.ru

Чжэн Юна *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: 237252145@qq.com

Чэнь Ису *— аспирант, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского*
E-mail: yesusu9801@163.com

Ши Взньчжэн *— аспирант, СПБГУ*
E-mail: xuanji0818@gmail.com