16+

ISSN 20720432

ИСКУССТВО
и
ОБРАЗОВАНИЕ

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

34-й год издания

II(178) 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 31.10.2026. Формат 70/100 1/16 338с. 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

А.А. Ширинская
Диалог традиций и эксперимента: эволюция московской школы художественной керамики на современном этапе....9

Е.А. Троян
Искусство как инструмент формирования когнитивной культуры учёного....18

Ду Юйсинь
Китайские женщины-композиторы в контексте мировой музыкальной культуры: диалог традиций и новаторство....29

Тянь Бокай
Тромбоны в «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза....38

Лю Цзинян, Н.В. Медведева
Музыкальные вечера Пьера-Жозефа-Гийома Циммермана: по материалам парижской прессы 1830-1840-х годов....52

Чан Юньхуэй
Вокальный цикл «Цветок и бабочка» Г.Г. Белова в контексте камерно-вокального творчества композитора....66

Су Вэньюэ
Современная китайская опера в творчестве Го Вэньцзина и Чжоу Луна: жанрово-стилевые особенности....79

Ли Тинтин
Традиции петербургской фортепианной школы в интерпретации концертов С.С. Прокофьева (рубеж XX–XXI веков)....91

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

Чжан Ханьчжун
Роль ансамблевого и концертмейстерского взаимодействия в формировании исполнительского мастерства вокалиста: специфика подготовки бакалавров в китайских вузах....102

Го Вэйлунь
Западные военные капельмейстеры и миссионеры как проводники европейской инструментальной культуры в Китае....110

А.А. Андриевский, З.А. Алиева
Тембр как самобытный «почерк» человеческого голоса....116

Е Дуньчан
Фу Цонг и становление национальной модели китайского фортепианного исполнительства....124

Чжао Илинь
Что поют китайские студенческие хоры и как это менялось....132

Коу Хунчжи
Русский оперный репертуар как средство формирования исполнительских навыков студентов-вокалистов в вузах Китая....139

Ли Пэйсюань
Музыкально-сценический репертуар как средство развития культуры обучающихся в высшей школе России и Китая: сравнительно-педагогический аспект....147

Го Цзыци
Монолог как форма вокального высказывания в операх западноевропейских композиторов: функции, виды, характерные черты 156

Го Вэйси
Особенности распространения и исполнения произведений П. И. Чайковского в китайской музыкальной культуре....163

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Ли Синьин
Воспитательный потенциал китайской национальной музыки в формировании ценностных ориентаций школьников 172

Тань Сяоюй
Развитие музыкальности детей в системе музыкального воспитания в России 181

Хао Янь
Зарубежный опыт развития творческих способностей в дополнительном музыкальном образовании и возможности его адаптации в Китае 196

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

В.А. Ларионова, Л.А. Рапацкая
Культурологический подход в формировании актерского мастерства у студентов-вокалистов 206

Ван Боян
Особенности джазового обучения в КНР в контексте формирования исполнительской культуры музыканта....213

Сяо Хуникэ
Профессиональная самостоятельность как интегральный показатель сформированности умений обучающихся в классе фортепиано....223

Гань Бэйцзя
Методики изучения детских фортепианных циклов XX века в китайских музыкальных школах 232

ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Ван Ян
Педагогический потенциал технологий искусственного интеллекта в развитии музыкально-творческих компетенций обучающихся в КНР....246

В.В. Шатилов
Влияние генеративных нейросетей на визуальную культуру: интеграция в арт-рынок и маркетинг креативных индустрий....255

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Лю Чуаньвэнь, Н.А. Федоровская
Становление жанра «индустриальный пейзаж» в Китае 1949-1960-х гг.: жанровые закономерности и национальная специфика....270

Г.В. Максимова
Водные зрелища Древнего мира....284

К.С. Панин
«Культура 3»: китч, приватность и нонконформизм в интимной открытке В.С. Чагинского 306

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке 318

Сведения об авторах 335

Content

THEORY AND HISTORY OF ART

A.A. Shirinskaya
Dialogue of tradition and experiment: the evolution of the Moscow school of artistic ceramics at the present stage 9

E.A. Troyan
Art as a tool for shaping the cognitive culture of a scientist 18

Du Yuxin
Chinese women composers in the context of world musical culture: dialogue of traditions and innovation 29

Tiao Bokai
Trombones in Hector Berlioz's "Large treatise on modern instrumentation and orchestration" 38

Liu Jinyang
Pierre Joseph Guillaume Zimmermann's musical evenings: based on materials from the parisian press of the 1830s-1840s 52

Chang Yunhui
The vocal cycle "Flower and Butterfly" by G.G. Belov in the context of the composer's chamber vocal works 66

Su Wenyue
Contemporary Chinese opera in the works of Guo Wenjing and Zhou Long: genre and stylistic features 79

Lee Tingting
Traditions of the St. Petersburg piano school in the interpretation of S.S. Prokofiev's concertos (late 20th - early 21st centuries) 91

PERFORMING ARTS

Zhang Hanzhong
The role of ensemble and accompanist interaction in the formation of performing skills of the vocalist: specifics of training bachelors in Chinese universities 102

Guo Weilun
Western military bandmasters and missionaries as conductors of European instrumental culture in China 110

A.A. Andrievsky, Z.A. Aliyeva
Timbre as the distinctive "signature" of the human voice 116

Ye Dunchang
Fu Tsong and formation of the national model Chinese piano performance 124

Zhao Yilin
What do Chinese student choirs sing and how has it changed 132

Kou Hongzhi
Russian opera repertoire as a means of forming performing skills of vocal students in Chinese universities 139

Li Peixuan
Musical and stage repertoire as a means of developing the culture of students in higher schools of Russia and China: comparative pedagogical aspect 147

Guo Ziqi
Monologue as a form of vocal expression in operas by Western European composers: functions, types, and characteristic features 156

Guo Weixi
The peculiarities of the distribution and performance of Tchaikovsky's works in Chinese musical culture....163

ART AND PERSONALITY

Li Xinying
The educational potential of Chinese national music in shaping the value orientations of schoolchildren....172

Tan Xiaoyu
Development of children's musicality in the system of musical education in Russia 181

Hao Yan
Foreign experience in developing creative abilities in additional music education and the possibility of adapting it in China....196

MUSICAL EDUCATION

V.A. Larionova, L.A. Rapatskaya
A cultural approach to developing acting skills among students in professional vocal education.....206

Wang Boyang
Specifics of jazz education in the PRC in the context of the building a performance culture.....213

Xiao Hongyike
Professional independence as an integral indicator of the formation of skills of students in the piano class 223

Gan Beijia
Methods of studying children's piano cycles of the 20th century in Chinese music schools 232

DIGITAL ENVIRONMENT

Wang Yang
Pedagogical potential of artificial intelligence technologies in the development of musical and creative competencies of students in China....246

V.V. Shatilov
The impact of generative neural networks on visual culture: integration into the art market and marketing in the creative industries....255

PLASTIC ARTS

Liu Chuanwen, N.A. Fedorovskaya
Formation of the genre "industrial landscape" in the PRC (1949-1960s): genre patterns and national specifics 270

G.V. Maksimova
Water shows in the ancient world 284

K.S. Panin
"Culture 3": kitsch, privacy, and nonconformism in V.S. Chaginsky's intimate postcards.....306

INFORMATION, MESSAGES

Summary of published articles in english....318

Information about authors 335

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

А.А. Ширинская

Диалог традиций и эксперимента: эволюция московской школы художественной керамики на современном этапе

Аннотация. Цель исследования – комплексный искусствоведческий анализ векторов развития московской школы художественной керамики в период 2014–2023 гг. на базе материалов выставочного цикла «Московская керамика». В статье исследуется глубинная трансформация керамики: от прикладного, утилитарного предмета к автономному арт-объекту и монументальной форме. Подробно рассматриваются образовательные и производственные реалии (включая работу новой студии СХР в Медведково), а также эстетическая эволюция пластики. Научная новизна исследования заключается в выявлении ключевых тенденций последнего десятилетия: размывании жестких региональных границ, доминировании индивидуального языка и переходе к технологическим экспериментам с брутальным шамотом. Впервые в научный оборот вводятся материалы профессиональных дискуссий, в частности опубликованные фрагменты стенограммы круглого стола «Московская керамика сегодня: классика или новаторство» (2023 г.). В результате доказано, что московская школа не просто преодолевает производственный кризис, но и формирует актуальный пластический язык. Крупная форма сегодня органично сосуществует с традиционной камерной пластикой. Обосновано, что жесткая кураторская режиссура и масштабная архитектурная застройка экспозиций выступают необходимым навигатором, структурирующим полифонию авторских высказываний.

Ключевые слова: московская керамика, декоративно-прикладное искусство, арт-объект, монументальная скульптура, кураторские концепции, шамот, выставочная деятельность.

Введение

Проблема исследования. На рубеже веков отечественное декоративно-прикладное искусство столкнулось с системными вызовами. Художественная керамика Москвы исторически опирается на мощные пластические и живописные традиции. Сегодня она проходит сложную фазу структурной самоидентификации. Процесс утраты утилитарности завершился. Современная керамика окончательно интегрировалась в поле высокого станкового и монументального искусства. Этот эстетический переход осуществляется в условиях серьезного дефицита привычной производственно-технической базы. В сложившейся ситуации художники вынуждены искать альтернативные способы сохранения преемственности школы, комбинируя академические принципы с новыми выставочными решениями.

Актуальность разработки темы продиктована назревшей необходимостью теоретического осмысления упомянутых явлений. Опыт проведения крупных выставок за последнее десятилетие вызвал оживленные споры в профессиональной среде относительно роли кураторского замысла в пространстве экспозиции. Этот обширный фактический материал до сих пор не получил полноценной систематизации и должного обобщения в искусствоведческой литературе. Для реализации намеченной цели — систематизации ведущих тенденций и векторов эволюции московской школы керамики — необходимо решить следующие задачи:

1. Оценить текущее состояние материально-технического, производственного и теоретического фундамента школы.

2. Проследить этапы развития и выявить динамику выставочного цикла «Московская керамика» в период 2014–2017 гг.

3. На основе материалов круглых столов и профессиональных дискуссий определить степень влияния кураторских концепций и пространственного дизайна (архитектурной застройки) на облик экспозиций 2020–2023 гг.

4. Исследовать специфику визуального языка ключевых мастеров как отражение современных векторов развития локальной школы.

Методы исследования. В основу работы положен комплексный подход, позволяющий изучать московскую школу керамики как единое развивающееся явление. Для оценки формы, пластики и художественных особенностей произведений применялся стилистический анализ. Изучение профессиональной полемики (в частности, стенограмм круглых столов) проводилось с помощью смыслового анализа текстов. Особое значение для работы имеет эмпирический метод включенного наблюдения: личный опыт автора как художника-практика по-

зволяет предельно точно оценивать сложные технологические процессы работы с материалом изнутри, избегая оторванной от жизни теоретизации.

Теоретической базой послужили труды ведущих историков отечественного декоративного искусства: В. А. Малолеткова, Л. В. Казаковой, Т. Л. Астраханцевой, С. И. Орлова, М. М. Тренихина. Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее результатов при подготовке новых экспозиционных проектов и в лекционных курсах художественных вузов.

Образовательный фундамент и вызовы производственной среды

По своей структуре московская керамическая школа всегда являлась открытой и динамичной системой, активно собирающей в себя опыт живописцев, монументалистов и архитекторов. В искусствоведческой литературе принято выделять ключевые идентифицирующие признаки данного профессионального сообщества: безусловный приоритет образно-фигуративного начала, выраженный станковизм и последовательное стремление к освоению архитектурного пространства. Кроме того, для московских авторов характерен неразрывный синтез тектоники и колорита, при котором цвет воспринимается не в качестве поверхностного декора, а как концептуальная, фактурная составляющая самого объема [4; 1].

Базовые методологические принципы школы формировались в производственных мастерских ВХУТЕМАСа и МИПИДИ. В современных реалиях преемственность этого опыта обеспечивают МГХПУ им. С.Г. Строганова, Абрамцевский колледж, а также кафедра дизайна и декоративно-прикладного искусства МГИК. Системная академическая подготовка выступает той основой, которая предоставляет художникам возможность реализовывать смелые авангардные замыслы, не теряя профессионального уровня и не уходя в дилетантские решения.

При этом экспериментальная деятельность авторов разворачивается в условиях серьезного дефицита материально-технической базы. На протяжении последних десятилетий происходило постепенное сокращение доступных производственных площадок. Прекратил существование Дом творчества в Дзинтари (Латвия), располагавший уникальным комплексом печей для высокотемпературного обжига. В советский период эта база служила местом интенсивного взаимодействия творческих групп, и этот опыт до сих пор высоко оценивается мастерами. Прекратились работы на Гжельском экспериментальном заводе, где долгое время формировался творческий потенциал объединения «Цех № 1». Критическим моментом для московского сообщества стал 2022 год, когда был ликвидирован Экспериментальный творческо-производственный комбинат

«Воронцово», долгие годы являвшийся главным организационным и техническим центром местной керамики.

И всё-таки творческий процесс не остановился. После закрытия ЭТПК руководство Союза художников России предприняло шаги по восстановлению инфраструктуры. В Медведково открылась новая Экспериментальная студия керамики СХР, где была возобновлена практика формирования краткосрочных творческих групп (продолжительностью около трех месяцев). На данной площадке созданы технические условия для лепки и обжига крупногабаритных, технически сложных скульптурных объектов.

Параллельно общая экономическая конъюнктура и ситуация в сфере поставок сырья определяют выбор используемых материалов. В частности, фаянс практически полностью вышел из обихода московских авторов, уступив место грубому шамоту. Работа с керамическими массами требует от мастера специфических технологических навыков: необходимость учета коэффициента усадки и деформации материала превращает процесс формообразования в сложную инженерно-технологическую задачу.

Динамика выставочного процесса: от смотра к концепции (2014–2017 гг.)

Основным показателем жизнеспособности и потенциала художественной школы традиционно выступает выставочная деятельность. После проведения масштабных всесоюзных проектов (1974, 1984, 1989 гг.) в этой сфере наметился затяжной спад. Возобновление экспозиционного цикла в 2014 году обозначило новый этап в жизни профессионального сообщества. Выставка «Московская керамика IV», прошедшая в залах галереи «Беляево», объединила 113 участников и наглядно продемонстрировала сохранение творческого потенциала локальной школы. Период отсутствия крупных смотров не разрушил самобытный колористический язык, свойственный московским мастерам.

Следующей важной вехой стала пятая выставка цикла, состоявшаяся в 2017 году в залах Московского Дома художника на Кузнецком Мосту. Экспозиция, собравшая 136 авторов, зафиксировала значимую структурную тенденцию: в выставочном пространстве начала активно утверждать себя крупная, монументальная пластика [5]. В комбинации с обожжённой глиной художники стали использовать дерево, металл и стекло, что позволило преодолеть узкие цеховые ограничения в рамках данного межсекционного проекта. Необходимо детализировать специфику формообразования на этих смотрах. Специфика отечественной школы такова, что чистая пространственная инсталляция в ее дематериализованном виде практически отсутствует в рамках экспозиций. Керамика удерживает свою предметную, осязаемую природу. При этом развитие крупного

масштаба не вытесняет камерную пластику. Традиционные малоформатные произведения сохраняют свои позиции, сберегая нюансы ручной лепки и глубокий психологизм образов.

Диалог поколений и архитектура пространства (2020–2023 гг.)

Начиная с 2020 года принципы выставочной режиссуры существенно усложняются. Проекты выходят за рамки традиционного ретроспективного смотра, приобретая характер цельного концептуального высказывания. Данное направление развивала рабочая группа в составе куратора Наталии Бодриковой, искусствоведов Веры Лагутенковой и Михаила Тренихина. Организационным координатором и активным участником этих проектов стала художник Александра Створа, объединившая в рамках экспозиций мастеров полярных стилистических направлений. Ее собственная творческая практика, представленная многоярусной композицией «В равновесии» и монументальным объектом «Сны в лоскутном одеяле» (где ряды орнаментированных керамических плашек трансформируют геометрию интерьера) [9], демонстрирует способ интеграции традиционного декоративного элемента в современный пространственный эксперимент.

Особое место в её творчестве занимают философские объекты. Скульптура «Наш хрупкий мир» (2020) стала смысловым порталом выставки «ЧелоВЕЧНОСТЬ». Белоснежный фаянсовый ангел легко и бережно поддерживает в руках стеклянную сферу [9; 14]. Это пронзительная метафора хрупкости человеческого бытия. Зримый символ равнозначности нашего мира и бесконечного Космоса. Логическим развитием этой темы прозвучала глубокая композиция «Истоки», представленная на выставке «Культурный слой». В ней глина становится инструментом поиска изначальной, корневой памяти. Художник безмолвно напоминает: без опоры на истоки шаг в будущее невозможен [7; 12].

Шестая выставка цикла — «ЧелоВЕЧНОСТЬ» (2020) — была посвящена анализу взаимосвязей между микрокосмом человека и макрокосмом Вселенной. Экспертный отбор для участия в экспозиции прошли 120 авторов. Структура выставки выстраивалась по принципу драматургического действия, смысловым центром которого стала масштабная стена, сформированная из керамических автопортретов экспонентов, что создавало условия для прямого диалога между художником и зрителем.

Седьмая выставка «Культурный слой» (2023) фокусировалась на вопросах преемственности [12]. В рамках единого зала организаторы совместили современные экспериментальные объекты и классические произведения 1960–1980-х годов из фондов Союза художников. Такое сопоставление стало серьезным профессиональным экзаменом, который работы современных мастеров

выдержали на высоком уровне. Указанные выставочные проекты вызвали дискуссию в профессиональной среде, обусловленную активным использованием архитектонических конструкций в залах. Крупные элементы, такие как четырехметровая арка Алексея Белоуса на выставке «Культурный слой», вызвали неоднозначную реакцию у части сообщества: высказывались опасения, что масштабная архитектура довлеет над пластикой материала. Технический монтаж подобных объектов действительно требовал масштабной перестройки залов. В ходе полемики В. А. Малолетков обосновал правомерность и необходимость такого подхода, доказав, что развитая пространственная застройка упорядочивает восприятие разнородных экспонатов и задает им необходимую систему координат.

Круглый стол 2023 года: живая полемика о классике и новаторстве

Теоретический интерес в рамках проекта вызвало заседание круглого стола на тему «Московская керамика сегодня: классика или новаторство», состоявшееся 15 июня 2023 года. Фрагменты стенограммы данного обсуждения были подробно представлены в публикации искусствоведа М. М. Тренихина, что позволяет интегрировать материалы этой экспертной полемики в научный оборот [11].

В ходе дискуссии были подняты вопросы, касающиеся развития и дальнейшего существования школы. Доктор искусствоведения Т. Л. Астраханцева точно охарактеризовала специфику экспозиционного пространства, отметив безупречный художественный уровень экспонатов из академических фондов и назвав параллельное представление работ современных авторов и классиков творческой «дуэлью». «Московская керамика, идущая ещё от Врубеля, это пластическое искусство. Здесь получилась камерная, щедрая, по-московски “хлебосольная” выставка», — обозначила исследователь [11, с. 5].

Прошедшая полемика подтвердила гипотезу о том, что жесткие концептуальные границы, заданные кураторами, не ограничили творческую свободу участников. Напротив, в условиях избыточного визуального потока кураторская стратегия выступила в роли организующего ориентира, объединяющего полярные авторские позиции в целостное смысловое пространство.

Индивидуальный язык мастера как основа современной школы

В современных реалиях жесткие региональные каноны во многом размыты. Лицо школы формирует неунифицированный стандарт, а сотворчество ярких творческих индивидуальностей. Ведущую роль в этом процессе играют признанные мастера, академики Российской академии художеств. Глубокий философ-

ский и психологический вектор задает в своих работах В. А. Малолетков, чья пластика отличается высокой концентрацией образности и сложными колористическими решениями. Альтернативную, графически экспрессивную линию развивает Л. Савельева. Принципы гуманизма и гармонии находят отражение в творчестве В. Кузнецовой. Важно отметить непрерывность передачи опыта: на экспозиции 2023 года представители созданной ею творческой группы «Светлый шамот» продемонстрировали коллективный проект, содержащий пластические отсылки к традициям владимирского белокаменного зодчества.

Уход от утилитарного ремесла к декоративному искусству к настоящему времени завершился. Всё меньше объектов имеющих функциональное назначение мы видим на выставках. Работа за гончарным кругом в практике П. Миллера давно перестала быть способом создания утилитарных предметов, превратившись в метод конструирования драматических арт-объектов. Е. Базлова активно проводит технологические эксперименты в области дровяных обжигов, демонстрируя, как архаические приемы приобретают острое авангардное звучание [2; 11]. Аналитический подход к моделированию формы и исследованию исторической памяти характеризует произведения А. Ситника. Творческий тонус школы поддерживается за счет внутреннего диалога и соперничества: здесь взаимодействуют авторитетные авторы из различных регионов (М. Капустин, Г. Визель), представители живописно-пластической линии (Л. Ненашева, Н. Полянская) и концептуально мыслящие молодые художники. Керамические пласты «Черные подсолнухи» И. Шавыкина или экспрессивные маски Р. Шерифзянова фиксируют актуальное состояние современного искусства, где глина теряет чистую декоративность и приобретает статус острого художественного высказывания.

Заключение

Эволюция московской школы художественной керамики продемонстрировала ее высокий внутренний потенциал и адаптивность. Закрытие традиционных технологических и производственных баз не привело к стагнации направления; напротив, оно послужило стимулом для мобилизации творческих ресурсов внутри профессионального сообщества. Деятельность обновленной Экспериментальной студии СХР в Медведково свидетельствует о постепенном восстановлении необходимой инфраструктуры на качественно ином этапе.

Опираясь на академические традиции, московская керамика полностью преодолела рамки сугубо прикладного ремесла. В настоящее время ее художественный диапазон чрезвычайно широк: успешно осваивая монументальные пространственные формы, авторы одновременно сохраняют преемственность в

сегменте камерной пластики, которая удерживает свою самостоятельную предметную и эстетическую ценность.

Использование масштабных архитектонических решений и сложных кураторских стратегий в рамках современных качественно изменило формат выставок. Это позволило структурировать многообразие индивидуальных творческих концепций и объединить их в цельные, глубокие художественные высказывания. Материалы круглых столов подтверждают, что обращение к классическому наследию прошлого выстраивается как содержательный профессиональный диалог, в пространстве которого формируются актуальные пластические смыслы.

Внедрение цифровых методов формообразования (включая технологии 3D-печати глиной) выступает сегодня естественным расширением инструментария художника, требующим фиксации и осмысления. Тем не менее стратегические перспективы и самобытность московской школы связаны не с автоматизацией процессов. Механическое воспроизведение формы не способно заменить пластику ручной лепки. Вектор истинного развития видится в сохранении непосредственного, тактильного контакта с материалом, а также в непрерывном взаимодействии академического базиса с оригинальным авторским экспериментом. Следующим этапом этой преемственности призвана стать 8-я выставка цикла «Сказки и присказки» [8]. Данный проект призван вновь подтвердить непрерывность развития культурного слоя московской художественной керамики.

Литература

1. *Астраханцева Т. Л. Русская художественная керамика. VIII–XXI века. Иллюстрированная энциклопедия / авт.-сост., науч. ред. М. А. Некрасова. – М.: Academia, 2017. – 736 с.*
2. *Базлова Е. А., Андрианова А. В., Филиппова А. А. Художественные и технологические эксперименты в дровяной печи на территории АХПК им. В. М. Васнецова // Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло: коллективная монография. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2020. – С. 383–398.*
3. *Бугровская А. С. Российская авторская керамика последней трети XX – начала XXI века (истоки, особенности и тенденции): дис. … канд. искусствоведения. – М., 2016. – 238 с.*
4. *Казакова Л. В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества. – М.: Изобразительное искусство, 2013. – 320 с.*
5. *Малолетков В. А. Современная керамика мира: творческий опыт последней трети XX – начала XXI века. – М.: [б. и.], 2014. – 432 с.*
6. *Московский Союз Художников. Выставочный план на 2026 год: живопись, скульптура, дизайн // Официальный сайт МСХ. – 2026. – URL: https://mocsh.ru/ (дата обращения: 18.08.2026).*
7. *Московский Союз Художников. Новости МСХ. «Культурный слой» // Официальный сайт МСХ. – 2023. – URL: https://mocsh.ru/ (дата обращения: 18.08.2026).*
8. *Объединение Московских Скульпторов. Выставка «Сказки и присказки» // Официальный сайт ОМС. – 2026. – URL: https://oms.ru/ (дата обращения: 18.08.2026).*
9. *Орлов С. И. Керамика – расширение границ // Academia. – 2020. – № 4. – С. 513–524.*
10. *Салон 4керамикс / Salon de 4ceramics 2026 — актуальный срез современной российской керамики // Официальное сообщество ВКонтакте. – 2026. – URL: https:// vk. com/salon_ 4ceramics (дата обращения: 18.08.2026).*

11. *Тренихин М. М. Культурный слой. О выставке из цикла «Московская керамика» // Журнал Коллекция. – 2023. – URL: https://sammlung.ru (дата обращения: 18.08.2026).*
12. *Фестиваль керамики в Москве 2026 // Арт-портал. – 2026. – URL: https:// festceramics2026.ru/ (дата обращения: 18.08.2026).*
13. *ЧелоВЕЧНОСТЬ: каталог выставки / авт. вступ. ст. В. Лагутенкова, С. Орлов, Е. Носкова. – М.: РОО «Московский союз художников», 2020. – 146 с.*

REFERENCES

1. *Astrahanceva T.L. Russkaya hudozhestvennaya keramika. VIII-XXI veka. Illyustrirovannaya encik lopediya [Russian Artistic Ceramics. 8th-21st Centuries. Illustrated Encyclopedia]. Ed. by M.A. Nekrasova. Moscow, Academia Publ., 2017. 736 p. [in Russian].*
2. *Bazlova E.A., Andrianova A.V., Filippova A.A. Artistic and Technological Experiments in a Wood-Fired Kiln on the Territory of the Abramtsevo College of Applied Art. Sovremennaya rossijskaya keramika. Vzaimodejstvie napravlenij dekorativnogo iskusstva: keramika i steklo: kollektivnaya monografiya [Modern Russian Ceramics. Interaction of Decorative Art Directions: Ceramics and Glass: Collective Monograph]. Moscow, MGKhPA named after S.G. Stroganov Publ., 2020, pp. 383-398. [in Russian].*
3. *Bugrovskaya A.S. Rossijskaya avtorskaya keramika poslednej treti XX - nachala XXI veka (istoki, osobennosti i tendencii) [Russian Author's Ceramics of the Last Third of the 20th - Early 21st Century (Origins, Features, and Trends). PhD thesis in Art History]. Moscow, 2016. 238 p. [in Russian].*
4. *Kazakova L.V. Dekorativnoe iskusstvo Rossii v kontekste mirovogo studijnogo tvorchestva [Decorative Art of Russia in the Context of World Studio Art]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 2013. 320 p. [in Russian].*
5. *Maloletkov V.A. Sovremennaya keramika mira: tvorcheskij opyt poslednej treti XX - nachala XXI veka [Modern World Ceramics: Creative Experience of the Last Third of the 20th - Early 21st Century]. Moscow, 2014. 432 p. [in Russian].*
6. *Moscow Union of Artists. Vystavochnyj plan na 2026 god: zhivopis', skul'ptura, dizajn [Exhibition Plan for 2026: Painting, Sculpture, Design]. Official Website of the Moscow Union of Artists, 2026. Available at: https://mocsh.ru/ (accessed 18.08.2026). [in Russian].*
7. *Moscow Union of Artists. Novosti MSKh. "Kul'turnyj sloj" [MUA News. "Cultural Layer"]. Official Website of the Moscow Union of Artists, 2023. Available at: https://mocsh.ru/ (accessed 18.08.2026). [in Russian].*
8. *Association of Moscow Sculptors. Vystavka "Skazki i priskazki" [Exhibition "Tales and Sayings"]. Official Website of the Association of Moscow Sculptors, 2026. Available at: https://oms.ru/ (accessed 18.08.2026). [in Russian].*
9. *Orlov S.I. Ceramics - Expanding Boundaries. Academia, 2020, no. 4, pp. 513-524. [in Russian].*
10. *Salon 4ceramics 2026 - aktual'nyj srez sovremennoj rossijskoj keramiki [Salon 4ceramics 2026 - An Up-to-Date Cross-Section of Modern Russian Ceramics]. Official Community on VKontakte, 2026. Available at: https://vk.com/salon_4ceramics (accessed 18.08.2026). [in Russian].*
11. *Trenikhin M.M. Cultural Layer. About the Exhibition from the "Moscow Ceramics" Cycle. Zhurnal Kollekciya [Collection Magazine], 2023. Available at: https://sammlung.ru (accessed 18.08. 2026). [in Russian].*
12. *Festival' keramiki v Moskve 2026 [Ceramics Festival in Moscow 2026]. Art-Portal, 2026. Available at: https://festceramics2026.ru/ (accessed 18.08.2026). [in Russian].*
13. *CheloVEChNOST': katalog vystavki [HumanETERNITY: Exhibition Catalog]. Intro. by V. Lagutenkova, S. Orlov, E. Noskova. Moscow, ROO "Moskovskij soyuz hudozhnikov" Publ., 2020. 146 p. [in Russian].*

Дата поступления рукописи в редакцию: 24.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Е.А. Троян

Искусство как инструмент формирования когнитивной культуры учёного

Аннотация. Статья направлена на рассмотрение искусства в качестве инструмента современного исследователя. Сформулировано мнение о том, что эстетическое переживание вырабатывает определённую когнитивную установку, необходимую современному исследователю. Искусство выступает в роли симулятора реальности. Оно заставляет наш мозг моделировать сложные, запутанные системы, где нет единственно верного ответа. Так развивается «когнитивная культура учёного» — способность интегрировать интуицию и чувство прекрасного в методологию исследований.

Ключевые слова: теория культуры, философия науки, когнитивная культура, эстетика, научная картина мира, междисциплинарность, история идей, метафора.

Введение

Когнитивная культура как феномен научного сообщества

Науки меняются, границы между научными дисциплинами размываются. Для сложных (нелинейных) систем — например, человеческого мозга, либо экономики или физики — необходим целостный когнитивный аппарат. Это уже не набор инструментов для решения задач, а мировоззрение, система ценностей, позволяющая взглянуть на проблему глубже и шире. В более общем плане — иметь интуитивное понимание о вещах, умение связывать разрозненные явления.

Когнитивная культура — особая мировоззренческая база (система координат), благодаря которой человек способен к системному мышлению и поиску общих связей в действительности, где интуиция — не эзотерическое явление, а

инструмент метафорического мышления. Искусство в ней — это нечто большее, чем развлечение для избранных или средство снятия напряжения. Искусство — это самый старый и совершенный симулятор, модель реальности. Чтобы постичь эту модель, мозгу учёного необходимо включать те же механизмы мышления, которые используются для решения сложных научных проблем. Другими словами, искусство есть язык высшей формы познания.

«Научная революция всегда предваряется сменой культурной оптики. Как отмечает Л. Февр, "чтобы суметь сказать, нужно быть в состоянии помыслить". Искусство формирует саму матрицу мыслимого, разрешая науке описывать ранее непредставимое формулами» [3, p. 112].

Перевод предмета исследования на уровень когнитивного аппарата исследователя

Основная идея заключается в том, что объекты искусства выступают своего рода тренажёрами. Благодаря общению с ними образуются специфические «мышцы» нашего мышления и связи между нейронами, толерантность к неопределённости, комфорт в отсутствии однозначных ответов. В искусстве мы тренируем мозг работать с неуправляемыми системами. Под когнитивной культурой учёного в рассматриваемом нами случае будем понимать систему сознательных действий, умений и представлений, которыми оперирует исследователь. Это можно назвать «метакогнитивный алгоритм», в котором объект искусства (картина, симфония, кинематографическиое или литературное произведение) становится интерфейсом. Задачу восприятия составляет поддержание большого уровня неоднозначности, деконструкция множественных значений и параллельное декодирование формального, семантического и сенсорного кодов.

В этом случае предмет исследования перемещается из сферы классической социологии науки, наукометрии и эпистемологии к уровню микроструктуры когнитивного аппарата самого исследователя. Ранее отношения между наукой и искусством изучались либо исторически (как например связь живописи с анатомией у Леонардо да Винчи), либо биогенетически (оценка хобби ученых-любителей), либо институционально (арт-резидентуры технопарков). В современной науке (теории квантовой физики, хаоса, системной биологии, климатологии) линейные причинно-следственные связи часто перестают работать. Редукционистский подход, разлагающий систему на части, не даёт понимания целого.

В предлагаемом подходе понятие «когнитивной культуры» заключается в позиционировании эстетического восприятия как эволюционно выработанного инструмента распознавания паттернов высокой сложности. Восприятие формулы/модели как «красивой» — это умение мозга на лету оценить её внутреннюю симметрию, экономичность и полноту описывания исследуемой системы (без

сотен шагов посередине). Когнитивная культура — умение настроить этот эстетический инструмент распознавания.

Формирование метакогнитивного контроля над творческим процессом. До сих пор интуиция считалась спонтанным, неконтролируемым актом («озарение»). Термин «когнитивная культура» вводит понятие управляемой интуитивной навигации. Научная новизна здесь — в описании способности учёного сознательно погружать свой мозг в состояние контролируемой неопределённости и удерживать его до момента возникновения эстетически завершённого образа решения. В результате это переводит искусство из разряда «даров» в область осваиваемых профессий — как игра виртуоза на музыкальном инструменте.

Связь между красотой и способностью создавать глубокие метафоры. Особенность работы заключается в том, что объединение интуиции и красоты мы рассматриваем не как формирование красивого образа/сравнения, а именно как процесс когнитивной интеграции. Когнитивная культура исследователя — умение формировать подобные ментальные бленды — возможность превращать абстракцию математической сложности в образное представление для последующего осмысления сознанием. Эстетическое требование выступает как фильтр — отбрасывает тяжеловесные, однако фиктивные схемы на благо лёгких и верных.

Практическая значимость введения термина заключается в возможности разработки прикладных методик профилактики профессионального выгорания, туннельного мышления и стагнации в науке. Системная работа по выработке когнитивной культуры с помощью постоянной интенсивной работы с искусством — это может быть не менее актуально для учёного, чем изучение профильных предметов.

Материалы и методы

Методология исследования включала в себя: метод сравнительно-исторического и структурно-функционального подхода к изучению культуры; метод междисциплинарного синтеза (культурология, философия науки, когнитивная психология, нейроэстетика). Основным способом исследования явился теоретический анализ и моделирование когниции в восприятии художественного текста, музыки полифонического стиля, абстрактной живописи. Использован метод дискурсивного анализа — поиск скрытых эстетических позиций в математических рассуждениях авторов.

Литературный анализ

Проблематика взаимодействия науки и искусства издавна находится во поле интересов философии культуры, истории идей, социологии знания, эсте-

тической теории и ее историографии. Данная проблема в рамках теории и истории рассматривается при переходе от одной культурной парадигмы к другой; трансформации когниции. Анализ современной литературы выявляет основные векторы развития данной темы:

1. Отечественная традиция философии всеединства. Искусство выступает как необходимая среда существования науки, без которой невозможно ее развитие. П. А. Флоренский определяет истину через синтез мысли и чувства: «Истина есть интуиция-дискурсия, антиномия… Истина есть единая сущность о трех ипостасях» [8, pp. 43, 157].

2. Культурно-историческая эпистемология. Наука зависит от культурного аппарата эпохи. Т. Кун вводит понятие «pictures of nature» (образов природы) как метонимии парадигмы. Л. Февр утверждает связь мышления и языка: «Чтобы суметь сказать, нужно быть в состоянии помыслить. Искусство формирует саму матрицу мыслимого, разрешая науке описывать ранее непредставимое формулами» [3, p. 112]. Ю. М. Лотман дополняет эту линию теорией взрыва культуры, где смена языка искусства создает поле семиотической напряженности для восприятия новой физики.

3. Семиотика мифа и структурология парадокса. Э. Кассирер рассматривает науку XX века как возвращение к мифологической рациональности нового порядка: «Миф всегда означает определенный способ видеть вещи; он связывает их не причинной связью, но связью смысла и ценности» [11, p. 287].

4. Эстетика как эвристический фильтр. Красота математического решения выступает критерием истины… «Эстетическая интуиция выполняет функцию первичного фильтра гипотез. Как формулирует С. Вайнберг, “физик, создающий новую теорию, находится во власти ощущения математической красоты… Мы ищем простые и элегантные уравнения, в которых можно будет выразить глубокие универсальные принципы”» [5, p. 154]. Метод кубизма у Пикассо служит примером внешнего переноса геометрического языка на язык науки.

Промежуточные итоги по обзору. Изучение литературных источников позволяет сделать вывод о том, что если традиционное искусствознание обращалось к взаимосвязи науки с искусством главным образом через призму биографии (интересы учёных-любителей), то в современном подходе теория культуры переместилась на уровень микроструктуры когниции. Но проблема осознанного конструирования «когнитивной культуры исследователя» посредством целенаправленной работы с искусством ещё не решена теоретически — она нуждается в разработке, преимущественно на уровне культурологии.

Для иллюстрации покажем связь между направлениями культуры и научными парадигмами (табл. 1).

Научная парадигма	**Художественный язык**	**Когнитивная установка**
Классическая механика (XVII–XIX вв.)	Классицизм, Просвещение, Академизм.	Объективизм, иерархия, линейный детерминизм. Мир как обозримый объект.
Релятивистская физика (начало XX в.)	Кубизм (аналитическое расщепление), Символизм.	Относительность системы координат, субъективность наблюдения, континуум искажается.
Квантовая механика (середина XX в.)	Сюрреализм (поток бессознательного), Абстракционизм (отказ от фигуративности).	Вероятность вместо причинности, дуализм волны и частицы, принципиальный отказ от полной визуализации.
Синергетика и сложные системы (конец XX – XXI в.)	Постмодерн, фрактальное и генеративное (AI) искусство, сетевая эстетика.	Холизм, эмерджентность, нелинейность, чувствительность к начальным условиям («эффект бабочки»).

Результаты

Анализ показал, что великие научные революции предварялись сменой культурной оптики. Искусство выступало симулятором тех состояний сознания, которые наука еще не могла описать формулами:

Основная мысль — это не связь «из искусства возникла наука», а идея о когнитивном резонансе. Искусство как поле для тренировки представлений — там пропедевтируется понимание того, что ещё нельзя выразить научным языком. «Научная революция всегда предваряется сменой культурной оптики. Как отмечает Л. Февр, “чтобы суметь сказать, нужно быть в состоянии помыслить”. Искусство формирует саму матрицу мыслимого, разрешая науке описывать ранее непредставимое формулами» [3, p. 112].

Разрушение пространства — Ньютон, Эйнштейн и кубизм. Переход от классической механики Ньютона к теории относительности Эйнштейна совпал с распадом евклидова пространства в живописи кубистов. Способность физика до-

пустить искривление пространства требовала предварительного культурного разрешения на деформацию формы.

Метафора и принцип дополнительности Нильса Бора. Формирование квантовой механики было бы невозможно без отказа от жесткой лапласовской детерминированности. Как показывают источники, Нильс Бор пришёл к принципу дополнительности во многом благодаря осмыслению древнескандинавских мифов и восточной философии, допускающих сосуществование взаимоисключающих истин. «Формирование вероятностной картины мира было бы невозможно без преодоления лапласовского детерминизма. Макс Джеммер детально проанализировал интеллектуальную биографию Нильса Бора, показав, что осмысление древневосточной философии позволило ученому сформулировать принцип дополнительности: отказ от жёсткой дихотомии субъекта и объекта в пользу их коррелятивного единства» [8, p. 396]. "Истина есть единая сущность о трех ипостасях" [8, p. 43].

Эстетика как эвристический фильтр. Математическая красота (elegance, симметрия) — рабочий инструмент теоретика. Как отмечал Стивен Вайнберг, Поль Дирак много раз подчеркивал внутреннюю гармонию настоящих законов природы. В этом смысле физика близка к высокому модернизму. «Эстетическая интуиция выполняет функцию первичного фильтра гипотез. Как формулирует С. Вайнберг, “физик, создающий новую теорию, находится во власти ощущения математической красоты… Мы ищем простые и элегантные уравнения, в которых можно будет выразить глубокие универсальные принципы”» [5_Вайнберг, p. 154].

Воспринимать искусство — это не фотографировать (фиксировать), а вступать с ним в диалог. Задача такого диалога — не записать картинку, а рождение смыслов. Здесь включаются в работу все системы мышления: от простых рефлексов к сложнейшим процессам анализа. Произведение искусства заставляет одновременно думать, чувствовать и интерпретировать — использует все средства человеческого разума.

Симулятор искусства — симулятор нелинейности: от метафоры к когниции

Метафора в данном случае не только языковой феномен, но и когнитивный процесс, являющийся высшей степенью нейроинтеграции. Метафорическое мышление служит механизмом как создания такого состояния, так и выхода из него — оно становится источником развития культуры и творчества. Метафора в традиционном представлении — как стилистическая фигура, либо как поэтическая, теперь это уже не так актуально для современной культуры и научного подхода к гуманитарным знаниям — она рассматривается как фундаменталь-

ная форма мышления. Культурология и когнитивистика определяют её как механизм организации понятийного пространства посредством проекции менее абстрактных (телесных) на более абстрактные понятия. Метафора, как феномен максимальной когнитивной нагрузки — «пик активности головного мозга». Создание и понимание метафоры специально вызывает «когнитивную недостаточность», без которой невозможно формирование сознания и возникновение нового культурного значения. Нейрофизиологически формирование и осмысление метафоры — это крайне трудоёмкая операция, включающая в себя координированную работу разнокачественных зон мозга. Можно сказать, что она является «вершиной» мозговой деятельности.

Искусство-тренажер нелинейных процессов – Механизм воздействия

Главное свойство искусства для исследователя — возможность моделировать реальность нелинейно. Искусствоведческое произведение — это сжатый образ реальности, ее «черный ящик», внутри которого разыгрываются процессы, симулирующие поведение сложной системы. Рассмотрим, как те или иные виды и объекты искусств выступают в качестве тренажёра психических функций:

Пластические искусства: Абстрактный экспрессионизм Джексона Поллока как модель турбулентности; сюрреализм Рене Магритта как симулятор квантовой неопределенности («Это не трубка»); импрессионизм Клода Моне — система зрения (серия картин «Руанский собор»).

Литература: Постмодернистский роман («Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова) как пример полифоничной реальности с параллельными повествованиями. Поэзия воздействует на мозговые структуры исследователя конкретно: предложение Осипа Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» содержит номинативные конструкции — префронтальная кора вынуждена сама конструировать логическую последовательность событий.

«Читая строки Марины Цветаевой ученый-математик или физик сталкивается с визуализацией топологического разрыва. Мозг не просто фиксирует факт разделения пространства, но через ритмический сбой (цезуру) и парономазию физически ощущает деформацию континуума» [8, p. 215].

Музыка: Полифония Иоганна Себастьяна Баха как пример параллельного процесса; атональная музыка Альфреда Шнитке — разрушение стабильных аттракторов.

Подводя итог по влиянию на примерах выдающихся людей: Нильс Бор открыто говорит о том, что, создавая свою модель атома — планетную, использовал древние скандинавские мифы; Александр Фридман — поэт, его поэзия вы-

ражает ту же мысль, которую он высчитывает для расширяющейся Вселенной; у Вернера Гейзенберга нашёл свое отражение диалог Платона об идеях мира.

Итак, можно сказать, что искусство выступает для мозга учёного своеобразным тренажером — ломает стереотипы мышления; учит видеть порядок в беспорядке смыслов; сохраняет самое ценное качество ума исследователя — умение поражаться этому миру за пределами знакомых ему рамок.

Предиктивное кодирование (Predictive coding). Механизм

Мозг по своей природе является «машиной предсказаний». Прослушивание музыки или созерцание живописного полотна заставляет мозг непрерывно строить гипотезы о том, что произойдет дальше, о следующем гармоническом ходе или развитии сюжета картины. Искусство часто «разрушает» эти ожидания.

Абстрактное искусство заставляет мозг работать в режиме полной неопределённости. Ища смысл среди случайных цветовых пятен или бессвязного сюжета, мы тренируем способность выделять главное из информационного шума — навыка, критически необходимого для анализа больших данных, сложных систем и т. п. Это еще и поле для когнитивного эксперимента. Можно на опыте почувствовать: что такое разрушение системы (через трагедию); состояние дестабилизации/хаоса (через абстракцию); взаимодействие нескольких систем между собой (полифония). Учёный через этот опыт переобучает свой мозг, меняет нейронные связи [6, p. 12].

В музыке наиболее ярко прослеживается этот принцип. Услышав сонату Бетховена или джазовый соло, подсознательно мы прогнозируем, что будет следующей нотой/аккордом. Когда композитор умело играет с нашими ожиданиями (диссонанс, синкопа), возникает когнитивный конфликт, разрешением которого становится удовлетворение интеллекта. Для учёного это прямая перекладка построения и проверки гипотез — умение сделать прогноз на основании неполного набора информации и оценить его изящность.

Законы зеркальных нейронов. Нейроэстетика

Механизм работы зеркальных нейронов во время наблюдения за произведениями искусства — механизм, позволяющий понять сущность эстетического восприятия и эмпатии. Этим занимается новая наука — нейроэстетика (на пересечении нейробиологии, психологии и искусствоведения). Обычные двигательные нейроны работают лишь при выполнении действия самим человеком; зеркальные же клетки активны двукратно — при совершении действия, а также при наблюдении за тем, как кто-то другой выполняет такое же действие.

«В результате работы системы зеркальных нейронов созерцание движения в динамическом произведении (жесты на портрете, выразительные штрихи), порождает у зрителя ментальные модели этих действий» [9, p. 14].

Когда человек видит эмоцию лица персонажа (радость, печаль, злость или ужас) в портретной композиции — у мозга зрителя срабатывают те же области, что работали бы при его собственной эмоциональной реакции. Таким образом, мы проявляем сочувствие к герою произведения столько же, сколько проявили бы к живому человеку рядом с собой.

Нейрохимия радости — при успешном распознавании и копировании паттерна (красивое движение, сложный эмоциональный сценарий) зеркальные нейроны активируются — в результате чего выделяется дофамин. Дофамин дает ощущение удовольствия от узнавания. Искусство работает на этом принципе — художник придумывает визуальный ребус/гармонию, а мозгу «платят» дофамином за разгадку либо созерцание. Кроме того, исследования Семира Зеки с использованием МРТ показали, что при просмотре полотен великих мастеров (Леонардо да Винчи, Боттичелли) активность мозга увеличивается примерно на 10%, а в орбитофронтальной коре, отвечающей за удовольствие, происходит всплеск дофамина.

Из эстетики в практику – изменение системы образования

Подводя итоги, понятие «когнитивная культура учёного» — это базисное понятие в сфере подготовки специалистов, занимающихся научной деятельностью. Особое состояние сознания, готовое к работе в состоянии «расширенного» сознания. Это готовый гибкий инструмент, на который можно наращивать академические знания. Как для спортсмена — основой является физически разработанное тело, так и для учёного основой является подготовленное сознание.

Искусство — древнейший и наиболее эффективный механизм формирования воображения, сознательности, эластичности ума.

Модель формирования специалиста на основе утилитарного подхода – гуманитарное направление выступает дополнительным «бонусом» для профиля – уходит в прошлое, её место займёт система, при которой эстетический компонент будет являться обязательным элементом. То есть включение в учебный план вместо предметов по искусству — методология деконструкции и анализа эстетической практики. Цель курса — не определение стиля (импрессионизм/экспрессионизм), а обучение мышлению исследователя.

Реализация практики может быть такая:

Семинары деконструкции — анализ одного произведения (картина/симфония), разбор его на составляющие для обнаружения скрытых структур, конфликтов, принципов самоорганизации.

Междисциплинарные лаборатории: Работа совместно студентов естественного и гуманитарного профиля на проектах, связанных с поиском научных решений через аналогию в искусстве.

Университет будущего — не фабрика по производству знаний, а цех для создания сложных когниций с ключевым инструментом — Искусством.

Заключение

Основной результат данной статьи – перенос акцента с того предположения, что интуитивность учёного есть дар или озарение, на то обстоятельство, что благодаря механизмам предиктивного кодирования и нейропластичности она представляет собой способность к контролируемой навигации. Когнитивная культура — это метакогнитивный алгоритм для целенаправленного введения сознания в режим эстетической работы по созданию гипотезы в тех случаях, когда рациональные подходы бессильны. На примере Н. Бора, А. Фридмана и В. Гейзенберга можно сказать следующее – лишь выходя за пределы терминологического аппарата своей науки к образам поэзии или философии они смогли совершить революцию в науке XX века.

Практический смысл этой идеи – переосмыслить систему образования. Гуманитарные дисциплины включаются в формирование естественнонаучного специалиста не через лекции об истории искусств, а с помощью практико-ориентированных методов анализа восприятия прекрасного. Будущий университет — это мультидисциплинарная мастерская для обучения физиков и поэтов распознаванию паттернов на фоне шумов реального мира.

Следовательно, формирование когнитивной культуры снова приводит науку к началу – единство с поиском истины, красоты. Способность удивляться тому, что нас окружает; замечать красоту в многообразии вещей; хранить любовь и почтение к объектам познания — залог того, что изучение не превратится в холодную машину. Искусство даёт ученому самое главное - способность видеть в мире не задачу, а совершенное целое, которое стоит полюбить.

Литература

1. *Ахутин А.В. Поворотные времена: статьи и наброски / А.В. Ахутин. - 2-е изд., испр. - СПб.: Наука, 2020. - 744 с.*
2. *Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. - М.: Художественная литература, 1975. - С. 234-407.*
3. *Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун; пер. И.З. Налетова. - М.: АСТ, 2020. - 320 с.*
4. *Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров / Ю.М. Лотман. - СПб.: Азбука-Аттикус, 2021. - 704 с.*
5. *Вайнберг С. Мечты об окончательной теории: Физика в поисках самых фундаментальных законов природы / С. Вайнберг; пер. с англ. Е.В. Захарова. - М.: Едиториал УРСС, 2008. - 256 с.*

6. *Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс; пер. В.И. Аршинова. - М.: URSS, 2023. - 432 с.*
7. *Степин В.С. Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция / В.С. Степин. - М.: Прогресс-Традиция, 2003. - 744 с.*
8. *Флоренский П.А., священник. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи // Флоренский П.А. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1(1) / П.А. Флоренский. - М.: Мысль, 1994. - 797 с.*
9. *Черниговская Т.В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык, мозг и сознание / Т.В. Черниговская. - М.: Языки славянской культуры, 2013. - 448 с.*
10. *Zeki S. Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain / S. Zeki. - Oxford: Oxford University Press, 2000. - 224 p.*
11. *Фаликман М.В. Когнитивная психология: интеграция подходов / М.В. Фаликман. - М.: Издательство Московского университета, 2022. - 480 с.*

REFERENCES

1. *Akhutin A.V. Povorotnye vremena: stat'i i nabroski [Turning times: articles and sketches]. 2nd ed., rev. St. Petersburg, Nauka Publ., 2020. 744 p.*
2. *Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics]. In: Voprosy literatury i estetiki [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975, pp. 234-407.*
3. *Kuhn T.S. Struktura nauchnykh revolyutsiy [The Structure of Scientific Revolutions], transl. by I.Z. Naletova. Moscow, AST Publ., 2020. 320 p.*
4. *Lotman Yu.M. Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov [Semiosphere. Culture and Explosion. Within the Thinking Worlds]. St. Petersburg, Azbuka-Attikus Publ., 2021. 704 p.*
5. *Weinberg S. Mechty ob okonchatel'noy teorii: Fizika v poiskakh samykh fundamental'nykh zakonov prirody [Dreams of a Final Theory: The Scientist's Search for the Ultimate Laws of Nature], transl. from English by E.V. Zakharova. Moscow, Editorial URSS Publ., 2008. 256 p.*
6. *Prigogine I., Stengers I. Poryadok iz khaosa: Novyy dialog cheloveka s prirodoy [Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature], transl. by V.I. Arshinov. Moscow, URSS Publ., 2023. 432 p.*
7. *Stepin V.S. Teoreticheskoe znanie. Struktura, istoricheskaya evolyutsiya [Theoretical Knowledge. Structure, Historical Evolution]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2003. 744 p.*
8. *Florensky P.A., priest. Stolp i utverzhdenie Istiny. Opyt pravoslavnoy teoditsei [Pillar and Ground of the Truth. An Essay in Orthodox Theodicy]. In: Florensky P.A. Sobranie sochineniy v 4 t. T. 1(1) [Collected works in 4 vol. Vol. 1(1)]. Moscow, Mysl' Publ., 1994. 797 p.*
9. *Chernigovskaya T.V. Cheshirskaya ulybka kota Shredingera: yazyk, mozg i soznanie [The Cheshire Smile of Schr?dinger's Cat: Language, Brain and Consciousness]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2013. 448 p.*
10. *Zeki S. Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain. Oxford, Oxford University Press, 2000. 224 p.*
11. *Falikman M.V. Kognitivnaya psikhologiya: integratsiya podkhodov [Cognitive Psychology: Integration of Approaches]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 2022. 480 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Ду Юйсинь

Китайские женщины-композиторы в контексте мировой музыкальной культуры: диалог традиций и новаторство

Аннотация. Исследование посвящено становлению и развитию китайской женской композиторской традиции в системе мирового музыкального процесса. Исследуются исторические факторы, повлиявшие на развитие женского музыкального творчества, изменения в социальном положении женщин, а также специфика взаимодействия национальных традиций и современных композиторских методов. Особое внимание уделено индивидуальным художественным стратегиям, в которых соединяются элементы китайской музыкальной культуры и западноевропейские методы композиции. Выявляется роль межкультурного обмена, образовательной мобильности и концертной практики в расширении художественного пространства китайских женщин-композиторов. Анализ показывает последовательную трансформацию от локальных музыкальных форм к их интеграции в глобальный музыкальный контекст.

Ключевые слова: китайская музыка, женщины-композиторы, межкультурный диалог, музыкальная традиция, современная композиция, интертекстуальность.

Введение

Актуальность исследования определяется необходимостью осмысления китайской женской композиторской школы как самостоятельного и многослойного явления, развивающегося в условиях глобального культурного обмена. Анализ процесса показывает механизмы сочетания традиции и новаторства, а также роль китайских женщин-композиторов в мировой музыкальной культуре. Цель исследования отражается в проведении комплексного анализа эволюции и ста-

новления китайской композиторской школы, уделяющей особое внимание произведениям, созданным женщинами, с учетом культурного взаимопроникновения национальной традиции и современных музыкальных тенденций.

Музыкальная культура Китая формировалась на протяжении тысячелетий, сохраняя устойчивую связь с философскими, этическими и социальными установками. Археологические открытия, в том числе обнаружение древнейших духовых инструментов, подтверждают глубокую интеграцию музыкальной деятельности в социальную структуру. Длительное существование патриархальной модели сдерживало включение женщин в профессиональное искусство, однако даже в условиях ограничений фиксируется присутствие ярких исполнительских и композиторских имен.

Расширение доступа к обучению на рубеже XIX-XX веков, появление специализированных заведений и международные контакты способствовали росту профессиональной подготовки женщин-музыкантов. Современное музыкальное искусство характеризуется взаимодействием различных художественных систем. Национальные интонации, тембры и образность традиционных инструментов интегрируются в академическую композицию, где соседствуют с западными техниками письма.

Литературный обзор

В ходе исследования был проведен анализ научно-исследовательских работ, а также были выявлены и упорядочены авторские концепции, представляющие интерес для настоящего исследования. Так, Се Мэй акцентирует внимание на институциональном оформлении женского композиторского сообщества в Китае и подчеркивает, что объединение женщин-композиторов способствует усилению их художественного присутствия. Чан Юань связывает развитие женского композиторского творчества в Китае с историческими и социальными изменениями, включая эволюцию статуса женщины, а Ши Цзя рассматривает китайскую женскую музыку как феномен, формирующийся на пересечении гендерных установок, социальной структуры и художественной практики. Автор отмечает двойственность эстетики: сочетание нормативной «мягкости» традиции и стремления к субъективности, особенно в XX веке.

Усачева О. В. отмечает, что композиторы «новой волны» формировались в условиях культурного перелома и международного образовательного пространства. Хань На, анализируя произведения женщин-композиторов, представленные на Китайско-АСЕАНской музыкальной неделе, выявляет их стилистическое разнообразие (от ярко выраженного национального колорита до экспериментальных форм современного музыкального языка). Подчеркивается, что работы отражают художественную самобытность и значимость женского творчества.

Денисова Г. В., Цин Го рассматривают интертекстуальность как один из ключевых механизмов современного музыкального мышления, связывая ее с диалогической природой культуры и полистилистикой.

Воспроизведение тембров и образов национальных инструментов изменяет выразительные возможности фортепиано и стимулирует композиторские поиски. Цюй Ва рассматривает современную китайскую фортепианную музыку как пространство активного взаимодействия традиционных инструментальных представлений и европейской исполнительской модели.

Вышеуказанные исследования показывают китайскую женскую композиторскую традицию как многомерное явление, возникающее под влиянием культурных, социальных и художественных аспектов.

Материалы и методы

Исследовательская база включает научные публикации, посвящённые интертекстуальности, гендерной проблематике в музыке, современному китайскому композиторскому искусству, а также работы, рассматривающие фортепианную и ансамблевую практику. Дополнительно привлекаются аналитические описания концертных программ, авторские сборники и биографические сведения о композиторах. В корпус источников входят труды российских и китайских исследователей (работы Г. В. Денисовой, Цин Го, О. В. Усачевой, Се Мэй, Хань На, Цюй Ва, Чань Юань, Ши Цзя), позволяющие рассмотреть проблему с разных научных позиций.

Методологическая опора включает несколько подходов. Культурологический подход анализирует музыкальное творчество в контексте исторических и социальных изменений. Историко-аналитический подход направлен на выявление этапов развития женской композиторской традиции. Интертекстуальный анализ используется для осмысления взаимодействия музыкальных языков и традиций. Сравнительный ракурс позволяет выявить особенности соединения национальных и западных элементов в композиторской практике, а биографии композиторов помогают анализу их художественных стратегий.

Результаты и обсуждение

История женской музыки в Китае иллюстрирует эволюцию взглядов на женскую эмансипацию. Традиционные представления о том, что добродетель женщины заключается в отсутствии талантов, и что мужчины превосходят женщин, уступили место идее равноправия. Преобразование мысли оказало значительное влияние на социальный статус женщин и их профессиональную роль в музыкальной индустрии. Китайская культура, насыщенная духовным содержанием, воплощает интеллектуальные и трудовые достижения своего народа. Музы-

кальная традиция прошла через множество этапов развития (костяные флейты из Уяна, что в провинции Хэнань, свидетельствуют о том, что история китайской музыки насчитывает более восьми тысяч лет, подтверждая её глубокую древность и значимость в социальной жизни). Хотя общество было патриархальным, и женщины занимали низкое положение, многие из них достигли выдающихся успехов в музыке, способствуя ее развитию. В древности, под влиянием конфуцианских норм, женщины редко имели возможность заниматься музыкой наравне с мужчинами [7, с. 40]. Те, кто все же посвящал себя музыкальному искусству, делали это либо из искренней любви к музыке, либо из необходимости зарабатывать на жизнь, становясь певицами.

После падения династии Мин в Китай проникли западные идеи и культура; ндустриализация требовала рабочих рук, и женщины, ранее занятые домашним хозяйством, начали искать работу вне дома [6, с. 16]. Миссионеры, открывшие школы, способствовали развитию женского образования, а музыка играла важную роль в этом процессе, позволяя женщинам изучать музыкальные дисциплины. Реформаторское движение сделало равенство полов лозунгом молодежи, а уже в 1904 году правительство Цин утвердило «Устав училищ», а в 1907 году – положения о женских школах, где музыка стала обязательной. Этап стал ключевым в истории китайского женского музыкального образования. Революция 1911 года и Движение 4 мая способствовали развитию музыкального образования в Китае. Открывались художественные вузы, преподавали иностранные музыканты, женщины получили равные возможности с мужчинами, а сама китайская камерная вокальная музыка к началу XX века обогащается новыми жанрами, среди них выделяется «художественная песня» [1, с. 44]. В XX веке женщины активно участвовали в музыке и общественной жизни, а после образования КНР в музыкальной сфере усилилось женское присутствие. С 1980-х годов реформы и открытость привели к либерализации сознания, разнообразию стилей и увеличению числа женщин-музыкантов.

С развитием общества женщины-музыканты получили больше возможностей. В начале XX века в Китае, на волне освобождения мысли и Нового музыкального движения, появились выдающиеся женщины-музыканты. Цю Цзинь, революционерка и композитор, с ранних лет проявила музыкальный дар. Так, в 1904 году Цю Цзинь отправилась учиться в Японию и стала одной из первых женщин-композиторов в Китае, применивших цифровую нотацию в своём творчестве. Среди произведений композитора выделяются «Призыв к женским правам», «Страдания соотечественников» и «Плач о Китае» – композиции способствовали популяризации идей женского освобождения и борьбы с феодальными традициями.

Чжоу Шуань – другая выдающаяся личность, ставшая первой женщиной в Китае, кто достиг высот в трех областях музыкального искусства: вокальной педагогике, композиторском мастерстве и хоровом дирижировании. Образование Чжоу Шуань в Китае и США сделало ее музыкальным профессионалом, и, вернувшись на родину, посвятила себя музыке, преподавала вокал и дирижирование, достигла успехов в хоровом искусстве и написала труды по вокальной педагогике, воспитав поколение музыкантов.

В композиционном искусстве своего времени выделялись талантливые женщины-композиторы, среди которых была композитор Цюй Сисянь и музыкальный педагог Сяо Шусянь. Цюй Сисянь успешно соединяла западные музыкальные приёмы с национальными традициями, создавая влиятельные произведения. Сяо Шусянь использовала как китайскую, так и европейскую музыкальную традицию, продвигала китайскую культуру за границей, а после возвращения преподавала в Китае. Помимо них, важную роль в развитии современной китайской музыки сыграли Цзи Мин, Синь Хугуан, Янь Цзиньсюань, Ша Лай, Хуан Хуай, Гу Цзяньфэнь, а также такие педагоги, как Гу Силинь и Цзян Ин. Пианистка и педагог Цао Аньхэ внесла значительный вклад в этномузыкологию, собрав, зафиксировав и исследовав китайскую народную музыку. Цао Аньхэ записала произведения народного музыканта А Бина на фонограф, сохранив часть фольклорного наследия. В музыкальном исполнении выделяются женщины-пианистки и педагоги, включая Чжоу Гуанжэнь, а также певица и педагог Чжоу Сяоянь и первая китайская женщина-дирижер симфонического оркестра Чжэн Сяоин. Как упоминает О. В. Усачева, этап «реформ и открытости», особенно в 1980-х годах, стал важным моментом в процессе интернационализации музыкального образования [3, с. 152]. С 1980-х годов китайская музыкальная наращивала самостоятельную многообразностьь за счет социальной стабильности и росту культурных запросов. Композиторы, такие как Лю Сола, Чэнь И, Чжан Чжоъя, Лэй Лэй, Ши Фухун, Лю Цин и Гао Юань, активно интегрировали китайскую культуру и народные элементы с современными музыкальными средствами.

Художественный пласт формировался не последовательно, а как сложная структура, включающая авторские замыслы и социокультурные изменения: устанавливалась осознанная связь между традиционным звуковым материалом и современными композиционными методами. Так, с 18 по 22 октября в Гонконгском городском концертном зале состоялась серия концертов, приуроченных к десятилетию Ассоциации китайских женщин-композиторов и носящих название «Наша мечта - 2012». Как упоминает специальный корреспондент Се Мэй, «Ассоциация китайских женщин-композиторов выросла под заботой и поддержкой многих людей. На фоне глобальной многообразной культуры укрепление уве-

ренности в собственной национальной культуре побуждает их нести свою миссию, расширять горизонты и продолжать неустанно двигаться вперед» [2, с. 11]. Концертная деятельность здесь выступает в роли посредника в межкультурном общении, содействуя продвижению национальных китайских ценностей за рубежом.

3 июня 2019 года завершилась VIII Китайско-АСЕАНская музыкальная неделя. Женщины-композиторы представили произведения, продемонстрировав уникальность своих работ. Композиторские произведения, представленные на музыкальной неделе, также ярко воплотили тот принцип многообразия, который форум неизменно провозглашает [4, с. 85]. Среди них присутствовали такие композиторы, как Чэнь И, Цю Юйлань, Цай Цзунлин, Ши Фэн и многие другие. Зрителям ярко запомнились «Радостная песня горного селения» Дай Лися и «Любовь к горам и водам» Ши Фэн. Культурные мероприятия не только укрепляют профессиональное сообщество, но и формируют новую модель художественной самоидентификации, которая ориентирована на активное участие в мировом музыкальном диалоге.

В марте 2018 года издательство Центральной консерватории выпустило сборник «Современные произведения для двух фортепиано китайских женщин-композиторов» под редакцией профессора Пу Фан. В сборник вошли тринадцать произведений тринадцати выдающихся китайских женщин-композиторов, а сами композиции были разделены на три категории: передача местного колорита, музыкально-образные произведения и портреты персонажей [6, с. 30]. Четыре произведения охватывают следующие категории: «Западнокитайская сюита» – региональный колорит, «Сердце в разливе» – музыкально-образное произведение, «Человечек-кукла и недовольный великан» – портрет, «Следы времени» – музыкально-образное произведение.

Творческая деятельность выдающейся китайской женщины-композитора Чэнь И получила признание как в Китае, так и за его пределами. Произведения сочетают китайскую традицию с западной музыкой и современными приёмами, создавая уникальный стиль. Семья композитора из Гуандчжоу была музыкальной, и с ранних лет Чэнь И обучалась игре на фортепиано и скрипке. Культурная революция прервала ее музыкальное развитие, но не смогла подавить её любовь к музыке. В 1970 году она стала концертмейстером скрипок в гуанчжоуском ансамбле пекинской оперы, интегрируя китайские традиции и западные элементы. В 1978 году поступила в Центральную консерваторию, затем училась в Колумбийском университете и получила докторскую степень. Творческое наследие Чэнь И включают такие произведения, как фортепианное соло «Дуое», Фортепианный концерт, Вторую симфонию, камерную композицию «Встреча», концерт для хуциня «Сюита для хуциня», «Китайскую сюиту народных танцев» для скрипки и оркестра, концерт для флейты «Золотая флейта», а также вокальные и хоровые произведения. Кроме того, она создала двойное фортепианное

произведение под названием «Западнокитайская сюита». Необходимо добавить, что «Западнокитайская сюита» написана Деннисом Расселлом Дэвисом и Маки Намэкавой по заказу Рурского музыкального фестиваля. Впервые исполнена в 2007 году. В основу положены западнокитайские народные мелодии, включая монгольские «Гадамэйлинь» и «Пастушья песня», тибетские «Дуому» и «Амалехо», мяоские «Доудо», а также музыку лушэнов. Позже сюита переработана в дуэт фортепиано и ударных, а сама Чэнь И назвала ее «вытекшей из глубины моего сердца» [6, с. 31].

Китайская композитор и педагог Чжан Нин, вице-председатель Ассоциации женщин-композиторов Китая, является автором произведений камерной, оркестровой, сольной, инструментальной музыки, а также телевизионных заставок. Чжан Нин имеет профессиональное музыкальное образование, ранее преподавала в учебных заведениях; в настоящее время она ведет курс гармонии в музыкальном отделении Народного университета Китая [6, с. 30]. Среди известных произведений композитора Чжан Нин стоит выделить заставку для CCTV-3, фортепианное сочинение «Сердце в разливе», оркестровое «Воображаемый пейзаж», трио «Диалог», септет «Новый хаккский облик» и соло для кунхоу «Увлажнение». Вдохновением для «Сердца в разливе» стал фильм «Город ангелов», а само произведение наполнено эмоциями, где музыка плавно перетекает от меланхолии к легкости, передавая все оттенки переживаний человеческой души.

Другой известный китайский музыкальный автор – Линь Сюнь – появилась на свет в Гонконге, получила образование в Академии исполнительских искусств Гонконга и в Китайском университете Гонконга. Во время обучения Линь Сюнь осваивала композицию, оркестровку и игру на фортепиано. После завершения образования она сосредоточилась на композиции, аранжировке и преподавательской деятельности. Состоит в Союзе композиторов Гонконга и занимает должность вице-председателя Ассоциации китайских женщин-композиторов. Творчество композитора охватывает широкий спектр жанров: оркестровые и камерные произведения, оперы, хоровые сочинения, духовные композиции и детские мюзиклы [6, с. 32]. «Человечек-кукла и недовольный великан» написано по заказу Ассоциации китайских женщин-композиторов. Впервые исполнено в 2011 году в Пекине Линь Сюнь и ее сыном. Произведение сочетает в себе музыкальный рассказ о «человечке-кукле» из волшебного мира, который помогает унылому великану научиться жить с радостью. Остальные композиции были исполнены музыкальными коллективами из разных уголков мира, среди которых можно выделить Шотландский камерный оркестр, Гонконгский филармонический оркестр, Китайский симфонический оркестр, Шанхайский филармонический оркестр и японский ансамбль Tofu.

Выдающаяся молодая китайская женщина-композитор Ши Фухун завоевала множество наград на конкурсах как в своей стране, так и за ее пределами. Со-

чинение Ши Фухун «Блеск красок» удостоилось высшей награды на канадском конкурсе современной музыки Karen Kieser Prize. Оркестровое произведение «Концентрические круги» вошло в шорт-лист программы молодых композиторов Национального центра исполнительских искусств Китая. Стоит отметить, что композиция «Горный дух», в свою очередь, была отмечена на итальянском конкурсе DONNE IN MUSICA. Ши Фухун получала государственную художественную поддержку, окончила Центральную консерваторию. Училась в Канаде, где получила степени магистра и доктора. Вернувшись в Китай, преподавала в Центральной консерватории и стажировалась в Колумбийском университете. Международный опыт сформировал ее уникальный музыкальный язык. Как говорит Ши Фухун, «восточная и западная культуры для меня – как отец и мать, это неразделимое целое» [6, с. 32-33]. Поэтому оба аспекта одинаково значимы в ее творчестве. «Следы времени» Ши Фухун созданы во время докторантуры в Торонто. Первоначально для двух фортепиано и двух ударных, впервые исполнены во Франции. В сборнике есть версия для двух фортепиано. Необходимо обозначить, что сама Ши Фухун экспериментировала с разными стилями, включая китайскую ритмику. Однако задействование китайского фольклорного материала именно в ансамбле двух фортепиано стало для композитора новинкой.

В настоящее время китайская женская композиторская школа демонстрирует переход от замкнутых локальных художественных форм к более сложным и многогранным культурным взаимодействиям. Уникальность китайской женской композиторской школы сохраняется и переосмысливается в контексте глобальных эстетических принципов, выходя на новый уровень интеграции в международное музыкальное сообщество. Также интеграция национальных инструментов, которая наблюдается на современном этапе, обогащает культурное наследие и расширяет возможности творчества [5, с. 13].

Заключение

На примере проведенного анализа заметно, что китайская женская композиторская школа как подвижная и сложная структура, сформирована под влиянием культурной политики и глобализации. Путь от ограниченного участия в музыкальной жизни к активному присутствию в профессиональной среде сопровождался изменением образовательных возможностей и переосмыслением социальной роли женщины.

Современная музыкальная арена Китая характеризуется стремлением к интеграции: традиционные интонационные модели, тембральные характеристики и образы народной культуры вплетаются в сферу академической литературы, где они пересекаются с новаторскими композиционными методами и глобальными художественными тенденциями. Авторы используют различные приемы, задействуя как традиционные ресурсы, так и межкультурный обмен.

Китайская женская композиторская традиция встраивается в мировой музыкальный процесс не как периферийное явление, а как самостоятельный и значимый пласт, обладающий собственной системой художественных координат. Историческая память и новаторские исследования вместе открывают перспективы для будущего с совершенствования, усиливают авторский голос и расширяют культурные границы.

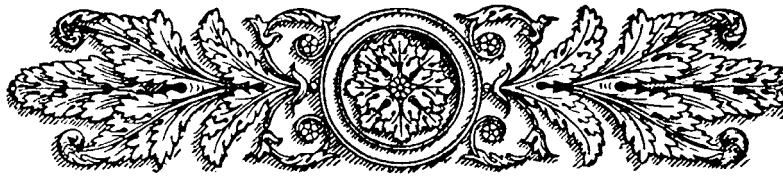
Литература

1. *Денисова Г. В., Цин Го. Теория интертекстуальности в современном музыковедении (на примере китайско-российского культурного диалога) // Бахтинский вестник. 2025. №1. С. 41-52. DOI:10.15507/2658-5480.07.202501.041-052.*
2. *Се Мэй. Женщины делают музыкальный мир ещё более ярким: к десятилетию со дня основания Ассоциации китайских женщин-композиторов // Народная музыка. 2013. № 4. С. 11–13. DOI: CNKI:SUN:RMYY.0.2013-04-003.*
3. *Усачева О. В. Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь) Часть I // Вестник музыкальной науки. 2025. №1. С. 152-165. DOI:10.24412/2308-1031-2025-1-152-165.*
4. *Хань На. Нельзя игнорировать это «сокровище»: о произведениях женщин-композиторов на Китайско-ASEANской музыкальной неделе 2019 года // Гэхай. 2019. № 6. С. 85-88.*
5. *Цюй Ва. Звуковые образы традиционных национальных музыкальных инструментов в современной китайской фортепианной музыке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. №1 (72). С. 8-13. DOI:10.26086/NK.2024.72.1.002.*
6. *Чан Юань. Исследование Сборника современных произведений для двух фортепиано китайских женщин-композиторов на примере четырёх сочинений: дис. … магистра. Центрально-Китайский педагогический университет. 2026.*
7. *Ши Цзя. Эстетические характеристики китайской женской музыки XX века // Человек и культура. 2025. №2. С. 40-50. DOI:10.25136/2409-8744.2025.2.73581.*

REFERENCES

1. *Denisova G. V., Tsin Go. Teoriya intertekstual'nosti v sovremennom muzykovedenii (na primere kitaisko-rossiiskogo kul'turnogo dialoga) // Bakhtinskii vestnik. 2025. №1. C. 41-52. DOI: 10.15507/2658-5480.07.202501.041-052.*
2. *Se Mei. Zhenshchiny delayut muzykal'nyi mir eshche bolee yarkim: k desyatiletiyu so dnya osnovaniya Assotsiatsii kitaiskikh zhenshchin-kompozitorov // Narodnaya muzyka. 2013. № 4. S. 11–13. DOI: CNKI:SUN:RMYY.0.2013-04-003.*
3. *Usacheva O. V. Razgovor o napravleniyakh sovremennoi muzykal'noi mysli (Li Sian', Tsyui Syaosun, E Syaogan, Tan' Dun') Chast' I // Vestnik muzykal'noi nauki. 2025. №1. S. 152-165. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-152-165.*
4. *Khan' Na. Nel'zya ignorirovat' eto «sokrovishche»: o proizvedeniyakh zhenshchin-kompozitorov na Kitaisko-ASEANskoi muzykal'noi nedele 2019 goda // Gekhai. 2019. № 6. S. 85-88.*
5. *Tsyui Va. Zvukovye obrazy traditsionnykh natsional'nykh muzykal'nykh instrumentov v sovremennoi kitaiskoi fortepiannoi muzyke // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2024. №1 (72). S. 8-13. DOI:10.26086/NK.2024.72.1.002.*
6. *Chan Yuan'. Issledovanie Sbornika sovremennykh proizvedenii dlya dvukh fortepiano kitaiskikh zhenshchin-kompozitorov na primere chetyrekh sochinenii: dis. … magistra. Tsentral'no-Kitaiskii pedagogicheskii universitet. 2026.*
7. *Shi Tszya. Esteticheskie kharakteristiki kitaiskoi zhenskoi muzyki KhKh veka // Chelovek i kul'tura. 2025. №2. S. 40-50. DOI:10.25136/2409-8744.2025.2.73581.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



Тянь Бокай

Тромбоны в «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза

Аннотация. В статье рассматриваются принципы трактовки тромбонов в «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза. Освещается история создания трактата, его значение в контексте французской оркестровой традиции XIX века и влияние на последующие учебники оркестровки. Основное внимание сосредоточено на описании Берлиозом отдельных видов тромбонов (альтового, тенорового, басового), их тембровых характеристик, технических возможностей и драматургических функций. Отмечается характерное для французской оркестровой практики расхождение между номенклатурой (альтовый, теноровый, басовый) и реальным исполнительским составом, в котором все три партии игрались на теноровых тромбонах. Если в ранних сочинениях Берлиоз требовал использования альтового тромбона, то в зрелом творчестве перешёл к трём теноровым инструментам, что отразило эволюцию его взглядов под влиянием исполнительского опыта. Анализ первого (1844) и второго (1855) изданий трактата Берлиоза приводит к выводу, что глава о тромбонах не только отражала исполнительскую практику своего времени, но и формировала идеальное видение роли этих инструментов в оркестре. Заложенные Берлиозом принципы нашли воплощение в его собственных партитурах и в сочинениях других композиторов XIX века.

Ключевые слова: Гектор Берлиоз, Большой трактат об инструментовке и оркестровке, тромбон, оркестровая драматургия, тембр.

Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза, впервые опубликованный в 1844 году, принадлежит к числу тех немногочисленных трудов, которые не только стали настольными книгами для нескольких поколений композиторов, но и сохранили свою ценность как исторический документ и как творческий манифест самого автора. В отличие от многих более поздних учебников, трактат Берлиоза не ограничивался перечнем технических характеристик инструментов: он пронизан личной страстью автора к оркестровому звуку, его убеждённостью в том, что тембр обладает собственной поэзией, способной выражать различные эмоциональные состояния – от религиозного экстаза до инфернального ужаса.

Успех трактата превзошёл все ожидания его создателя. В то время как большая часть сочинений Берлиоза встречала непонимание и даже враждебность, книга была благосклонно принята и во Франции, и за рубежом. Она была переведена на пять европейских языков и практически непрерывно переиздавалась на протяжении XIX и XX столетий. Сам Берлиоз, как известно, присвоил трактату опус 10, словно рассматривая его как равноправное сочинение в своем композиторском наследии. Такой жест красноречиво говорит о значении, которое автор придавал этому труду.

Современники и последующие поколения композиторов признавали его выдающиеся достоинства. Камиль Сен-Санс, один из самых проницательных критиков своего времени, писал о трактате: «При всех своих странностях, это замечательная книга. На ней выросло всё моё поколение, и, смею сказать, выросло хорошо. Она обладала бесценным даром – воспламенять воображение и заставлять полюбить искусство, которому она учила. Тому, чему она не учила, она пробуждала желание научиться, а лучше всего учишься тому, чему учишься сам» [1, с. 5-6]. Эти слова Сен-Санса точно передают парадоксальную природу трактата: он не столько даёт исчерпывающие ответы, сколько побуждает к самостоятельному поиску, зажигает интерес к оркестровой палитре. Эта особенность и сделала книгу столь привлекательной для композиторов самых разных школ и поколений.

Список тех, кто изучал трактат, поражает своим масштабом и разнонаправленностью творческих исканий. Известно, что трактатом пользовались Николай Андреевич Римский-Корсаков и композиторы Балакиревского кружка [2, с. 83], Жорж Бизе, Густав Малер, Эдуард Элгар, Фредерик Делиус, Ферруччо Бузони, Венсан д'Энди, Клод Дебюсси, Морис Равель, Джакомо Пуччини и Рихард Штраус. Эта широта читательской аудитории говорит о том, что книга Берлиоза выходила далеко за рамки узкопрофессионального пособия.

Влияние трактата на последующую литературу по оркестровке трудно переоценить. Большинство учебников, появившихся во второй половине XIX и в XX веке – от трудов Ф.-О. Жевара, Ш.-М. Видора, Н. А. Римского-Корсакова и Ш. Кёклена до более поздних работ С. Форсайта и У. Пистона – в той или иной мере обязаны трактату Берлиоза. Особняком стоит редакция Рихарда Штрауса, изданная в 1904 году и представляющая собой своеобразный гибрид: сохраняя структуру и значительную часть текста Берлиоза, Штраус дополнил его многочисленными примерами из партитур Рихарда Вагнера и собственными комментариями [3]. Именно это издание было переведено на русский язык в 1972 году [4, с. 531] и долгое время служило основным источником знакомства с трактатом в России[1]. Однако при всех своих достоинствах редакция Штрауса вряд ли пришлась бы по душе самому Берлиозу, никогда не проявлявшему глубокого интереса к вагнеровской эстетике. Крупнейший современный специалист по музыке Берлиоза Х. Макдональд по этому поводу заметил: «Берлиоз нашёл бы его совершенно непонятным, поскольку его собственный звуковой мир был далёк от вагнеровского» [5, с. 257]. Настоящее исследование опирается исключительно на оригинальный французский текст первого (1844) и второго (1855) изданий [6; 7], свободный от позднейших наслоений и комментариев.

Страсть Берлиоза к оркестру была живой, почти физической потребностью. Уже в 1820-е годы, будучи студентом Консерватории, он проводил часы в театральной яме во время репетиций, впитывая звучание оркестра изнутри и слушая его из зала. Его друг Фердинанд Гиллер вспоминал: «В течение многих лет он постоянно бывал в Опере, где следил за спектаклями с партитурой в руках и делал пометки всякий раз, когда замечал какой-либо эффект сольного или комбинированного инструментального звучания» [8, с. 103]. Это и ряд других свидетельств показывают, что мастерства оркестровки Берлиоз достиг в результате долгой, методичной, почти одержимой работы по изучению оркестрового организма.

Глубокая увлеченность оркестром не угасла и в период зрелости. В 1835 году, в разгар своей карьеры критика, Берлиоз опубликовал в Gazette musicale статью под названием «Об инструментовке «Роберта-дьявола» [9, с. 229-232]. Опера Мейербера, поставленная в Королевской академии музыки в 1831 году, не только произвела фурор в момент премьеры, но и на протяжении нескольких лет сохраняла мощный социально-политический резонанс, продолжая волновать умы современников далеко за пределами театрального зала [10, с. 16]. Берлиоз же увидел в ней богатый источник новых тембровых решений. Изобретательная оркестровка предъявляла высокие требования, далеко выходящие за пределы возможностей провинциальных театров и выполнимые лишь таким профессиональным оркестром, каким обладал главный музыкальный театр

Франции. Эта статья стала одним из ранних манифестов, в котором Берлиоз провозглашал оркестр самостоятельной и полноправной силой оперного театра.

Поворотным моментом в судьбе Берлиоза стала встреча с Жоржем Кастнером. В 1837 году Кастнер, молодой эльзасский композитор и теоретик, издал свой «Общий трактат об инструментовке» – первый систематический труд такого рода во Франции [11, с. 65]. К 1839 году Берлиоз и Кастнер стали друзьями; последний был близок к композитору в период работы над «Ромео и Джульеттой» и даже получил в дар автограф этой партитуры. Когда в 1839 году Кастнер выпустил вторую часть своего труда под названием «Курс инструментовки, рассматриваемой с точки зрения поэтических и философских взаимосвязей искусства» [12, с. 112], Берлиоз тепло приветствовал его на страницах Journal des dйbats. Однако наряду с одобрением Берлиоз чувствовал в формулировках Кастнера некоторую поверхностность: «Инструментовка, – говорит он, – это искусство подходящего применения различных видов инструментов к данной мелодии. Бесспорно, но она есть нечто большее: это искусство окрашивать с их помощью гармонию и ритм; более того, это искусство вызывать эмоции с помощью выбора тембров, независимо от какого-либо воздействия мелодии, ритма или гармонии» [12]. Именно это понимание тембра как источника и инструмента драматургии и легло в основу его собственного трактата.

В 1841 году он пообещал издателю журнала Revue et gazette musicale Морису Шлезингеру серию статей об инструментовке. Первая из шестнадцати статей появилась 21 ноября 1841 года, последняя – 17 июля 1842 года. Эти тексты, написанные в спешке и опубликованные без нотных примеров, уже содержали основную философскую канву будущего трактата: Берлиоз рассуждал о характере инструментов, критиковал злоупотребления современников, восхищался Глюком, Бетховеном и Вебером, а также обрушивался на Парижскую консерваторию за пренебрежение к искусству оркестровки. Важно, что в этих статьях Берлиоз ещё не ссылался на собственную музыку – она упоминалась лишь в анонимной форме: «недавняя симфония», «один современный Реквием». По-видимому, успех этих статей, подкреплённый также их публикацией на итальянском языке в Gazzetta musicale di Milano, убедил Берлиоза в необходимости создать на их основе полноценную книгу.

Летом и осенью 1842 года он уже заканчивал основную работу над Большим трактатом, когда познакомился с Жоржем Шоненбергером – своим будущим издателем, который ранее не публиковал произведений Берлиоза. Шоненбергер предложил Берлиозу 2500 франков за будущую книгу, или даже 5000 франков при условии, что сам Берлиоз привлечет двести подписчиков на это издание. Конец 1842-го и весь 1843 год прошли в напряжённой работе над корректурами. Берлиоз вносил правки в разделы об арфе, валторне, трубе и корнете, ра-

ботал с шестью комплектами корректур и одновременно координировал подготовку переводов: немецкое издание (перевод Иоганна Кристофа Грюнбаума, издательство Шлезингера в Берлине) и итальянское (перевод Альберто Маццукато, издательство Рикорди в Милане). Английское издание, которое должен был подготовить друг Берлиоза Джордж Осборн, тогда не состоялось, как и русское, хотя Берлиоз на них надеялся. Первое французское издание, хотя и было напечатано в 1843 году, поступило в продажу лишь 1 марта 1844 года, который и стал официально считаться годом публикации.

Успех трактата закрепил за Берлиозом репутацию непревзойдённого авторитета в области инструментоведения. В 1844 году он вошёл в состав жюри Промышленной выставки в Париже, где давал экспертные заключения о новых инструментах, а в 1851 году представлял французскую делегацию на Всемирной выставке в Лондоне. Именно в эти годы Берлиоз сблизился с Адольфом Саксом, чьи саксофоны и саксгорны он описывал с восторгом, и с Эдуардом Александром, чьи клавишные инструменты, в частности, «орг-мелодиум», не раз фигурировали в его статьях.

В 1855 году в Париже вышло второе, дополненное издание трактата. Оно включало две новые главы: о новых инструментах и об искусстве дирижирования – Le chef d'orchestre: thйorie de son art. В том же году Альфред Новелло, британский издатель, предложил Берлиозу подготовить английскую версию; перевод выполнила Мэри Кауден Кларк, и в мае 1856 года книга вышла в Лондоне, выдержав затем второе издание в 1858 году.

Среди всех инструментов, которым Берлиоз посвятил самые вдохновенные страницы своего трактата, особое место принадлежит тромбону. Если для большинства его современников тромбон оставался инструментом второстепенным и функциональным, то Берлиоз видел в нём огромный выразительный потенциал.

В операх XVIII и начала XIX века тромбон, как правило, либо удваивал партию контрабасов, либо участвовал в tutti, усиливая акценты, либо появлялся в сольных эпизодах – главным образом, в инфернальных сценах для создания атмосферы загробного мира или характеристики его персонажей. Его тембр воспринимался как специфический, а звук – как слишком мощный, поэтому чаще всего он был подчинён офиклеиду и низким струнным. Эта традиция была настолько устойчивой, что даже во многих партитурах первых десятилетий XIX века тромбон оставался второстепенным участником ансамбля медных духовых инструментов. Берлиоз разрушил эту иерархию. В его трактате тромбон впервые предстаёт не просто как средство усиления динамики, а как носитель смысла.

«Я считаю тромбон истинным главой того рода духовых инструментов, которые я назвал эпическими [выделено Берлиозом]. Он обладает благородством и

величием в высшей степени, и ему присуща вся торжественность высокой музыкальной поэзии – от религиозных, спокойных, величественных оттенков до неистовых воплей оргии» [6, с. 205], – так красноречиво и возвышенно характеризовал Берлиоз этот инструмент. Слово «эпический» здесь не случайно – оно указывает на способность инструмента быть голосом судьбы, истории, рока, то есть орудием высокого музыкального пафоса. Не случайно в самом начале главы о тромбонах он уподобляет каждый из его видов человеческому голосу: сопрановый (который крайне редко использовался), альтовый, теноровый и басовый тромбоны носят имена соответствующих вокальных регистров. В этой параллели Берлиоз видит ключ к пониманию их природы. Именно в тромбоне, как ни в каком другом инструменте, сошлись два главных пристрастия Берлиоза: любовь к благородному тембру и убеждённость в том, что оркестр способен говорить на языке, не уступающем по силе воздействия слову или человеческому голосу.

Важно, что Берлиоз не ограничивается техническим описанием. Он описывает тембр как драматургию. Это принципиальное отличие его трактата от «Общего трактата об инструментовке» Ж.-Ж. Кастнера, где для каждого инструмента давались прежде всего технические характеристики: строение, диапазон и исполнительские возможности. Берлиоз же пишет о тромбоне как о театральном персонаже: у него есть характер, он способен к трансформации, он может быть грозным или скорбным, величественным или зловещим. Для Берлиоза тембр тромбона обладает собственной семантикой, и именно это делает его подход новаторским.

Ключевой для понимания берлиозовского подхода является фраза, в которой он взывает к тембровой чуткости авторов: «От композитора зависит заставить его петь подобно хору священников, угрожать, глухо стонать, возвещать погребальный звон, возглашать гимн славы, разражаться ужасными криками или трубить свою грозную фанфару» [6, с. 209]. За этим перечнем стоит широчайший диапазон выразительности, а за каждым из описанных состояний – определённая драматургическая задача. Берлиоз наделяет тромбон функцией, которая превращает выбор тембра в выбор смысла. Тембр становится элементом драматургии: он может менять смысл музыкального высказывания в зависимости от того, как и в каком контексте он используется. Этот подход кардинально отличает понимание тромбона Берлиозом от понимания его предшественников.

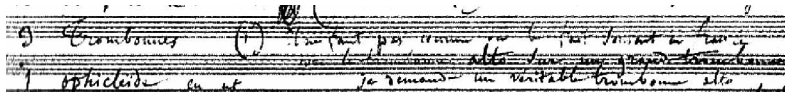
Особое место в рассуждениях Берлиоза занимает динамическая градация. Он пишет, что в fortissimo тромбон «грозен, ужасен, особенно если все три тромбона играют в унисон» [6, с. 205], в forte тромбоны, если они играют в среднем регистре, «выражают героическую помпезность величия, гордость» [6, с. 215], в mezzo forte в медленном темпе и с простой гармонией тромбоны «приобретают

религиозный характер» [6, с. 220], в pianissimo в минорном ладу – становятся «мрачными, зловещими… почти дикими» [6, с. 222]. За динамическими оттенками композитор видел целые эмоциональные миры, воплощение которых требовало тонкого чувства тембра.

В отличие от французских композиторов старшего поколения, Берлиоз трактует альтовый, теноровый и басовый тромбоны не как три регистра одного инструмента, а как три разных голоса, каждый со своим характером и функцией. Альтовый, по его словам, обладает «тонковатым» тембром и пригоден для фраз в верхнем регистре, в то время как его нижние ноты «звучат довольно плохо» [6, с. 199]. Теноровый – «лучший из всех», с «сильной и полной звучностью» [6, с. 200], хорош на протяжении всего своего диапазона. Басовый тромбон, хотя использовался редко, обладал звуком «величественным, грозным и ужасным» [6, с. 201].

Однако вслед за этим, казалось бы, ясным и традиционным описанием раскрывается глубокое противоречие, сложившееся во французской оркестровой практике того времени. Берлиоз с горечью отмечает, что во Франции басовый тромбон «почти неизвестен», а альтовый – «ныне изгнан из почти всех наших французских оркестров» [6, с. 199]. На деле три партии тромбонов, которые в партитурах обозначались как «альтовая», «теноровая» и «басовая» и записывались в соответствующих ключах, в парижских оркестрах почти всегда исполнялись на теноровых тромбонах. Эта практика была настолько устойчивой, что во Франции басовый тромбон так и не обрёл самостоятельной идентичности. Сам Берлиоз в трактате прямо пишет об этом парадоксе: «Многие маэстро, хотя они прекрасно знают, что в большинстве наших оркестров есть только теноровые тромбоны, продолжают писать в своих партитурах Альтовый тромбон, Теноровый тромбон и Басовый тромбон вместо того, чтобы обозначить 1-й, 2-й и 3-й теноровые тромбоны» [6, с. 201].

Берлиоз видел в этом серьезную проблему, а не только досадную неточность. Композитор, пишущий для «басового» тромбона, мог рассчитывать на мощный, глубокий звук, характерный для этого инструмента, а в Париже его партию исполнял теноровый тромбон, не обладающий столь грозным и величественным звуком и столь же низкой тесситурой. Берлиоз с сожалением замечает, что из-за этой практики «большинство новейших немецких партитур и даже некоторые старые французские и итальянские партитуры, написанные для оркестров, которые обладают или обладали этим инструментом, должны быть более или менее искажены, когда их исполняют в Париже» [6, с. 201]. Под искажением он подразумевал практику исполнения низких нот, предназначенных для басовых тромбонов, на октаву выше или передачу этих нот офиклеидам, чей диапазон простирался ниже, чем у теноровых тромбонов. Противоречие между но-



Пример 1. Ремарка Г. Берлиоза в рукописи «Фантастической симфонии».

менклатурой и реальностью Берлиоз считал серьёзным препятствием для развития оркестрового искусства и, по сути, призывал композиторов к честности: называть и нотировать инструментальные партии в соответствии с фактическими возможностями оркестра.

Собственная музыка Берлиоза отражает эволюцию его взглядов на эту проблему. В оркестровке «Фантастической симфонии» (1830) он настаивал на использовании именно альтового тромбона, записав на первой странице партитуры (пример 1): «Партия альтового тромбона не должна исполняться на большом тромбоне, как это часто делается во Франции: я требую настоящий альтовый тромбон» (Berlioz H., 1830). Альтовый тромбон также требовался в других произведениях Берлиоза: среди них Торжественная месса (1824), кантата «Смерть Орфея» (1827), увертюры «Уиверли» (1828), «Король Лир» (1831), лирическая сцена «Клеопатра» (1829), симфония «Гарольд в Италии» (1834), Te Deum (1849) и ряд других. Почти все произведения с участием альтового тромбона были написаны в 1820–1830-е, а Te Deum включал материалы монументальных, но незавершенных проектов 1830-х годов. Бразильский тромбонист и исследователь Дж. Мачадо отмечал, что если даже в увертюрах «Король Лир», «Римский карнавал», «Бенвенуто Челлини» и в симфонии «Гарольд в Италии» тромбонистам было бы удобно «с практической точки зрения» исполнять партии альта на теноровых тромбонах, то в «Фантастической» и в увертюре «Тайные судьи» первая тромбонная партия требует именно альтового тромбона [13, с. 111].

Вероятно, столь настойчивое обращение к альтовому тромбону было связано с тем, что до 1843 года Берлиоз считал самой высокой нотой тенорового тромбона, удобной для исполнения, си-бемоль первой октавы. До и ре-бемоль второй октавы были, по его мнению, очень трудны. Однако после гастролей в Германии, особенно в Берлине в 1843 году, Берлиоз убедился, что первоклассный теноровый тромбонист может играть выше си-бемоль звучно и чисто. Поэтому во втором издании «Большого трактата» композитор оставил в качестве «трудной» ноты только ре-бемоль [7, с. 200].

Что касается басового тромбона, замену которого Берлиоз особенно порицал в парижских постановках опер Глюка и Вебера, в своей собственной музыке он сочинил партию для этого инструмента (grand trombone basse) только в «Траурно-Триумфальной симфонии» (1840). И даже в этом исключительном случае

композитор добавил ремарку «не обязательно» (non obligй), предвидя, что в Париже не найдет для нее исполнителя. Кроме того, в Германии у него сложилось неоднозначное мнение о бас-тромбонах: «Оперный оркестр в Берлине имеет два таких инструмента, звучность которых так сильна, что подавляет и совершенно заглушает остальные тромбоны – альтовый и теноровый, исполняющие высокие партии. Грубого и способного все подавить тембра одного басового тромбона было бы достаточно для того, чтобы нарушить равновесие и свести на нет ансамбль трех партий тромбонов, какие пишутся теперь повсюду композиторами» [14, с. 413]. Хорошо изучив мнения французских и немецких исполнителей о басовом тромбоне, Берлиоз посчитал необходимым и в своем трактате предупредить, что басовый тромбон требует от музыканта изрядной выносливости и должен использоваться «с продолжительными паузами», «сдержанно и с хорошим обоснованием» [6, с. 200].

После гастролей по немецким городам Берлиоз пересмотрел свою позицию и стал выступать за три теноровых тромбона как идеальный состав секции, но при условии, что первый тромбонист хорошо владеет верхним регистром. Это решение подкреплялось и практическими соображениями: покупка инструментов больше не оплачивалась муниципалитетами, и музыканты вынуждены были приобретать их самостоятельно, поэтому теноровый тромбон был универсальным выбором, позволявшим играть почти любую партию.

В зрелых сочинениях, начиная с кантаты «Пятое мая» (1835), Берлиоз уже записывал партии трех тромбонов в теноровом и басовом ключах, предполагая, что все три музыканта будут исполнять их на теноровых тромбонах. В партитуре «Реквиема» он даже специально оговорил это обстоятельство: «Все теноровые тромбоны, используемые в этом сочинении, должны быть in B» (Цит. по: 5, с. 217). Исключения, такие как «Траурно-триумфальная симфония», где партия верхнего тромбона помечена как «альтовая или теноровая», лишь подтверждают правило: отныне Берлиоз пишет для реально доступных инструментов, а не для идеальных, но отсутствующих. Альтовый тромбон остаётся в его музыке скорее как реликт раннего периода, как альтернатива, но не категоричное требование. Эта трансформация, произошедшая под влиянием живого исполнительского опыта, делает его трактат ценным документом, отражающим реалии музыкальной практики.

Одной из самых необычных тем, затронутых Берлиозом, являются так называемые «педальные» ноты – очень низкие звуки, которые он описывает как «грандиозные и великолепные» на теноровом, «посредственные» на альтовом и «ужасные» на басовом тромбоне [6, с. 201]. Он отмечает, что эти ноты трудно извлекать, они требуют много воздуха и медленных темпов, но при правильном использовании могут создавать эффекты, недоступные другим инструментам.

Как композитору и практику, Берлиозу было важно не только упомянуть теоретическую возможность, а показать, как именно можно использовать педальные ноты: в качестве примера он привел фрагмент из собственного Реквиема, в котором восемь тромбонистов впервые исполнили эти ноты, несмотря на сомнения в их возможности.

Наряду с традиционными кулисными тромбонами Берлиоз в своём трактате уделяет внимание и их вентильным разновидностям, в частности альтовому вентильному тромбону (le trombone alto a pistons). Распространение вентильных духовых инструментов – хроматических валторн, корнет-а-пистонов, бюгельхорнов с клапанами (bugle a clefs) – совпало по времени с расцветом большой французской оперы и во многом было им обусловлено. Как отмечает современный исследователь, «в период ее расцвета сформировался состав оркестра, сохранившийся до конца XIX столетия, утвердился хроматический строй медных духовых инструментов, ставших наряду с деревянными духовыми и струнными важнейшим средством мелодической выразительности» [10, с. 293]. Однако, Берлиоз был не склонен рассматривать вентильные тромбоны как замену кулисным. Они представлены лишь как альтернатива, поскольку обладают как ощутимыми преимуществами, так и существенными недостатками.

Альтовый вентильный тромбон описывается Берлиозом как инструмент, по сути, мало чем отличающийся от корнет-а-пистона, но с «чуть большей звучностью» [6, с. 224]. Он бывает в двух строях — in Es и in F; композитор должен обязательно указывать, для какого из них он пишет, поскольку этот тромбон является транспонирующим инструментом. Его диапазон совпадает с диапазоном обычного альтового тромбона, однако он лишён кулисы, а значит – и педальных нот, которые создавали грандиозный эффект.

Главное достоинство вентильных тромбонов, по мнению Берлиоза, — подвижность. Они позволяют исполнять быстрые пассажи, которые на кулисном тромбоне были бы весьма затруднительны. Именно это качество сделало их привлекательными для некоторых композиторов и исполнителей: вентильный механизм позволял справляться с более сложными фигурациями и облегчал игру legato. Однако эта подвижность иногда достигалась за счет потери чистоты интонации. Кулисный тромбон, как подчёркивает Берлиоз, при чувствительном слухе исполнителя является «самым чистым по интонации из всех духовых инструментов» [6, с. 224], поскольку кулиса позволяет мгновенно корректировать высоту звука. Вентильный же тромбон принадлежит к инструментам с фиксированной интонацией, которую можно лишь незначительно изменить с помощью губ.

Берлиоз признаёт, что для альтового вентильного тромбона часто пишутся певучие соло, и при хорошей фразировке они могут звучать очаровательно. Од-

нако он категорически отвергает мнение, будто на кулисном тромбоне такие соло звучали бы хуже. В качестве аргумента он приводит имя Антуана-Гийома Дьеппо – выдающегося французского тромбониста, который виртуозно исполнял самые сложные пассажи именно на кулисном инструменте.

Вентильные тромбоны были особенно распространены в крупных немецких городах: автор трактата упоминает теноровые вентильные инструменты, способные опускаться до си контроктавы. Тем не менее, он остаётся последовательным в своей позиции: даже при наличии этого преимущества кулисные тромбоны, на его взгляд, всегда предпочтительнее из-за их интонационной гибкости и благородства звука. Прохладное отношение Берлиоза к вентильным тромбонам нашло отражение в оркестровке его собственных произведений. Он использовал этот инструмент лишь в двух случаях: в качестве альтернативного варианта для соло тромбона во второй части «Траурно-Триумфальной симфонии» и для усиления первого тромбона в последних тактах «Венгерского марша» из оратории «Осуждение Фауста» (1846).

Во втором издании трактата (1855) Берлиоз добавил в главу о тромбонах важную информацию, касающуюся новой технической разработки – одного вентиля, установленного на корпусе тенорового тромбона и позволяющего заполнить разрыв между ми большой октавы и педальной нотой си-бемоль контроктавы. Такой тромбон с вентилем называли «теноро-басовый» или тромбон in B-F. Берлиоз описывает его как изобретение Адольфа Сакса: «этот вентиль исполнитель приводит в движение большим пальцем левой руки, сохраняя полную свободу правой руки для управления кулисой. Заполняя разрыв, он теперь даёт теноровому тромбону in B огромный диапазон» [7, с. 202]. Впоследствии выяснилось, что Сакс не был первым изобретателем этого механизма: его обычно приписывают К. Ф. Заттлеру из Лейпцига, создавшему подобную модель ещё в 1839 году [5, с. 215-216]. Тем не менее, сам факт, что Берлиоз счёл нужным упомянуть это усовершенствование во втором издании трактата, свидетельствует о его пристальном интересе к современным техническим новшествам.

Отдельного внимания заслуживает резкая критика Берлиозом тех композиторов, которые, по его мнению, «унижали» тромбон. Особенно резко он выступал против «рабского, бесполезного и гротескного удвоения партии контрабаса» – приема, которым злоупотребляли в конце XVIII столетия и к которому изредка прибегали современники. По убеждению Берлиоза, «звук тромбона настолько характерен, что он никогда не должен звучать иначе как для создания особого эффекта» [6, с. 205]. В этом высказывании сконцентрирована фундаментальная черта оркестрового мышления композитора. Тембр тромбона для него – самостоятельная выразительная сущность, драматургическая роль которой бездарно нивелируется в совместном звучании с контрабасами – инструментами,

обладающими совершенно иной тембровой, динамической и исполнительской природой.

То же тонкое чувство тембра руководило Берлиозом и в более конкретных выпадах против использования тромбона в произведениях, совершенно не соответствующих его стихии. Для него было невыносимо слышать, как инструмент, способный выражать «благородство и величие», оказывается втянутым в откровенную профанацию. Он пишет, что тромбон не должен «выть грубые фразы в Credo, более достойные таверны, чем святого храма», или «трубить, как для входа Александра в Вавилон, когда речь идёт всего лишь о пируэте танцора» [6, с. 223]. Подобная интерпретация благородного тембра глубоко возмущала композитора, для которого тромбон был инструментом высокого предназначения. Именно такую высокую и яркую роль Берлиоз отводил тромбонам в своих собственных сочинениях.

«Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза занимает уникальное место среди трудов об оркестровой музыке. Созданный в эпоху революционных изменений в инструментостроении и исполнительской практике, он стал не только систематическим сводом технических сведений, но и документом, запечатлевшим личный взгляд композитора на природу оркестрового звука. В отличие от более ранних трудов по инструментовке, трактат Берлиоза не ограничивается перечнем диапазонов и игровых приёмов: каждая его страница проникнута убеждённостью в том, что тембр способен нести самостоятельный драматургический смысл. Блестящий и лаконичный стиль изложения в сочетании с этой принципиальной позицией обеспечили книге долгую жизнь: она была переведена на несколько языков, использовалась несколькими поколениями композиторов и оказала заметное влияние на последующие учебники оркестровки. Второе издание 1855 года, дополненное главой об искусстве дирижирования и разделом о новых инструментах, укрепило её авторитет.

Глава о тромбонах занимает в трактате особое место. Она отражает реальную исполнительскую практику середины XIX века, с её противоречиями между номенклатурой и фактическим использованием инструментов, с преобладанием теноровых тромбонов и полным отсутствием басового во французских оркестрах. Одновременно в ней сформулировано идеальное видение Берлиозом роли тромбонов в оркестре: они трактуются не как вспомогательные голоса, а как самостоятельные средства тембровой драматургии, способные воплощать целую гамму состояний — от религиозного акцента до сатанинской фанфары. Принципы, изложенные в этой главе, нашли воплощение в оркестровых партитурах самого Берлиоза — начиная с «Фантастической симфонии» с её требованием «настоящего альтового тромбона» и заканчивая оперной дилогией «Троян-

цы», где группа тромбонов становится одним из главных носителей драматургического напряжения. Влияние берлиозовского подхода к тромбону прослеживается в сочинениях его современников и последователей: Мейербера, Галеви, Бизе, Сен-Санса, Малера, Рихарда Штрауса, каждый из которых по-своему развил заложенные им принципы.

Если композиторы XIX – начала XX века обращались к трактату прежде всего для того, чтобы уточнить диапазон того или иного инструмента, освоить новые технические приёмы или проверить свои оркестровые решения, то в наши дни его ценность определяется иным. Для современного исследователя трактат представляет собой уникальную энциклопедию, в которой сфокусировано всё, что Берлиоз ценил в музыке прошлого – от Глюка и Моцарта до Бетховена и Спонтини, – и всё, чего он сам достиг в области оркестрового письма. Это живое свидетельство эстетических предпочтений, творческих поисков и оркестрового мышления одного из самых оригинальных композиторов XIX века, чьё влияние на музыкальное искусство, при жизни оценённое далеко не в полной мере, продолжает осмысляться и сегодня.

Примечания

[1] Еще раньше, в 1912 году, в России был издан перевод главы о дирижировании, выполненный П. Щуровским.

Литература

1. *Saint-Sanns C. Portraits et souvenirs. Troisiиme йdition. Paris: Calmann-Lйvy, [1909]. 334 p.*
2. *Зайцева Т. А. «Трактат по инструментовке» Г. Берлиоза в редакции М. А. Балакирева: взгляд в будущее // Художественное образование и наука. 2018. № 3(16). С. 81–87.*
3. *Berlioz H. Instrumentationslehre. Ergdnzt und revidiert von Richard Strauss. Leipzig: C. F. Peters, 1904. 451 p.*
4. *Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса: в 2 т. Т. I, II. М.: Музыка, 1972. 531 с.*
5. *Macdonald H. (ed). Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Commentary. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 388 p.*
6. *Berlioz H. Grand traitй d'instrumentation et d'orchestration modernes, op. 10. Paris: Schonen berger, 1844. 292 p.*
7. *Berlioz H. Grand traitй d'instrumentation et d'orchestration modernes, op. 10. Nouvelle йdition, revue, corrigйe, augmentйe de plusieurs chapitres sur les instruments rйcemment inventйs et suivie de l'Art du Chef d'Orchestre. Paris: Schonenberger, 1855. 312 p.*
8. *Rose M. (ed.) Berlioz remembered. London, New York: Faber a. Faber, 2001. 310 p.*
9. *Berlioz H. De l'instrumentation de Robert le Diable // Gazette musicale de Paris. 1835. T. 2. No 28.12 juillet. P. 229–232.*
10. *Жесткова О. В. Состав оркестра парижского театра Орйга в первой половине XIX века // Музыка как национальный мир искусства. Материалы Международной научно-практической конференции. Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2023. С. 284–294.*
11. *Kastner G. Cours d'instrumentation, considйrй sous les rapports poйtiques et philosophiques de l'art: a l'usage des jeunes compositeurs, dйdiй a M. Henry Berton. Paris: Meissonnier, [1839]. 122 p. + 28 p. (Suppl.).*

12. *Kastner G. Traitй gйnйral d'instrumentation, comprenant les propriйtйs et l'usage de chaque instrument, prйcйdй d'un rйsumй sur les voix a l'usage des jeunes compositeurs. Paris: Philipp, [1837]. 65 p.*
13. *Machado J. O trombone alto na orquestra de Hector Berlioz: uma anбlise performбtica a cerca do primeiro trombone na Sinfonia Fantбstica // The Brazilian Trombone Association Journal. 2021. Vol. 3, No 1. P. 106–126.*
14. *Берлиоз Г. Мемуары / Пер. О. К. Слезкиной. Ред. и примеч. В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин. М.: Музгиз, 1967. 916 с.*

REFERENCES

1. *Saint-Saлns C. Portraits et souvenirs. Troisiиme йdition, Paris: Calmann-Lйvy, [1909], 334 p.*
2. *Zaitseva T. A. Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka, 2018, No 3(16), pp. 81–87.*
3. *Berlioz H. Instrumentationslehre. Ergdnzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig: C. F. Peters, 1904, 451 p.*
4. *Berlioz G. Bol'shoi traktat o sovremennoi instrumentovke i orkestrovke s dopolneniyami Rikharda Shtrausa [Grand Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration with Additions by Richard Strauss]: in 2 t. T. I, II, M.: Muzyka, 1972, 913 p.*
5. *Macdonald H. (ed). Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Commentary,Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 388 p.*
6. *Berlioz H. Grand traitй d'instrumentation et d'orchestration modernes, op. 10, Paris: Schone nberger, 1844, 292 p.*
7. *Berlioz H. Grand traitй d'instrumentation et d'orchestration modernes, op. 10. Nouvelle йdition, revue, corrigйe, augmentйe de plusieurs chapitres sur les instruments nйcemment inventйs et suivie de l'Art du Chef d'Orchestre, Paris: Schonenberger, 1855, 312 p.*
8. *Rose M. (ed.) Berlioz remembered, London, New York: Faber a. Faber, 2001, 310 p.*
9. *Berlioz H. Gazette musicale de Paris, 1835, T. 2, No 28.12 juillet, pp. 229–232.*
10. *Zhestkova O. V. Muzyka kak natsional'nyi mir iskusstva [Music as a National World of Art], Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. G. Zhiganova [Kazan State Conservatory], 2023, pp. 284–294.*
11. *Kastner G. Cours d'instrumentation, considйrй sous les rapports poйtiques et philosophiques de l'art: a l'usage des jeunes compositeurs, dйdiй a M. Henry Berton, Paris: Meissonnier, [1839], 122 p. + 28 p. (Suppl.).*
12. *Kastner G. Traitй gйnйral d'instrumentation, comprenant les propriйtйs et l'usage de chaque instrument, prйcйdй d'un rйsumй sur les voix a l'usage des jeunes compositeurs, Paris: Philipp, 1837, 65 p.*
13. *Machado J. The Brazilian Trombone Association Journal, 2021, Vol. 3, No 1, pp. 106–126.*
14. *Berlioz H. Memuary [Memoirs] / Transl. by O. K. Slezkina; ed. and annotated by V. N. Aleksandrova, E. F. Bronfin, M.: Muzgiz, 1967, 916 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Лю Цзинян, Н.В. Медведева

Музыкальные вечера Пьера-Жозефа-Гийома Циммермана: по материалам парижской прессы 1830-1840-х годов

Аннотация. Статья посвящена музыкальным вечерам Пьера-Жозефа-Гийома Циммермана – профессора Парижской консерватории, композитора и хозяина одного из самых престижных парижских салонов. На основе материалов парижской музыкальной прессы 1830–1840-х годов (Revue musicale, Revue et Gazette musicale de Paris, La France musicale) в статье реконструируется программа, состав участников и атмосфера салона Циммермана, который современники называли «храмом вкуса». В работе рассматривается социально-политический контекст Июльской монархии, показано место салона Циммермана среди аристократических и творческих салонов Парижа, а также прослеживается его связь с педагогической деятельностью хозяина. Особое внимание уделяется репертуарному разнообразию вечеров, участию выдающихся музыкантов (Крамер, Лист, Шопен, Тальберг, Панофка, Виардо, Нурри, Фалькон), а также ученикам Циммермана – Алькану, Мармонтелю, Лакомбу, Равина, Гореа. Комплексный подход к объекту исследования приводит к выводу, что салон Циммермана выступал своего рода институтом, в котором формировались музыкальные вкусы, выступали мировые знаменитости, а начинающие артисты оттачивали свое мастерство и завоевывали признание.

Ключевые слова: П. Циммерман, музыкальный салон, Июльская революция, Парижская консерватория, класс фортепиано, пианист.

Музыкальные вечера в домах просвещённого французского дворянства были давней традицией, уходящей корнями в эпоху Старого режима. Потрясения Великой французской революции и последовавших за ней войн на время парализовали бурную светскую жизнь, однако с установлением относительного мира в Европе традиция частных музыкальных вечеров, называемых просто «салона-

ми», возродилась с новой силой, и в эпоху Реставрации (1815–1830) стала неотъемлемой частью парижской общественной жизни.

Важным фактором обновления салонной практики стал приток музыкантов из Италии: политические катаклизмы на Апеннинском полуострове вынуждали многих композиторов и артистов покидать родину. Благодаря этому Париж получил возможность ставить на своих сценах оперы Россини и Доницетти, в которых пели итальянцы Лаблаш и Марио, Пизарони и Гризи. Немалое влияние на парижскую музыкальную жизнь оказали также иммигранты из Центральной и Восточной Европы. Так, после подавления польского восстания 1830 года во французской столице обосновался Фредерик Шопен, а вслед за ним – и другие польские музыканты. Приток талантов со всей Европы придал концертной жизни Парижа тот космополитический характер, который и позволил ему стать подлинной столицей музыки в первой половине XIX века.

Сердце светской жизни города билось не только в театрах и концертных залах, но и в многочисленных и разнообразных салонах – религиозно-философских, литературных, театральных, музыкальных. В эпоху Реставрации их характер определяла аристократическая традиция: на музыкальные вечера приглашались лучшие певцы и музыканты, которым выплачивались баснословные гонорары. Несмотря на щедрость оплаты, артисты оставались для хозяев и гостей дорогим и изысканным украшением салона, вызывающими восхищение виртуозами, с которыми, однако, не садились за один стол и не вели доверительных бесед.

Июльская революция 1830 года кардинально изменила социальный ландшафт Франции. «Король-гражданин» Луи-Филипп, сделавший своей опорой буржуазию, открыл доступ к власти и влиянию тем слоям общества, которые при Реставрации были почти отстранены от участия в культурной жизни. Королевскую академию музыки возглавил Луи-Дезире Верон – парижский буржуа, недавно основавший популярный литературный журнал Revue de Paris [1, с. 55]. Ставка, сделанная новым правительством на буржуазию, сказалась и на салонной культуре: наряду с престижными аристократическими вечерами мадам Рекамье, графини Мерлен, графа Аппоньи, княгини Бельджойозо стали возникать собрания нового типа. Их устраивали не титулованные вельможи, а сами представители творческой элиты – писатели, художники, композиторы и музыканты. Здесь артистам не платили за выступления и не требовали строгого соблюдения светского этикета. Певцы и инструменталисты в таких салонах музицировали для себя и друг для друга. Подобные салоны устраивали в своих домах Жорж Санд, у которой Лист и Шопен чувствовали себя как дома, Дельфина Жирарден, на чьи престижные салоны по средам стекались видные литераторы и музыканты, Пьер Сисери – художник-декоратор Королевской академии музыки,

драматическая актриса Рашель (приглашавшая на свои собрания только мужчин), знаменитая примадонна Полина Виардо, пианист, издатель и фабрикант фортепиано Камиль Плейель и многие другие выдающиеся фигуры французской культуры. На пестрой карте парижских музыкальных гостиных особенное внимание творческой элиты привлекали салоны Пьера-Жозефа-Гийома Циммермана (1785–1853).

Сын парижского фортепианного мастера, Жозеф Циммерман[1] с юных лет был связан с миром музыки. В 1798 году он поступил в Парижскую консерваторию, где его учителями были Ф.-А. Буальдьё (фортепиано), Ш.-С. Катель (гармония) и Л. Керубини (контрапункт). От своих наставников он унаследовал с одной стороны классическую строгость, с другой – широту взглядов, умение ценить лучшее, что создавалось в разных музыкальных традициях, открытость ко всему новому и талантливому. Его дарование проявилось рано: уже в 1800 году он получил первую премию по классу фортепиано, опередив своего ровесника Ф. Калькбреннера, которому присудили вторую премию.

В 1816 году Циммерман был назначен профессором кафедры фортепиано и оставался на этом посту более тридцати лет, до 1848 года. Он воспитал плеяду выдающихся пианистов и композиторов, среди которых Ш.-В. Алькан, Ж. Бизе, С. Франк, А. Тома, Ш. Гуно, А.-Ф. Мармонтель. Однако, педагогической работой не исчерпывалось богатство его творческой личности: Циммерман был также композитором, автором монументального дидактического труда «Энциклопедия пианиста-композитора» (1840), на долгие годы определившего развитие французской фортепианной педагогики.

Пожалуй, самая интересная грань его дарования, хотя и неочевидная на первый взгляд, раскрывалась не в консерваторских классах, а в его собственном доме на площади д'Орлеан, где на протяжении двух десятилетий собирались музыканты из разных стран и городов. Дом Циммермана находился в квартале Новые Афины (Nouvelle Athenes) – одном из самых престижных богемных районов Парижа 1830–1840-х годов. В отличие от чопорного предместья Сен-Жермен, где возвышались особняки старой аристократии, и шумного Шоссе-д'Антен, где царили банкиры и биржевики, квартал Новые Афины, расположенный вокруг улицы Сен-Лазар, стали пристанищем художников, писателей и музыкантов. Здесь царила особая артистическая атмосфера, а соседями могли оказаться литератор, живописец, композитор или знаменитая примадонна.

Центром этого квартала была площадь д'Орлеан (Square d'Orleans) — изящный архитектурный ансамбль в английском стиле, построенный в 1829 году Эдвардом Крези[2]. Именно там, в доме № 7, и поселился Циммерман. Рядом с ним, в доме № 9, с 1842 по 1849 год жил Фредерик Шопен. Также в разное время соседями Циммермана были Александр Дюма-отец, Жорж Санд, По-



Рис. 1. Циммерман, профессор Консерватории.
Художник Анри Греведон. Литография, 1832.
Источник иллюстрации: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8425979n

лина Виардо, семья балетмейстера Филиппо Тальони. В 1840-е годы здесь жили многие выдающиеся пианисты: «Калькбреннер, Циммерман, Алькан и Гутман жили так близко от Шопена, что могли слышать друг друга при открытых окнах» – писал Эрнст Бургер [2, с. 258].

Вечера в доме Циммермана проходили каждый второй четверг и принадлежали к числу самых значительных музыкальных событий в Париже 1830–1840-х годов. Неслучайно Адольф Ледюи, написавший биографический очерк еще при жизни Циммермана, назвал его дом «храмом вкуса» [3, с. 64]. Гостями салона были И. Н. Гуммель, Ф. Рис, Дж. Фильд, И. Мошелес, Ф. Лист, С. Тальберг, Дж. Россини, Дж. Мейербер, К. Шуман, П. Виардо и другие знаменитые музыканты того времени. Композиторы обычно слушали игру и пение исполни-

телей-виртуозов, но порой могли аккомпанировать солистам, особенно если исполнялись фрагменты их собственных произведений. Здесь Лист впервые услышал игру Тальберга в начале 1837 года, после чего состоялась их легендарная фортепианная «дуэль», но уже не у Циммермана, а у княгини Бельджойозо [4, с. 67].

Циммерман поселился в этом доме в 1832 году, почти одновременно с Александром Дюма, устроившим в честь новоселья пышный костюмированный бал. Вероятно, и Циммерман начал устраивать музыкальные салоны почти сразу по заселении, но один из первых отчетов в прессе появился в сентябре 1833 года. Он был посвящен выступлению английского пианиста И. Б. Крамера, с которым Циммермана связывала давняя дружба: «Знаменитый пианист Крамер находится в Париже уже несколько дней. Нам довелось слышать его на последнем вечере господина Циммермана, и те, кто испытал то же удовольствие, что и мы, должны радоваться этому, ибо прославленный артист не будет выступать публично во время своего пребывания среди нас. С величайшим удовольствием мы могли любоваться столь изящным и чистым талантом, столь элегантным и безупречным стилем Крамера. Манера, в которой этот великий пианист касается инструмента, развитию коего он так много способствовал, мало похожа на шумную и бессвязную игру большинства пианистов наших дней. Он не ставит себе целью накопить как можно больше трудностей в заданное время; величайшая скорость не есть цель, которую он перед собой ставит, и мы признаемся, что, хотя мы большие сторонники всего нового, мы гораздо больше предпочитаем старую манеру Крамера новым трюкам наших молодых исполнителей» – отмечал критик Revue musicale [5, с. 254].

Подчеркивая благородство звучания классической фортепианной школы, ведущей свое происхождение от Муцио Клементи, анонимный автор противопоставил игру Крамера «шумной и бессвязной игре» нового поколения пианистов. Вероятно, под «молодыми исполнителями» он подразумевал, прежде всего, Ференца Листа, чей блестящий и несколько эксцентричный стиль игры вызывал неоднозначные суждения среди парижских критиков [6, с. 52]. Что касается Циммермана, он сохранил благоговейное отношение к Крамеру на всю жизнь. В 1840 году в посвящении своей «Энциклопедии пианиста-композитора» он написал трогательное признание: «Посвящая Вам свой труд, дорогой Крамер, я отдаю долг признательности. Именно в Ваших сочинениях я черпал в юности доктрины, которые и сегодня служат мне самой надежной опорой. Этот ученик украшает себя именем своего учителя и надеется обрести в нем благодатный отблеск» [7]). Хотя биографы не упоминают имя Крамера среди учителей Циммермана, данное посвящение позволяет предположить, что в молодости он мог брать у английского педагога частные уроки.

Глубокое уважение питал Циммерман и к своему консерваторскому преподавателю фортепиано Ф.-А. Буальдьё. Его смерть в 1834 году оплакивал весь Париж. Циммерман же устроил в своем доме вечер памяти дорогого учителя. Обозреватель Revue Musicale описывал его как подлинное музыкальное приношение: «Почести не обошли Буальдьё; Франция ценит заслуги великих людей, которых она рождает, особенно когда их уже нет. <…> В глубине элегантной площади, в одном из красивейших домов этого прекрасного квартала – колонии художников, где живут литераторы, живописцы, музыканты, скульпторы, – целый вечер, с восьми часов до полуночи, был посвящён исполнению искусными артистами перед блистательной публикой сочинений Буальдьё, написанных на разных этапах его карьеры. Салон принадлежал Циммерману; Поншар, Мартен, госпожи Поншар и Ампер и несколько любителей, почти артистов, исполняли; Россини, Керубини, Мейербер, Паэр, Шопен, Хиллер, Гро, Шанпартен, Робер-Флёри и многие другие светила литературы и искусств составляли часть публики. Собрание партитур маэстро служило пьедесталом для его бюста…» [8, с. 364-365].

Любопытно, что перечисляя имена блестящего созвездия артистов Opera-Comique (тенора Л.-А. Поншара, баритона Ж.-Б. Мартена, сопрано А.-С. Дюре, характерную актрису мадам Гонтье), автор обозрения упоминает и мадам Ампер, чей талант, не подкрепленный академическим образованием, блистал «только в салонах». Это показывает самодостаточность музыкального салона, признание которого заменяло некоторым артистам славу больших сцен. В обзоре также сообщалось, что тем вечером были исполнены фрагменты из самых популярных комических опер Буальдьё – «Белая дама», «Две ночи», «Моя тётушка Аврора», «Карл Французский», а упомянутые «любители», окружив фортепиано, на котором играл сам Циммерман, исполнили хор из оперы «Бенёвский, или Ссыльные на Камчатке»[3]. Супруга Циммермана во время концерта деликатно предлагала гостям пожертвовать средства на сооружение памятника Буальдьё. Так, вечер, который мог быть формальной данью уважения, стал живым проявлением искренней любви и общей печали об ушедшем композиторе.

В декабре того же года репортер Gazette musicale de Paris констатировал, что «музыкальные вечера господина Циммермана с каждым месяцем приобретают всё больший размах» [8, с. 396]. Вместе с тем расширялся репертуар и круг исполнителей. На том салонном концерте, согласно отчету, прозвучал септет Гуммеля (партию фортепиано играл Луи Шолле, ученик Циммермана), некий дуэт, вероятно, из оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» (его пели Адольф Нурри и Корнели Фалькон), концерт Шопена (исполненный десятилетним вундеркиндом Жюлем Гореа – одним из любимых учеников Циммермана), скрипичная фантазия на тему арии Россини Ecco ridete, сочиненная и исполненная



Рис. 2. Пианист П.-Ж.-Г. Циммерман в своем доме на площади d'Orleans в Париже. Художник Проспер Лафай. Ок. 1839. Версаль, Музей истории Франции.
Источник иллюстрации: https://www.akg-images.fr/ asset/5707705/Pierre-Joseph-Zimmermann-dans-son- appartement-du-square- d'Orleans--Peinture,-vers-1839

Генрихом Панофкой, а также вокальный мужской квартет Л. Клаписсона (пели Дюпон, Прево, Пиог, Дериви). Этот список свидетельствует, что репертуар Циммермана не ограничивался фортепианной музыкой, а включал произведения для скрипки, духовых инструментов, оперную и камерную вокальную музыку. Показательно, что наряду с прославленными артистами театра Opera, такими как тенора Нурри и Дюпон, бас Дериви, сопрано Фалькон, на вечерах Циммермана пел некий Пиог: его имя не встречается в списках театральных певцов и, по-видимому, он, так же как мадам Ампер, выступал только в салонах. В отчетах 1840-х годов часто упоминались другие талантливые вокалисты-любители, чьи имена ныне почти забыты: мадемуазель Элиза-Амели-Мелани д'Эннен – ученица примадонны Чинти-Даморо и мадемуазель Ривьер – дочь посла, которая пела дуэтом с Полиной Виардо и которую тепло приветствовали композиторы Мейербер, Галеви, Доницетти и Адан.

Летом, когда салонные вечера затихали, в Парижской консерватории проходили ежегодные конкурсы, широко освещаемые в музыкальной периодике. Ученики Циммермана неизменно оказывались среди лауреатов мужского класса, а их сверстницы из класса Луи Адана столь же регулярно брали премии в женском. Так, в 1834 году первую премию разделили Ж.-А. Равина, Ж.-Э. Па-де-Лу и Ш.-В Алькан, причем последний стал лауреатом уже в третий раз. Вторая премия тоже досталась ученикам Циммермана: Анатолю-младшему, Гореа и Лефебюру. А через год Дефебюр и Гореа[4] были уже лауреатами первой премии. Конкурсная программа 1835 года отличалась особенной сложностью, поскольку всем участникам было выдвинуто требование исполнять один и тот же фрагмент Концерта Шопена[5]. «Кто бы мог поверить всего лишь несколько месяцев назад, что на конкурсе этого года в Консерватории ученики исполнят столь трудный концерт Шопена с большим техническим мастерством, иногда даже удачно передавая некоторые замыслы композитора, и всё это с большим успехом? Тем не менее, это свершилось благодаря усердию и таланту господина Циммермана, одного из самых выдающихся профессоров этого заведения» – отмечал обозреватель Revue et Gazette musicale [9, с. 365].

Юные дарования, блеснувшие на консерваторских экзаменах и конкурсах, получали право выступать в салоне Циммермана, где их ждала благожелательная, но взыскательная аудитория. Для таких вундеркиндов, как десятилетний Гореа, эти вечера становились бесценной школой сценического мастерства: здесь они учились держаться перед публикой, оттачивали самообладание в обстановке, которая требовала не меньше, чем конкурсное жюри, но при этом была согрета теплом и дружелюбием. Таким образом, салон Циммермана играл роль связующего звена между консерваторским классом и большой сценой, позволяя молодым талантам обрести уверенность и признание задолго до того, как они выходили на международные площадки. Подобную концепцию проведения музыкальных вечеров сегодня можно наблюдать на международном фестивале фортепианных дуэтов «Диалоги невских берегов» в Санкт-Петербурге, где вместе с профессионалами на сцену выходят одаренные дети. Пользу такого опыта отмечает О. Ю. Кошелев: «Такое единение участников разных возрастов придаст юным музыкантам веру в свои силы, повысит их самооценку, будет способствовать преемственности поколений» [18, с. 100].

Такой подход способствовал взращиванию настоящих мастеров мирового уровня. Одним из наиболее известных учеников Циммермана в анналах музыкальной истории стал Шарль-Валентен Алькан (1813–1888). В 1821 году вундеркинд поступил в фортепианный класс Циммермана, а уже в 1824 году выиграл первую премию на конкурсе Парижской консерватории. Свое первое сочинение – Вариации на тему Штейбельта ор. 1 (1826) – Алькан посвятил Циммерма-

ну и в 1827 году начал работать репетитором в классе своего педагога. Позже он помогал в музыкальной подготовке сына Циммермана. В 1832 году Алькан заявил о себе как композитор, представив на конкурс Консерватории Камерный фортепианный концерт № 1. С этого же времени и на протяжении десяти лет Алькан регулярно выступал на музыкальных вечерах своего педагога. В 1837 году виртуоз тоже переехал жить в квартал Новые Афины, на улицу Сен-Лазар. Это способствовало сближению с Шопеном, который так же, как Алькан, нередко выступал в салонах производителя фортепиано Жана-Анри Папа[6]. В том же году виртуозы объединили свои усилия с Адольфом Гутманом и Циммерманом и сделали совместное переложение Andante и финала Седьмой симфонии Бетховена для двух фортепиано, которое блестяще исполнили (в восемь рук) на одном из вечеров у Папа в марте 1838 года.

Теплые отношения Алькана с учителем и его семьей сохранили след в виде автографа двух фортепианных произведений, которые Алькан оставил в 1840 году в альбоме Жюльетты Циммермана – старшей дочери хозяина салона. Это «Вечерняя молитва» (19 тактов в размере 4/4, фа-диез минор) и «Утренняя молитва» (31 такт в размере 2/2, alla breve, ля мажор) – ранние версии прелюдий № 4 и № 19 из цикла Прелюдий ор. 31, впервые опубликованного в 1847 году[7]. Хотя многие считали Алькана естественным приемником Циммермана, в 1848 году, когда учитель подал в отставку, его класс в Парижской консерватории возглавил другой ученик – Антуан-Франсуа Мармонтель (1816–1898), который в свою очередь воспитал не менее блестящую когорту музыкантов – Клода Дебюсси, Исаака Альбениса, Венсана д'Энди.

Среди других талантливых учеников Циммермана выделяются Луи Лакомб и Жан-Анри Равина. Оба неоднократно выигрывали фортепианные конкурсы Парижской консерватории и выступали на музыкальных вечерах в доме учителя, в том числе играя его собственные сочинения. Так, в декабре 1840 года они сыграли Большой дуэт для двух фортепиано Циммермана, который был классифицирован как «главное произведение вечера», а исполнение было охарактеризовано Анри Бланшаром как «блистательное» [10, с. 596].

Жан-Анри Равина (1818–1906) по окончании Консерватории некоторое время ассистировал Циммерману, но в 1837 году начал активно концертировать как солист-виртуоз. Луи Лакомб (1818–1884) к 1840 году тоже приобрел международную известность. После Консерватории он продолжил оттачивать свое мастерство в Вене, занимаясь с Карлом Черни по фортепиано и Симоном Зехтером по композиции, а затем в течение нескольких лет успешно гастролировал по немецким городам. Вернувшись в Париж, Лакомб выступал на вечерах Циммермана в новом качестве: как «состоявшийся и законченный артист». Бланшар считал его славу в первую очередь заслугой парижского педагога: «Го-

воря об учениках, апостолах или миссионерах фортепиано, которых Циммерман уже так долго распространяет по Европе, мы не должны забыть одного из его адептов – юного Лакомба, который, уже будучи когда-то вундеркиндом, ныне и сам является знаменитым пианистом» [11, с. 157]. Несомненно, ученики Циммермана были одаренными музыкантами, но огромный опыт учителя, беспримерное терпение и любовь к своему делу давали этим талантам безупречную огранку. «Господин Циммерман проявляет к каждому из своих учеников поистине отеческий интерес; уроки, которые он им даёт, – это не уроки учителя, который строго, но лишь в меру своих обязанностей, выполняет свою задачу. Нет такой заботы, которой бы он к ним не проявлял, нет ни одной минуты его столь драгоценного времени, которая не принадлежала бы им» – констатировал критик Revue musicale еще в 1835 году, анализируя итоги фортепианного конкурса [8, с. 269]. В этой характеристике не было преувеличения: воспитание «апостолов и миссионеров фортепиано» приводило к успеху, потому что не ограничивалось только выполнением учебного плана, но продолжалось за стенами Консерватории и сохранялось после ее окончания в живом творческом общении и заботливом участии.

С середины 1830-х годов салоны Циммермана удостаивались уже не краткого обзора или упоминания в новостных колонках музыкальных журналов, а отдельных статей под рубрикой «Вечера у Циммермана». Постоянными авторами таких обозрений были музыкальные критики Анри Бланшар в Revue et gazette musicale de Paris, Эдуард Монне в Revue Musicale и Леон Эскудье в La France musicale. Они были неизменными гостями таких вечеров, находя в этом изысканное удовольствие, доступное лишь избранному кругу. Так, в 1838 году Бланшар, завершая обзор одного из вечеров, резюмировал: «Назвать ли вам имена всех, кто участвовал в этом блестящем вечере? Бесполезно, ибо я не смог бы и приблизительно передать вам то впечатление, которое они привыкли производить на свою публику. Найдите способ представиться господину Циммерману – это гораздо лучше; но приходите пораньше, потому что рискуете получить лишь место на лестнице» [11, с. 502]. А Эдуард Монне годом позже еще более точно описал элитарность собраний и их высочайший статус в мире музыки: «Не всякий входит в дом Циммермана; ни золото, ни знатность никому не открывают его дверей; но из какого бы уголка мира вы ни прибыли, на каком бы инструменте ни играли, на каком бы языке ни пели, если вы обладаете достаточно подтверждённым музыкальным дарованием, вы найдёте там готовый пюпитр, подготовленную публику, аплодисменты, готовые вознаградить зрелое мастерство, равно как и поощрить мастерство растущее и поднимающееся. Добиться большого успеха у Циммермана – значит получить дворянскую грамоту, право появляться где угодно в Европе с высоко поднятой головой» [12, с. 56].

Успех музыкальных вечеров Циммермана обеспечивался не только участием артистов высочайшего уровня – итальянцев, англичан, поляков, немцев, чьи имена делали его салон поистине международной площадкой. Не менее важную роль играл широкий диапазон жанров и инструментов. Бланшар точно подметил это свойство репертуарной программы вечеров, «которые столь интересны, столь пикантны благодаря артистам всех жанров и высокой музыкальной моде, сконцентрированной там. Циммерман всегда импровизирует свои программы с проницательностью, с художественным вкусом, который делает честь его чутью музыканта и светского человека. Он пианист, но пианисты не господствуют у него исключительно: разнообразие – вот его девиз» [13, с. 502]. Жанровый плюрализм Циммермана критик противопоставил «чересчур инструментальному» концерту в салоне Эрара, на котором гостям предлагалось целиком послушать около пяти произведений, каждое из которых включало четыре традиционных части сонатно-симфонического цикла [13, с. 502]. Такое решение хозяина вечеров выдавало в нем не только прекрасного музыканта, но и своего рода режиссера, составившего некий сюжет развития вечера, подобно тому, как «музыкальный материал кино нередко составляют авторская музыка, цитаты известных произведений, синтез специально написанной музыки и цитат» [19, с. 36].

Фактор новизны и «пикантности» в салонах Циммермана поддерживался также привлечением новых и усовершенствованных музыкальных инструментов. 1830–1840-е годы были временем стремительного развития всех групп инструментов: улучшенные модели появлялись одна за другой, и многие из них проходили апробацию именно в салоне Циммермана. Особенно это коснулось новых фортепиано двух главных парижских фабрик – Эрара и Плейеля, чьи инструменты соперничали за признание артистов и публики. Одна из рецензий живо передаёт это соревнование: «Господа Шолле и Равина исполнили Дуэт для двух фортепиано господина Герца. Прежде всего, сами инструменты заслуживают нашей похвалы. В то время как мы с большим удовольствием наслаждались звуками среднего и верхнего регистров фортепиано господина Эрара – этими мягкими, бархатистыми, округлыми звуками, столь подходящими для пения, – мы были не меньше вынуждены выразить всё наше восхищение басам столь насыщенным, полным и отчётливым у фортепиано господина Плейеля, которое соперничало с инструментом Эрара в яркости, силе и мягкости и вело себя так, что сравнение становилось затруднительным» [11, с. 157].

Музыкальные вечера Пьера-Жозефа-Гийома Циммермана занимали особое место в парижской музыкальной культуре 1830–1840-х годов. В отличие от салонов парижской знати, в которых артисты служили изысканным украшением вечера, в доме на площади д'Орлеан царила иная логика: здесь собирались луч-

шие представители европейского искусства, чтобы слушать и исполнять музыку. Социально-политические изменения, принесённые Июльской революцией 1830 года и воцарением «короля-гражданина» Луи-Филиппа, открыли доступ к культурной жизни для буржуазии, которая, набирая силу, всё настойчивее тянулась к просвещению и искусству и уже не зависела от мнений и покровительства аристократии. В этих новых условиях возникло иное художественное пространство, где талант и преданность музыке были единственным условием доступа.

Секрет успеха вечеров Циммермана заключался, прежде всего, в личности их хозяина. Профессор Консерватории, воспитавший целое поколение выдающихся пианистов, он был живым воплощением той школы, которую сам формировал. Циммерман создал площадку, на которой встречались маститые виртуозы и юные дарования, певцы и инструменталисты разных национальностей. Репертуарная стратегия, основанная на жанровом разнообразии, придавала его вечерам импровизационный характер. Циммерман не ограничивался фортепианной музыкой; в его салоне звучали оперные арии и хоры, камерные ансамбли, скрипичные фантазии, произведения для духовых инструментов. Эта жанровая открытость делала его вечера «пикантными» и «интересными» для самой взыскательной публики.

Успех у Циммермана воспринимался современниками как «дворянская грамота» – признание, которое открывало двери в высшие музыкальные круги Европы. Его салон стал своеобразным институтом, где формировались вкусы, апробировались новые инструменты и рождались репутации. В интимной обстановке частного дома концентрировалось то, что позже назовут «духом времени» – живое, непосредственное соприкосновение с музыкой, которое невозможно воспроизвести в большом концертном зале.

Примечания

1 Статьи и письма Циммерман предпочитал подписывать одним из своих имен – Жозеф (J. Zimmerman), что позволяет именно таким образом называть его для краткости.

2 Сегодня площадь д'Орлеан находится по адресу: улица Тейбу (rue Taitbout), дом. 80, в 9-ом округе Парижа.

3 Опера Ф.-А. Буальдье написана по мотивам романа Августа фон Коцебу «Граф Бенёвский». Этот же роман стал литературной основой для одноименных опер С. Шампена (1813) и П. Дженерали (1831). Подробнее см. 14.

4 Имя пианиста в разных источниках встречается в различных написаниях: Goreat, Goria, Goriat, Govia (последний вариант, по-видимому, является типографской ошибкой). Все эти варианты, судя по контексту и датам, относятся к одному и тому же вундеркинду, чей талант развивался столь стремительно,

что парижские репортёры не сразу установили единообразное написание его фамилии.

5 В заметке о конкурсе не уточнялось, какой именно концерт Шопена должны были исполнять участники. Поскольку 5 апреля 1835 года в Париже под управлением дирижера Ф.-А. Абенека впервые прозвучал Первый концерт Шопена ми минор, мы можем предположить, что жюри Консерватории требовало исполнение именно этого концерта. Кроме того, Второй концерт Шопена был опубликован позднее, в 1836 году.

6 Жан-Анри Пап был немецким иммигрантом, который прибыл в Париж в 1811 году и сначала работал на фабрике Плейеля. В 1815 году он основал собственное производство и на протяжении почти сорока лет внедрял новые изобретения. Его вклад в развитие инструмента включал: войлочные молоточки (замена кожи на войлок кардинально изменила тембр фортепиано, сделав звук более мягким и певучим), крестообразное натяжение струн (расположение басовых струн по диагонали, в пересечении с остальными, позволило увеличить их длину и улучшить звучание, не делая инструмент громоздким).

7 По словам Констанс Имельфарб, это единственные сохранившиеся рукописные источники цикла ор. 31. См. 15.

Литература

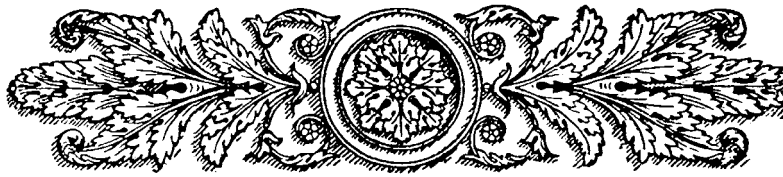
1. *Жесткова О. В. Блистательный мсье Верон // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2012. №. 4. С. 44–57.*
2. *Burger E. Frйdйric Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten, Mьnchen: Hirmer, 1990. 358 s.*
3. *Ledhuy A. Biographie des Artistes Contemporains – Zimmermann // La France musicale. 1840. Vol. 3. No. 6. 9 fйvrier. P. 63–65.*
4. *Титкова Э. М. Общественная деятельность княгини К.Т. ди Бельджойозо в контексте итальянского национально-освободительного движения Рисорджименто // Студенческое сообщество и современная наука. Материалы Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Вып. 8. Елец, 2022. С. 63–70.*
5. *Nouvelles de Paris // Revue musicale. 1833. Vol. 7. No. 32. 7 septembre. P. 254–255.*
6. *Гулая Т. Н., Жесткова О. В. Фортепианная «дуэль» Ф. Листа и С. Тальберга в контексте восприятия современниками: по материалам французских периодических изданий XIX века // Современные проблемы музыкознания. 2026. Том. 10. № 2. С. 45–84.*
7. *Zimmerman P.-J.-G. Encyclopйdie du Pianiste Compositeur, ou Mйthode thйorique et pratique de piano et de composition. Paris: L'auteur / Troupenas, 1840.*
8. *Nouvelles de Paris. Soirйe d'artistes // Revue Musicale. 1834. Vol. 8. No. 46. 16 novembre. P. 364–367.*
9. *Nouvelles de Paris. Concours annuels du Conservatoire de musique. (Annйe 1835.) // Revue musicale. 1835. Vol. 9. No. 34. 23 aoыt. P. 267–271.*
10. *Blanchard H. Soirйe musicale chez M. Zimmermann // Revue et gazette musicale de Paris. 1840. Vol. 7. No. 70. 6 dйcembre. P. 595–596.*
11. *Blanchard H. Derniиre soirйe de Zimmerman // Revue et gazette musicale de Paris. 1839. Vol. 6. No. 20. 19 mai. P. 156–157.*
12. *Monnais E. Une Soirйe chez Zimmermann // Revue Musicale. 1839. Vol. 6. No. 7. 14 fйvrier. P. 56.*

13. *Blanchard H. Concerts. Sociйtй musicale. – Soirйe de M. Zimmermann // Revue et gazette musicale de Paris. 1838. Vol. 5. No. 49. 9 dйcembre. P. 502.*
14. *Шигаева Е. Ю. Русские сюжеты европейских опер XIX века // Историческое музыкознание Казанской консерватории. К 70-летию кафедры истории музыки. Научные труды Казанской консерватории. Вып. 3. Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2019. С. 107–113.*
15. *Himelfarb C. Un salon de la Nouvelle-Athиnes en 1839–1840. L'album musical inconnu de Juliette Zimmerman // Revue de musicology. 2001. No. 87. P. 33–65.*
16. *De la critique musicale. Quelques mots a l'occasion des deux nouvelles њuvres de M. H. Herz // Revue et Gazette musicale de Paris. 1835. Vol. 2. No. 45. 8 novembre. P. 363–366.*
17. *Nouvelles // Gazette musicale de Paris. 1834. Vol. 1. No. 49. 7 dйcembre. P. 396.*
18. *Кошелев О. Ю. «Диалоги невских берегов»: о проблеме формирования актуальной концепции музыкального фестиваля // Искусство и образование. 2024. № 2. С. 93–101.*
19. *Медведева Н. В., Ли Цзянь. Композитор и режиссер. О творческом методе создания киномузыки // Вестник музыкальной науки. 2024. Том 12. № 1. С. 34–44.*

REFERENCES

1. *Zhestkova O. V. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2012, No. 4, pp. 44–57.*
2. *Burger E. Frйdйric Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten, Mьnchen: Hirmer, 1990. 358 p.*
3. *Ledhuy A. La France musicale, 1840, Vol. 3, No. 6, pp. 63–65.*
4. *Titkova, E. M. Student Community and Modern Science. Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference of Students, Postgraduates and Young Scientists [Studencheskoe soobshchestvo i sovremennaia nauka. Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh], No. 8, 2022, pp. 63–70.*
5. *Nouvelles de Paris // Revue musicale, 1833, Vol. 7, No. 32, pp. 254–255.*
6. *Gulaya T. N., Zhestkova O. V. Contemporary Musicology [Sovremennye problemy muzykoznaniia], 2026, T. 10, No. 2, pp. 45–84.*
7. *Zimmerman P.-J.-G. Encyclopйdie du Pianiste Compositeur, ou Mйthode thйorique et pratique de piano et de composition, Paris: L'auteur / Troupenas, 1840.*
8. *Nouvelles de Paris. Soirйe d'artistes // Revue Musicale, 1834, Vol. 8, No. 46, pp. 364–367.*
9. *Nouvelles de Paris. Concours annuels du Conservatoire de musique. (Annйe 1835.) // Revue musicale, 1835, Vol. 9,No. 34, pp. 267–271.*
10. *Blanchard H. Soirйe musicale chez M. Zimmermann // Revue et gazette musicale de Paris, 1840, Vol. 7, No. 70, pp. 595–596.*
11. *Blanchard H. Derniиre soirйe de Zimmerman // Revue et gazette musicale de Paris, 1839, Vol. 6, No. 20, pp. 156–157.*
12. *Monnais E. Revue Musicale, 1839, Vol. 6, No. 7, 56 p.*
13. *Blanchard H. Revue et gazette musicale de Paris, 1838, Vol. 5, No. 49, p. 502.*
14. *Shigaeva, E. Yu. Scientific works of the Kazan Conservatory [Nauchnye trudy Kazanskoi konservatorii], Issue 3, Kazan: Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov, 2019, pp. 107–113.*
15. *Himelfarb C. Revue de musicology, 2001, No. 87, pp. 33–65.*
16. *De la critique musicale. Quelques mots a l'occasion des deux nouvelles њuvres de M. H. Herz // Revue et Gazette musicale de Paris, 1835, Vol. 2, No. 45, pp. 363–366.*
17. *Nouvelles // Gazette musicale de Paris, 1834, Vol. 1, No. 49, p. 396.*
18. *Koshelev O. Yu. Iskusstvo i obrazovanie,2024. No.2, pp. 93–101.*
19. *Medvedeva N. V., Li Czyan` . Vestnik muzy`kal`noj nauki, 2024, Vol. 12, No. 1, pp. 34–44.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



Чан Юньхуэй

Вокальный цикл «Цветок и бабочка» Г.Г. Белова в контексте камерно-вокального творчества композитора

Аннотация. В центре исследования статьи – вокальный цикл Г. Г. Белова «Цветок и бабочка» (1983), написанный для сопрано и виолончели на переводы корейской классической поэзии, выполненные А. А. Ахматовой. Сочинение рассмотрено в широком контексте камерно-вокального наследия композитора, чей стиль формируется на пересечении нескольких традиций: романсовой лирики, фольклорных интонационных моделей, полифонического мышления и психологической достоверности, восходящей к опыту Д. Д. Шостаковича. Базой для анализа послужили как авторские мемуарные свидетельства о замысле и исполнительской судьбе произведения, так и детальное изучение нотного текста. В статье раскрываются драматургическая архитектоника цикла, принципы тембрового диалога голоса и виолончели, ладогармоническая специфика (пентатонические обороты, переменность, тональная неустойчивость), а также приёмы жанрового моделирования – от скерцозной зарисовки до прощальной элегии. Особое внимание уделяется изучению принципов композиторской работы с поэтическим первоисточником, а также жанрово-стилевым, ладогармоническим и тембровым характеристикам произведения, отражающим особенности творческого мышления Геннадия Григорьевича Белова. Выводы статьи подтверждают значимость цикла как репрезентативного образца зрелого стиля композитора.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество Г. Белова, вокальный цикл «Цветок и бабочка».

В творчестве Геннадия Григорьевича Белова[1] вокальная музыка, наряду с произведениями для фортепиано и фортепианными ансамблями, занимает центральное место, являясь наиболее многочисленной по количеству сочинений частью его наследия. Все его вокальные произведения можно разделить на две основные группы: сочинения для голоса с оркестром и камерно-вокальные произведения, представленные самыми разнообразными составами и жанрами, от вокализов до концертино. К сожалению, 19 декабря 2025 года композитор ушел из жизни, и к настоящему времени еще не был систематизирован архив его творческих работ, не подготовлен каталог. Список сочинений, представляющих камерно-вокальную музыку композитора, на основе перечня, составленного самим автором[2], включает в себя 24 опуса, созданных в диапазоне от юношеского периода творчества до последних лет жизни.

Масштаб творчества Белова, его огромный вклад в сохранение педагогических традиций петербургской консерватории, значение его личности в кругу учеников Дмитрия Дмитриевича Шостаковича еще предстоит исторически осмыслить. Тем не менее, уже сейчас можно уверенно говорить о том, что наследие Белова репертуарно, известно не только коллегам, ученикам и ряду исполнителей, но и широкому кругу публики. Ведущая роль при этом принадлежит камерно-вокальным циклам композитора, концентрирующим те узнаваемые черты авторского стиля, которые вызывают особую симпатию и интерес у слушателей.

Разнообразие и многочисленность камерно-вокальных циклов композитора может свидетельствовать о двух важных тенденциях. Прежде всего, Геннадий Белов композитор убежденно традиционный, опирающийся в своем творчестве на те базовые композиционные основы, которые не признавал устаревшими, несмотря на веяния моды: на классические типы формообразования, тональную основу ладогармонического мышления, полифонические методы развития материала, функциональную инструментовку и драматургическое осмысление художественной концепции. Эдисон Денисов высказал суждение, которое окажется очень точным для определения творческой позиции Белова: «У нас слишком часто утверждается ложная идея, что после периода „поисков“ идет процесс „упрощения“ музыкального языка… <…> У настоящих художников идет постепенный процесс уточнения своего языка. Отсюда и возникает ощущение классической ясности. Это — совсем другое» [1, с. 57].

Вокальная музыка для композитора являлась органично включенной в этот круг традиционных, особенно для отечественной музыки, жанров и стилей. В интервью, которое композитор дал в год своего 85-летия, он говорит, что был воспитан именно на песенной, вокальной музыкальной культуре: «Я был воспитан на песенном материале русской классики и ленинградских песенных композито-

ров, среди которых были Василий Соловьёв-Седой, Георгий Портнов, Георгий Носов, Андрей Петров, так что мой тезаурус был довольно ограничен. Я никогда не был авангардистом и лавры в этом не стяжал» [2, с. 155].

Являясь учеником двух крупных отечественных композиторов, оказавших большое влияние на современников: Вадима Николаевича Салманова и Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, Белов подхватил и развил в своем творчестве направление камерно-вокальной музыки, синтезировав при этом традиционность и преемственность основных принципов работы в этом направлении с индивидуальностью авторских поисков. Вокальный цикл «Бабочка и цветок» является убедительным примеров такого художественного баланса оригинальности творческих находок и опоры на традиции. Переходя непосредственно к анализу самого цикла, следует остановиться еще на одном существенном моменте, генезисе музыкальных традиций, преломление которых мы встречаем в творчестве Белова.

Обозначим те жанрово-стилевые векторы, которые узнаваемо прослеживаются в области камерно-вокальных сочинений композитора. С одной стороны, это влияние романса, проявляющееся в мелодичности вокальной партии, опоре на жанр, который часто становится основой художественного образа (например, вальс). Однако в авторской трактовке мы встречаем романс, который прошел путь от Глинки до Прокофьева и Шостаковича, выступая в роли реминисценции, ускользающего воспоминания о былом. Как отмечает Наталия Варядченко: «Именно моделирование, а не прямое обращение для большинства композиторов нашего времени является преобладающей линией в деле воссоздания стилистичестических черт русского романса XIX века, преимущественно, относящегося к жанру бытовой лирики и начала столетия и, отчасти, к классическому романсу. Иногда этот метод служит только отправным толчком. Опираясь, таким способом, на сложившийся в XIX веке комплекс средств, композиторы не исключают приметы их индивидуального, сугубо современного стиля» [3, с. 31].
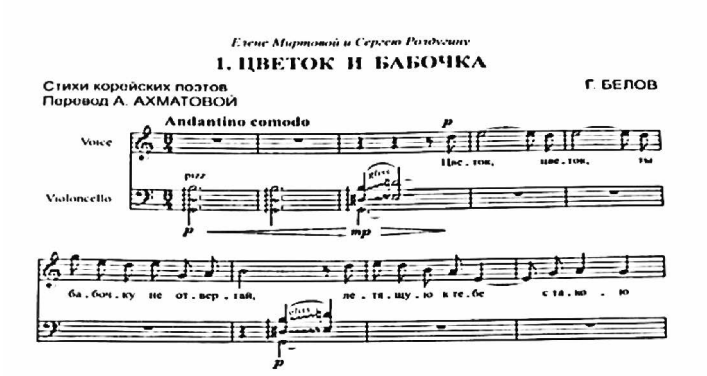
С другой стороны, художественному мироощущению композитора свойственен глубокий интерес к фольклору, к национальной музыкальной культуре разных стран в качестве одной из фундаментальных черт его стилевого подхода. Следует отметить, что фольклорные истоки являются также характерной чертой стиля Салманова, и можно проследить, как влияние подобного типа мышления проявилось в творчестве его учеников — Вячеслава Наговицина, Бориса Тищенко, Рейна Лаула и ряда других. Ольга Шубина, исследуя хоровую музыку Салманова, отмечает: «синтезируясь в композиторском «контексте», фольклорная интонация становится одним из его существенных свойств» [4, с. 182-183]. Это определение оказывает справедливым и в отношении многих работ Белова. В области вокальной музыки это качество проявляется в глубоком,

интуитивном проникновении в этническую природу стихотворного первоисточника, будь то русский текст или перевод иностранной литературы, в достоверности жанрово-стилевой атмосферы, музыкального ландшафта, в который вписан поэтический образ произведения.

Еще одним важным вектором в сфере камерно-вокальной музыки для Белова являются традиции ленинградской композиторской школы, представленные, прежде всего, в творчестве Дмитрия Шостаковича, идущие от Мусоргского, и заключающиеся в детальности и психологической реалистичности передачи слова, интонации, художественного смысла, а также умении «вылепить» образ героя вокального цикла, с характерными, узнаваемым интонациями и исполнительской манерой, обусловленными целостной драматургией всего произведения.

Интересная параллель возникает между циклом «Цветок и бабочка» Белова, написанным на стихи корейских поэтов и циклом «Шесть романсов на стихи японских поэтов» Шостаковича. Как известно, цикл Шостаковича стоит особняком среди других его вокальных произведений, в силу обращения к неевропейской поэзии. Тем не менее, в этом цикле драматургическая концепция оказывается близка многим другим сочинениям композитора. Как отмечает автор статьи, посвященной этому произведению: «Шостакович выступает здесь как типичный мастер трагедии, исследователь трагического исхода, каждой психологически значимой ступени в его трансформации, что созвучно японской поэзии в ее трактовке любовной трагедии (достаточно вспомнить сцену смерти Чио-Чио-сан в опере Д. Пуччини)» [5, с. 518].

В цикле Белова так же выстраивается трагическая история героини, аллегорически сравниваемой с бабочкой, любовь которой оказывается обречена на гибель. Сравнивая циклы, можно представить их поэтический колорит следующим образом: более яркий и драматичный цикл Шостаковича и акварельный, нежный, вытканный из недосказанности и полунамеков цикл Белова. У обоих циклов, несмотря на экзотическое происхождение их поэтических первоисточников, есть еще один известный предшественник, который сложно не заметить, это цикл Роберта Шумана «Любовь и жизнь женщины». Помимо трагического финала, сходство фабулы, на эту отсылку указывают такие стилевые особенности обоих циклов как их исповедальность, монологичность, погружение в мир глубоких внутренних переживаний героини: «Исповедальность и автобиографичность, интровертность и самоуглубленность, сопутствующие духовной медитации, – именно этими качествами характеризуется музыка Шостаковича преимущественно последнего периода творчества [6, с. 85]. Белов в «Бабочке и цветке», оставляя исповедальность высказывания, снижает, по сравнению с Шостаковичем, драматизм содержания, оставляя пронзительную грусть,
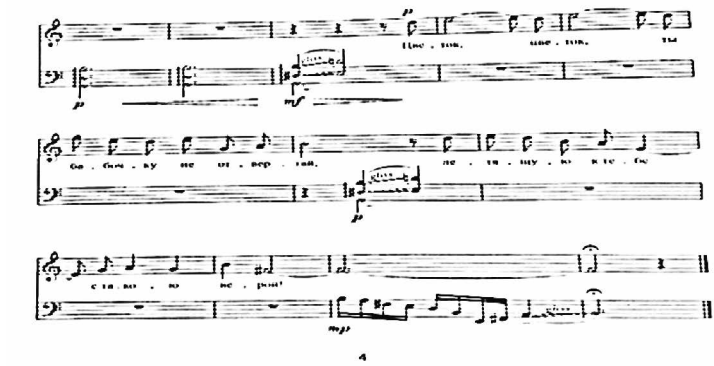


Пример 1. Г. Белов. «Цветок и бабочка», начало

растворяемую в пении виолончели, когда слова уже не могут передать все оттенки переживаний.

Обратимся к воспоминаниям самого композитора, чтобы воссоздать историю создания цикла. Статью Белова «Корейская поэтическая классика в цикле «Цветок и бабочка» дуэт Нелли Ли — Сергей Ролдугин» [7, с. 30] открывает эпизод о первом обращении к корейской культуре в его творчестве: «Будучи в детском лагере на Сиверской, я прочел то ли в «Ленинских искрах», то ли в «Пионерской правде» (уже точно не скажу), стихотворение о вероломном нападении авиации США на миролюбивую Корею[3]. И оно стало одним из моих первых детских сочинений для голоса и фортепиано (а чуть позже я даже расписал ее на наивно неумелую партитуру для оркестра)» [7, с. 32]. Описывая сочинение, исполнение которого, к сожалению, не сохранилось, композитор отмечает, что эмоциональный резонанс для него в самом стихотворении вызвал момент гибели мальчика, который воспринимался им особенно остро, после недавних военных лет.

Интересно, что сборник стихов, включивший в себя тексты будущего вокального цикла, был в те же годы приобретен «по случаю» и более тридцати лет хранился в доме композитора, не будучи «востребованным» в творческом плане. Геннадий Григорьевич описывает историю покупки сборника следующим образом: «… в середине 1950-х годов я оплатил в кассе красиво изданную книжку в твердой красной обложке, которая называлась «Классическая корейская поэзия». А много лет спустя я оценил и то, что это были в основном стихи в переводе Анны Ахматовой» [7, с. 33].

Следует отметить, что переводы Ахматовой были высоко оценены профессиональными переводчиками, которые отмечали, что поэтесса сумела сохра-
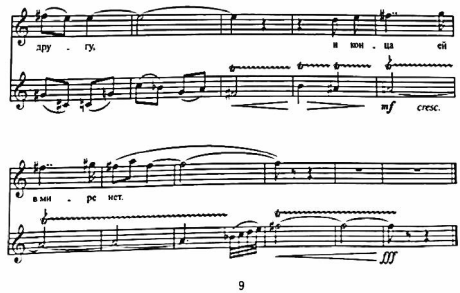


Пример 2. Г. Белов. «Цветок и бабочка», завершение

нить поэтичность, атмосферность, символизм оригинального текста. Как пишет Г.А. Пак: «Художественный перевод — это не просто перевод с одного языка на другой, а трансформация одной образной системы в другую, столь же сложную, но представленную в другой языковой оболочке. Перевод А.А.Ахматовой корейской поэзии является классическим воссозданием восточных образов средствами другого языка, столь не похожего на язык оригинала» [8, с. 58].

Спустя 30 лет, по воле целого ряда обстоятельств, «книжка в твердой красной обложке», наконец, послужила композитору в качестве источника для нового вокального цикла. Окончательным импульсом к началу работы над произведением стало намерение автора написать работу для конкретного исполнителя, известной корейской певицы Нелли Ли, которая много выступала в Петербурге в этот период (следует отметить, что создание сочинения для определенного исполнителя в творческой судьбе Белова было достаточно частой ситуацией, при этом произведения оказывались адресованы не только «взрослым» исполнителям, но и юным музыкантам).

В статье, посвященной циклу, композитор отмечает, что параллели сюжетной линии выбранных стихотворений с циклом «Любовь и жизнь женщины» для него сразу оказались очевидны: «Я открыл сборник классической корейской поэзии и обнаружил в нем множество превосходных стихов. Почему бы не сочинить для Нелли Ли лирический цикл песен (своего рода вариант «Любви и жизни женщины» на корейский лад)?» [7, с. 33].

Исходя из содержания статьи-воспоминании, общая драматургическая концепция и стилевое решение сформировалось у композитора уже на стадии обдумывания будущего сочинения. Особенно привлекла его «фольклорная детализация подробностей жизни героини — простой корейской крестьянки, ее стра-



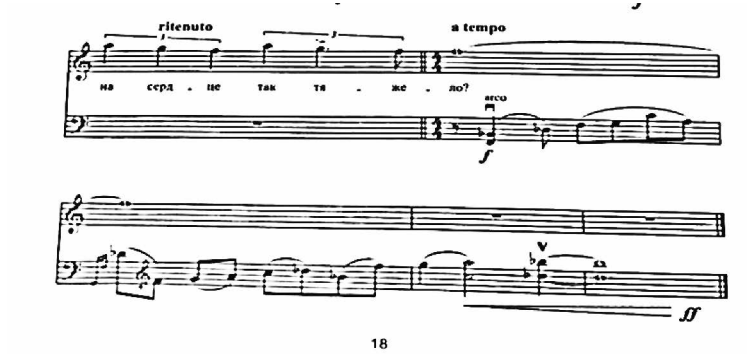
Пример 3. Г. Белов. «Цветок и бабочка», завершение, номер «О, любовь …»

стной и одновременно наивной влюбленности, горького разочарования от измены возлюбленного».

Автор достигает в цикле высокого уровня художественного обобщения. Геннадий Григорьевич сознательно отказывается от обращения к народной корейской музыке, пейзаж и атмосфера средневековой корейской деревушки передана намеками, или, как говорит сам композитор, обозначена «легкими штрихами» [7, с. 33]. Дуэт сопрано и виолончели становится выразителем поэтического обобщения замысла. В какие-то моменты, особенно в сочетании с пентатоническими интонациями, в звучании голоса и инструмента проскальзывают черты сходства с народным музицированием (напоминая тембр старинного корейского инструмента пипа[4]), но большей частью, тембровая палитра нейтральна, она не заслоняет своими фольклорными деталями печальную и искреннюю истории героини.

Цикл получил название в честь первого номера, который является небольшой лирической интродукцией, представляя образ-метафору, бабочку, которая стремится к цветку. Поэт обращается к цветку, прося не отвергать ее, «летящую к тебе с такою верой», однако открытый финал и стихотворения, и музыкального номера, завершающегося на неустойчиво звучащей квинте, говорит о бесплодности этой просьбы.

С первых тактов цикла автор создает экзотический, восточный колорит. В самой мелодии преобладает пентатонические интонации. В то же время, в сочетании с гармонической фигурацией у виолончели, слышится и тональная основа, при этом его развитие очень неустойчиво, зыбко и неоднозначно. Так, после настройки на G-dur, постепенно возникает переменность с e-moll, а в репризе G-dur затенен h-moll (пример 1и 2).

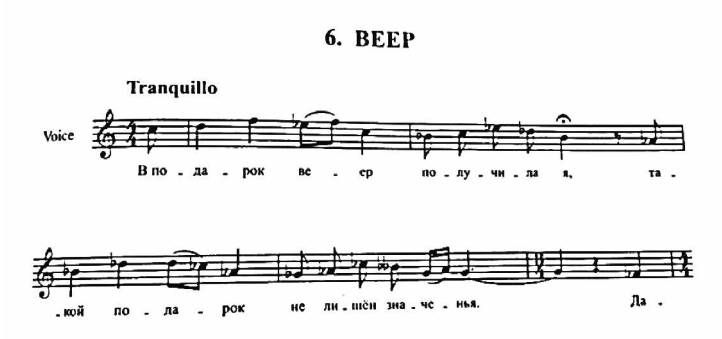


Пример 4. Г. Белов. «Цветок и бабочка». Завершение номера «Письмо»

Выразительная деталь этого номера заключается в повторяющихся интервальных glissando в партии виолончели, которые сообщают утонченность, хрупкость и еще большую неустойчивость эмоционального состояния. В средней части возникает большая активность тонального, фактурного, динамического движения, glissando переходит в партию голоса, но реприза возвращает ладогармоническую неустойчивость и томительные замирающие аккорды, замыкая номер на том же поэтическом образе.

Второй номер цикла «Румяна-белила» — максимально контрастен, танцевален, скерцозен. От стихотворного содержания до музыкального воплощения он представляет собой шуточную картину торга героини с купцом, который убеждает ее купить побольше румян и белил. Композитор мастерски создает контраст образов грубоватого купца и нежной, смущающейся девушки. Отличие лежит на уровне интонаций, жанровых истоков, метроритмической структуры. Устойчивая мажорность, яркость динамики и звучание arco после невесомых pizz виолончели из первого номера, создают эффект яркого пятна после акварельной заставки.

Третий номер – «О, любовь. . . », представляет собой страстное признание в чувствах, трепет и экстатический восторг передан трелями виолончели (которая в первой октаве звучит особенно наполненно, насыщенно), и будто срывающейся интонацией певицы с пения на вскрик. Жанровые истоки номера песенные, при этом автор воплощает универсальный образ женского народного пения, почти закликания. Виолончель в этом номере то сливается с голосом, то гетерофонно расщепляет мелодию, и в завершении «допевает» партию, вырастая из последней вокальной ноты и в мощном crescendo достигая апогея звучания (пример 3).

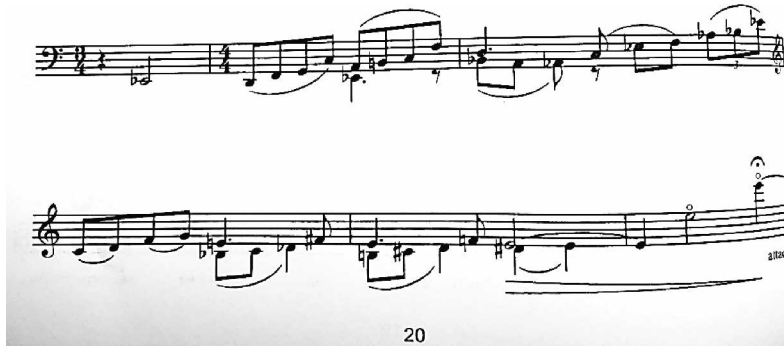


Пример 5. Начало номера «Веер»

Номер четвертый, «Навстречу милому» — кульминация цикла и по месту (центральному), и по масштабности драматургического развития. Он становится не только кульминацией, но и разработкой центральной темы, развития любви от ее предчувствия до признания, и, теперь, первых сомнений и страхов. Жанровым истоком номера можно обозначить токкату-скерцо, при этом токкатные, остинатные эпизоды разрываются речитативными разделами, что символически отражает ту тревогу, которая толкает героиню сначала бежать к любимому, а затем замирать в тревоге и неясности. Наконец, вера в скорую встречу наполняет ее решимостью, и она бежит навстречу милому (что передается скачущей интонацией в мелодии и скачками в партии виолончели), и в этом момент наступает горькое разочарование. Возвращается начальный эпизод, исполненный тревоги и смутных предчувствий, впервые звучит мысль об обмане.

В пятом номере, элегии «Письмо», композитор воплощает эффект растянутого, замедленного времени. Он обыгрывает такое свойство пентатонических интонаций как их одномерность, ладовую ровность, когда ни один звук не воспринимается как центральный элемент системы. Блуждания в мелодии по звукам пентатонного звукоряда усиливают ощущение вязкости, потерянности. Раз за разом, в каждой новой фразе мелодии звукоряд транспонируется все ниже и ниже, символизируя тяжесть в сердце, которую испытывает героиня.

Виолончельная партия прозрачна, основная фактура ее представляет движение секстами, звучащими монотонно, усиливая общее напряжение. Основной тональный центр номера B-dur. Лишь в последней фразе возникает прорыв в этом тягучем напряженном ожидании, кульминация. Голос взлетает вверх и драматично вопрошает: «Что ж на сердце так тяжело?». Виолончель отвечает своей мелодией, повторяющей начальную фразу, звучащей в одноименном миноре. Это один из немногих номеров, имеющий четкое завершение и первый но-
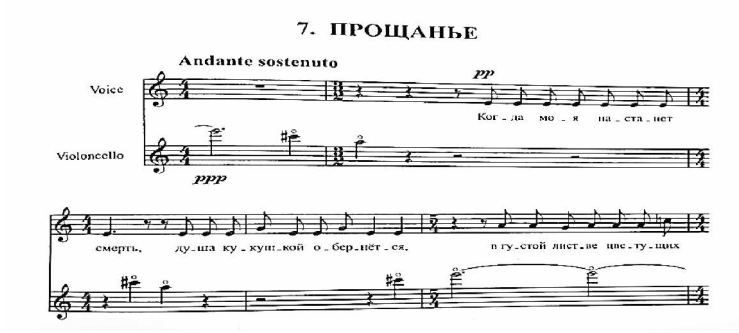


Пример 6. Завершение номера «Веер»

мер, завершающийся в минорной тональности [9, с. 20]. На уровне драматургии всего цикла такой прием считывается как общее омрачение, затемнение яркой, солнечной палитры, доминировавшей в его первой половине (пример 4).

Шестой номер, «Веер», жанрово перекликается с третьим, это тоже женская песня, в этот раз лирическая, состоящая из коротких фраз-вздохов. Если в третьем номере виолончель поддерживала певицу трепещущими трелями, создающими эффект наполненности, экспрессии, то в этом номере дуэт окончательно распадается, в первой части солирует голос, во второй ему «отвечает» виолончельное соло.

Геннадий Белов по складу своего мышления и по творческим устремлениям полифонист, много лет преподававший курс полифонии в петербургской консерватории. В этом номере он убедительно использует полифонические методы работы с материалом. В первой части номера имитационность становится основой мелодического развития (пример 5), а во второй части на основе той же мелодии у виолончели звучит контрапунктическое двухголосие, затем оно истончается и тает в заключительных флажолетах (пример 6). Образ веера, который подарен как назидание, насмешка над чувствами героини, передан покачивающимися движениями мелодии, волнообразностью интонаций, которые становятся все медленнее и тише, замирая в последнем такте номера.

Заключительный номер цикла представляет собой арку к его началу. Здесь автор применяет тот же композиционный прием, что и Шуман в цикле «Любовь и жизнь женщины», когда в завершении цикла героиня предается воспоминаниям и опять возникает хоральная тема песни, открывающей произведение. Как отмечает Л. Курилова: «Поразителен эффект арки, «сооружённой» посредством возвращения, как отмечалось ранее, B-dur! «Так замыкается круг: от пробуждения юной любви – к воспоминаниям о ней», – метко замечает В. Васина-Гросс-



Пример 7. Г. Белов. «Цветок и бабочка», начало номера «Прощанье»

ман [10, с. 213]. Мягко, очень тактично и ласково, будто увещевая, Р. Шуман-художник оставляет героиню с верой на будущее счастье. И здесь роль фортепианной постлюдии, резюмирующей цикл, просто неоценима» [11, с. 187].

В «Прощании» возникает образ кукушки, переданный флажолетами виолончели. Звуки ее почти неслышны, они лишь намекают на судьбу героини, растворяющейся в оплакивании несбывшихся надежд на счастье (пример 7).

После двух glissando, исполняемых col legno виолончелью, как будто бы переворачивается страница альбома и мы опять оказывается в начале, повторяется первая строфа номера «Бабочка и цветок», которая звучит без текста, как вокализ. Завершает номер G-dur-ный аккорд, который приносит успокоение и свет в последних тактах цикла. Подобный финал можно интерпретировать как философское обобщение круговорота событий: встреча-любовь-прощание-скорбь и вновь ожидание, подобно тому, как бабочка прилетает к цветку вновь и вновь, надеясь на соединении с ним.

В статье, посвященной истории вокального цикла, Геннадий Григорьевич освещает причину посвящения произведения дуэту Елене Миртовой и Сергею Ролдугину: «… Нелли Ли какое-то время жила в Южной Корее, но когда она вернулась в Россию, постоянным исполнителем моего цикла уже сделался дуэт Елены Миртовой и Сергея Ролдугина».

Вокальный цикл «Бабочка и цветок» является ярким примером таланта и мастерства композитора. Его цельность, драматургическая ясность, поэтичность — залог успешной исполнительской судьбы произведения. Хотелось бы надеяться, что у цикла появится качественная аудиозапись и он войдет в будущую звукорежиссерскую антологию камерно-вокальной музыки Геннадия Белова.

Примечания

1 *Белов Геннадий Григорьевич (1939 – 2025) – композитор, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кавалер ордена Дружбы.*

2 *Год составления перечня сочинений неизвестен, ссылка на него дается на странице Википедии, посвященной творчеству композитора: https://view.officeapps.live.com/op/ view.aspx?src=http://kkre-2.narod.ru/belov/sp-bel.doc&wdOrigin (дата обращения: 01.06.2026).*

3 *Стихотворение «Руки прочь от Кореи!» было напечатано в газете «Пионерская правда» (1950. 4 августа, № 62, с. 2). Автор — Н. Сусленников, город Иваново. (Прим. ред. журнала Musicus),*

4 *Корейская лютня, название связано с формой, напоминающей грушу. Встречается с 5 и 4 струнами, часто используется для аккомпанемента певца. Женщины играли на пипе, наряду с мужчинами, изображения исполнительниц на этом инструменте сохранились на фресках эпохи династии Сун.*

Литература

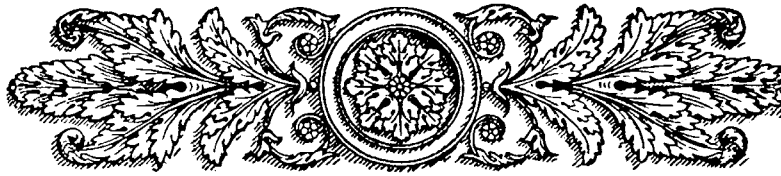
1. *Неизвестный Денисов: Из записных книжек (1980/81—1986, 1995) / Публ., сост., вступ. статья и коммент. В. Ценова. М.: Композитор, 1997. 157 с.*
2. *Григорьев В.Е. Геннадий Белов: «В нашем творчестве появилось много лукавства» // Музыкальная академия. 2025. № 1. С. 154-173.*
3. *Варядченко Н.С. Стилистические черты отечественного романса конца XX века // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2007. № 8. С. 30-35.*
4. *Шубина О.А. Фольклорные истоки творчества В. Салманова (на примере обработки для хора "Бела румынб") // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 5. С. 179-183.*
5. *Ма Ш. Музыкальная семантика "Шести романсов на слова японских поэтов" Д. Шостаковича в контексте поэтического стиля // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 1А. С. 515-522.*
6. *Кремер А.Г. Некоторые аспекты музыкально-поэтического взаимодействия в вокальном цикле Шостаковича на слова японских поэтов // Семантика музыкального языка. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 85-91.*
7. *Белов Г.Г. Корейская поэтическая классика в цикле«Цветок и бабочка» дуэт Нелли Ли — Сергей Ролдугин // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2024. №4. С. 30-35.*
8. *Пак Г.А. Антология корейской классической поэзии в переводе А. А. Ахматовой // Культура и текст. 1998. №3. С. 56-62.*
9. *Белов Г.Г. Цветок и бабочка [Ноты] : вокальный цикл для сопрано и виолончели на стихи неизвестных классических корейских поэтов в переводе Анны Ахматовой : для любителей музыки, студентов средних и высших учебных заведений / Г. Белов. Санкт-Петербург : Союз художников, 2016. 22, [1] с.*
10. *Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Москва : Музыка, 1966. 406 с.*
11. *Курилова Л.Л. Вокальный цикл "Любовь и жизнь женщины" Р. Шумана: особенности исполнительского решения В. Ивановой, Б. Бонни и З. Долухановой // Музыкальное искусство. 2021. № 25. С. 176-189.*

REFERENCES

1. *Neizvestnyj Denisov: Iz zapisnyh knizhek (1980/81—1986, 1995) / Publ., sost., vstup. stat'ya i komment. V. Cenova, M.: Kompozitor, 1997, 157 p.*
2. *Grigor'ev V.E. Gennadij Belov. Muzykal'naya akademiya, 2025, No. 1, pp. 154-173.*
3. *Varyadchenko, N.S. Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova, 2007, No.8, pp. 30-35.*

4. *Shubina O.A. Manuskript., 2019, Vol. 12, No.5, pp. 179-183.*
5. *Ma Sh. Kul'tura i civilizaciya, 2017, Vol. 7, No.1A, pp. 515-522.*
6. *Kremer A.G. Nekotorye aspekty muzykal'no-poeticheskogo vzaimodejstviya v vokal'nom cikle SHostakovicha na slova yaponskih poetov // Semantika muzykal'nogo yazyka. M.: RAM im. Gnesinyh, 2004. pp. 85-91.*
7. *Belov G.G. Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N.A. Rim skogo-Korsakova, 2024, No.4, pp. 30-35.*
8. *Pak G. A. Kul'tura i tekst, 1998, No.3, pp. 56-62.*
9. *Belov G. G. Cvetok i babochka [Noty] : vokal'nyj cikl dlya soprano i violoncheli na stihi neizvestnyh klassicheskih korejskih poetov v perevode Anny Ahmatovoj : dlya lyubitelej muzyki, studentov srednih i vysshih uchebnyh zavedenij, Sankt-Peterburg : Soyuz hudozhnikov, 2016, 22, [1] p.*
10. *Vasina-Grossman V.A. Romanticheskaya pesnya XIX veka / In-t istorii iskusstv M-va kul'tury SSSR, Moskva : Muzyka, 1966, 406 p.*
11. *Kurilova L.L. Muzykal'noe iskusstvo, 2021, No.25, pp. 176-189.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



Су Вэньюэ

Современная китайская опера в творчестве Го Вэньцзина и Чжоу Луна: жанрово-стилевые особенности

Аннотация. Актуальность выбранной темы обусловлена стремлением проследить трансформации китайского музыкального театра на рубеже XX–XXI веков как транскультурного феномена, развивающегося на основе традиций западноевропейской оперы и китайского традиционного музыкального театра сицю. Цель – анализ творческого опыта Го Вэньцзина (в операх «Записки сумасшедшего» или «Деревня волчья», «Ночной банкет») и Чжоу Луна (в опере «Мадам Белая Змея»), избравших путь деконструкции в оперном жанре. Историко-контекстуальный, сравнительный, элементы герменевтического, системного анализа партитур и сценических реализаций названных опер позволили проанализировать расхождения музыкально-театральной эстетики и стиля, имеющих истоком экспрессионистскую драму и лирико-психологическую оперу. Социально-экзистенциальная проблематика и «шершавость» речи у Го Вэньцзина коррелируют с фрагментарной драматургией и экспрессионистской деформацией интонации. Мифопоэтика и поэтизация текста Чжоу Луном поддерживают сквозное развитие и арочную замкнутость формы. Выявлена разность подходов в преобразованиях тональной природы китайского языка с соответствующими моделями вокальности: технике sprechgesang и тембровой «инструментализации» голоса у Го, развитии кантилены в синтезе бельканто с приемами куньцю (традиционной китайской оперы с развитой вокальной техникой) и сглаживанием тоновых контуров у Чжоу. В области оркестрового письма традиционные инструменты объединятся обоими авторами с симфоническим составом. Но выражен контраст между ритуально-перкуссионной, тяготеющей к архаике, тембровой драматургией Го и полихромной, импрессионистически красочной тканью Чжоу. В результате подчеркнута типичность их творчества для динами-

ческой жанровой парадигмы современной китайской оперы, где национальное начало выступает источником художественной специфики.

Ключевые слова: современная китайская опера, транскультурность, Го Вэньцзин, Чжоу Лун, жанровая гибридизация.

Введение

Трансформация музыкального театра в Китае на рубеже XX–XXI веков представляет собой сложнейший художественно-эстетический феномен. Актуальность статьи обусловлена интересом китайского музыкознания к фундаментальным вопросам развития национальной современной китайской оперы, оказавшейся в эпицентре столкновения многовековой традиции сицю (китайского традиционного музыкального театра, объединяющего музыку, речь, пение, танец и акробатику) и западноевропейских композиторских техник. Опера китайских композиторов породила уникальное художественное пространство, требующее осмысления, анализа, оценок [17].

Творчество Го Вэньцзина, представленное в данной статье его операми «Записки сумасшедшего» («Деревня Волчья», 1993), «Ночной банкет» (1998), и Чжоу Луна, представленное оперой «Мадам Белая Змея» (2010), является знаковым для этого процесса. В операх не просто объединены традиции Востока и Запада, но творчески обозначены горизонты развития оперного жанра, свободно ассимилирующего элементы ритуала и западноевропейской оперы, стилевые средства фольклора и современных техник письма. Произведения отличаются поиском новых акустических решений, пересмотром самой философии звука (под влиянием китайской натурфилософии): их партитуры насыщены архаикой и ультрасовременными музыкально-выразительными приемами [16]. Обращение к опере для названных и других китайских авторов «новой волны», получивших образование после Культурной революции, стало способом их рефлексии над исторической памятью и потрясениями Китая XX века, методом интеграции в мировой музыкальный контекст [4]. Интерес китайских композиторов к опере обусловлен ее значением как синтетического жанра, остро реагирующего на социокультурные сдвиги. Отдельные приведенные в статье высказывания Го Вэньцзина и Чжоу Луна демонстрируют их профессиональное понимание процесса бытования оперного жанра в условиях постмодерна, в том числе обращенного к сохранению глубинной связи с автохтонными корнями.

В истории китайской оперы, берущей начало примерно от середины XX века, творческие задачи разнились. Предшественники Го Вэньцзина и Чжоу Луна стремились к прямой имитации западных образцов или же к созданию идеоло-

гически выверенных «образцовых пьес» периода Культурной революции 1966–1976 годов. Композиторы поколения эпохи реформ и открытости (после 1978 года) избрали путь деконструкции традиции [18], плюралистического подхода к ней.

Для Го Вэньцзина характерно обращение к экспрессионистской эстетике, сопряженной с фольклорной традицией, с «сырой», почти шаманистической энергией сычуаньской оперы. Чжоу Лун тяготеет к более рафинированному, интеллектуальному синтезу элементов жанра куньцю и изощренной полифонии, сонористики [12]. Эти различия формируют поле напряженного диалога внутри самой китайской композиторской школы, определяя вариативность путей развития национального музыкального театра.

Исследование оперного наследия данных авторов позволяет выявить механизмы, с помощью которых национальный мелос интегрируется в структуры западной музыкальной драмы. Первым шагом является авторская работа с литературными первоисточниками, где тексты классической китайской литературы (от древних легенд до Лу Синя) подвергаются переосмыслению сквозь призму современного сознания. Это влияет на музыкальную драматургию и трактовку вокальных партий. В современном китайском оперном вокале соотношение тонической природы китайского языка и интонационного строя западной оперы порождает целый ряд решений [8].

Пониманию жанровых особенностей современной китайской оперы способствует институциональный контекст, так как большинство произведений было создано по заказу западных оперных домов и фестивалей. Ориентированность китайского музыкального творчества на международную аудиторию накладывает определенный отпечаток на стилистику и сценическое воплощение, ставит исследовательский вопрос, насколько эти произведения репрезентативны для внутренней китайской культуры и не являются ли они «формой самоэкзотизации» [2]. В партитурах «Деревни Волчьей» (Го Вэньцзин) или «Мадам Белая Змея» (Чжоу Лун) композиторы выходят за рамки простого удовлетворения запроса на экзотику, создавая универсальные музыкальные полотна, решающие комплекс философско-эстетических задач диалога цивилизаций.

Сложность анализа заключается в многослойности разнородных (китайских и западных) культурных кодов, зашифрованных в музыкальной ткани. Аллюзии на пекинскую оперу цзинцзюй соседствуют с цитатами из европейского авангарда, введение традиционных инструментов в состав симфонического оркестра создает особый тембровый колорит и драматургию. Тем самым, традиции переплавляются в горниле индивидуально-авторского стиля [15].

Рассмотрение этого процесса в творчестве двух столь разных, но равновеликих мастеров – Го Вэньцзина и Чжоу Луна – позволяет дополнить объемную

картину современного состояния жанра оперы в Китае. Соответственно цели, поставлены задачи анализа музыкальной драматургии (в том числе, в соотношении с литературным первоисточником) и стилистики (ассимиляция ладовых структур китайской музыки и атональности, микрохроматики, сонористики, специфические вокальные приемы традиционной оперы сицю, трансформированные в условиях западной оперной партитуры).

Материалы и методы исследования

Основой для анализа музыкального текста и сценической реализации послужили партитуры, видеозаписи премьерных постановок опер «Записки сумасшедшего» (The Madman) / «Деревня Волчья» (Wolf Cub Village), «Ночной банкет» (Night Banquet) Го Вэньцзина, а также «Мадам Белая Змея» (Madame White Snake) Чжоу Луна, авторские аннотации, опубликованные интервью, рецензии, говорящие о рецепции данных сочинений в различной культурной среде [7]. Методологическая база, сочетающая историко-контекстуальный, сравнительный методы, элементы герменевтики, системный подход, позволяет рассмотреть оперы Го Вэньцзина и Чжоу Луна как художественную целостность, сопоставить подходы двух авторов в области драматургия, стиля, гибридизации жанров [10] и рассмотреть оперы как часть китайского культурного процесса [5].

Результаты и обсуждение

Современная китайская опера уникальна активным экспериментированием в области музыкальной стилистики, жанра, драматургии. Как результат, возникают сложные гибридные формы, ассимилирующие западноевропейские оперные и китайские фольклорные традиции. При этом центральной творческой проблемой остается поиск баланса в сохранении национальной идентичности и необходимости говорить на языке современного мирового искусства, понятном интернациональной аудитории.

Го Вэньцзин и Чжоу Лун решают эту задачу на всех уровнях музыкальной организации принципиально разными путями. Драматургия их произведений часто строится на конфликте или диалоге культурных кодов различных эпох, наций, эстетических систем.

Опера в Китае развивалась по законам драматургии, где главенствующая роль принадлежала условности, символизму жеста и синтетичности действа. При внесении западных драматургически-стилевых форм, тяготевших к психологизму и музыкальному реализму, в китайском оперном композиторском творчестве возникло своего рода «напряжение», противоречие, используемое как импульс для создания многомерного смыслового пространства.

Таблица 1. Концептуальные подходы к интерпретации литературной основы и сюжетного архетипа

Параметр сравнения	Подход Го Вэньцзина	Подход Чжоу Луна
Выбор литературного источника	Ориентация на китайскую литературу начала XX века (Лу Синь) и современную прозу. Тяготение к реализму, социальной критике и экзистенциальным темам	Предпочтение классическим легендам, мифологическим сюжетам и фольклорным сказаниям. Ориентация на вечные темы любви, искупления и фатума
Трактовка текста либретто	Сохранение остроты и «шершавости» языка оригинала. Использование диалектизмов и сниженной лексики для создания колорита. Текст как носитель фонетической экспрессии	Поэтизация текста, адаптация его под нормы западного оперного либретто. Стремление к универсальности и доступности смыслов. Текст как носитель мелодического начала
Характер конфликта	Социально-психологический, внутренний конфликт личности, разрываемой противоречиями традиций и современности. Драма жестокости и безумия	Мифопоэтический, конфликт человека и сверхъестественных сил, долга и чувства. Эпическое повествование с элементами лирической драмы
Эстетическая доминанта	Экспрессионизм, натурализм, эстетика «грубого» и неприкрашенного. Психологическая достоверность через музыкальную деформацию	Романтизм, символизм, эстетика возвышенного и прекрасного. Стремление к красоте звука и гармонии формы

В анализируемых произведениях авторская специфика музыкального языка, жанровой природы, подчас балансирующей на грани оперы, музыкальной драмы и ритуального действа, рождается из сочетания разных атрибутивных свойств западноевропейской и китайской музыкальной драмы. В операх Го Вэньцзина это напряжение часто разрешается через экспрессивный взрыв, через подчеркивание «инаковости» и жесткости звучания, тогда как Чжоу Лун стремится к гармонизации и сглаживанию контрастов, создавая иллюзию органичного единства [13]. Концептуальные подходы композиторов демонстрируют их фундаментальное расхождение в идейной направленности и работе с литературным материалом (таблица 1).

Сюжеты опер Го Вэньцзина укоренены в конкретной исторической и социальной реальности Китая. Это влияет на весь строй музыкальной драматургии: она фрагментарна, импульсивна и полна резких контрастов, отражая разорванное сознание героев Лу Синя (автора литературного первоисточника). Выбор сюжета «Записок сумасшедшего» согласуется с использованием Го Вэньцзином специфических музыкальных средств, способных передать атмосферу безумия и страха. Это приводит к отказу от традиционной оперной кантилены в пользу экспрессионистски обостренной речевой декламации. Музыкальное

время всегда конкретно и жестко: оно давит на героев, что подчеркивается настойчивыми ритмическими остинато и насыщенным звучанием ударных инструментов.

Чжоу Лун создает мифологизированное пространство, очищенное от бытовых деталей. Его обращение к легенде о Белой Змее вызывает создание волшебного, зачарованного колорита, что достигается через утонченную работу с гармонией и тембром: здесь даже диссонансы звучат мягко и красочно. Преобладает сквозное развитие, широкое мелодическое дыхание и арочная замкнутость форм [19]. Мифологичность сюжета позволяет композитору свободнее обращаться с музыкальным временем, растягивая или сжимая его в зависимости от эмоционального состояния персонажей, создавая эффект вневременного действия [1].

Эти подходы формируют разный тип слушательского восприятия: опера Го требует активного сопереживания и интеллектуальной работы по расшифровке кодов, опера Чжоу Луна погружает в состояние эстетического созерцания.

Концептуальные установки двух авторов по-разному реализуются на уровне оркестрового письма и работы с тембром, в китайской музыке традиционно играющем важную роль. Введение китайских национальных инструментов в состав симфонического оркестра является общей чертой для обоих авторов. Однако функциональная нагрузка, которую несут традиционные и симфонические инструменты, существенно разнится. Для традиционной китайской музыкальной драмы характерно разделение инструментального ансамбля на вэньчан (мелодические инструменты) и учан (ударные). То, как современные композиторы переосмысливают это деление, определяет звуковой облик их сочинений [6]. Различия в принципах оркестрового письма и тембровой драматургии можно проследить на уровне инструментовки (таблица 2).

Таблица 2. Принципы оркестрового письма и тембровая драматургия

Характеристика оркестровки	Подход Го Вэньцзина	Подход Чжоу Луна
Роль ударных инструментов	Доминирующая. Ударные как скелет драматургии. Использование сычуаньских гонгов и тарелок для создания агрессивной, ритуальной атмосферы. Ритм превалирует над мелодией	Вспомогательная и колористическая. Ударные подчеркивают кульминации и создают фон. Интеграция ударных в общую симфоническую ткань. Баланс ритма и мелодии

Характеристика оркестровки	Подход Го Вэньцзина	Подход Чжоу Луна
Трактовка струнной группы	Использование струнных как перкуссивных инструментов (col legno, pizzicato Bartok). Минимизация вибрато, поиск "сухого" звука. Подражание звучанию цзинху	Традиционная западная трактовка с широким использованием легато и вибрато. Создание густой, обволакивающей фактуры. Струнные как носитель эмоционального тепла
Использование духовых	Резкие, пронзительные регистры. Имитация звучания суоны и народных флейт через экстремальные техники игры на деревянных и медных духовых. Глиссандирование	Мелодическая функция. Духовые часто солируют, ведя лирические темы. Использование бамбуковой флейты дицзы в диалоге с западной флейтой как символа встречи культур
Общий тембровый колорит	Монохромный, контрастный, "земляной". Акцент на шумах и нетрадиционных звукоизвлечениях. Эстетика "шумной тишины"	Полихромный, нюансированный, "акварельный". Богатство обертонов и сложных созвучий. Эстетика звуковой изысканности

Для Го Вэньцзина оркестр является не аккомпанирующей средой, а активным участником действия, часто вступающим в конфронтацию с персонажами. Авторская оркестровка отличается скупостью и графичностью, где каждая линия очерчена предельно четко. Введение обширной группы китайских ударных в «Ночном банкете» создает полиритмическую основу, которая отсылает к архаичным слоям китайской культуры, но подается в контексте авангардной техники [15]. Это создает эффект отчуждения, когда знакомые тембры звучат в непривычном европейском тембровом контексте, разрушая ожидания слушателя, воспитанного на традиционной пекинской опере [6].

Чжоу Лун, напротив, стремится к гибридизации звучания, балансировке объединению тембров. Так, тембр эрху может быть подхвачен группой виолончелей, создавая непрерывную звуковую линию, а оркестр в целом выступает как мощный колористический ресурс, передающий оттенки психологических состояний и изобразительные моменты: шум воды, магические превращения [9]. Его подход к оркестровке можно охарактеризовать как импрессионистический, где важен не столько отдельный инструмент, сколько общее звучание, атмосфера, возникающая из смешения красок [20]. В этом проявляется стремление композитора к универсализации музыкального языка: сохраненный китайский колорит остается близким западной симфонической традиции.

Специфика вокального стиля, которая в китайской опере неразрывно связана с тоновой природой языка, а ее игнорирование может привести к полной утрате смысла текста, вытекает из композиторских методов адаптации мелодической линии, различного отношения к феномену синтеза речевого и музыкально-

го начал [11]. Особенности вокального письма и работы с текстом представлены ниже (таблица 3).

Вокальный стиль в операх Го Вэньцзина тяготеет к «инструментальному» типу. В имитациях говора сичуаньских чайных нередко используется техника sprechgesang. Трактовка им голоса как еще одного тембра в оркестре требует от исполнителя предельной точности интонирования сложнейших интервалов и ритмов. Мелодии нередко угловаты, ломаны, лишены плавной закругленности, следуя за экспрессией текста. Это создает ощущение непосредственной, живой эмоции, не скованной условностями оперной сцены. В «Записках сумасшедшего» вокальная партия главного героя построена на постоянном балансировании между пением и криком, что становится музыкальной метафорой его психического разлада. От певцов это требует владения техниками, выходящими за рамки академического вокала [3].

Таблица 3. Особенности вокального письма и интерпретации текста

Критерий анализа	Вокальный стиль Го Вэньцзина	Вокальный стиль Чжоу Луна
Отношение к тонам языка	Подчеркивание и гиперболизация речевых тонов. Использование скачков на широкие интервалы для имитации интонационных контуров речи	Сглаживание тоновых различий в пользу мелодической линии. Адаптация тонов под музыкальную фразу, сохранение общего контура без буквального следования
Тип вокализации	Преобладание декламационности, речитатива, шпрехгезанга. Влияние сычуаньской оперы (высокий фальцет, глоточные звуки)	Преобладание кантилены, ариозности. Синтез бельканто и приемов пения куньцю (глиссандо, мелизматика)
Вокальная виртуозность	Акцент на ритмической сложности и тембровой вариативности голоса. Требование актерской игры голосом, крика, шепота	Акцент на диапазоне, дыхании и красоте звуковедения. Виртуозность в традиционном оперном понимании (колоратуры, высокая тесситура)
Ансамблевое пение	Редкое использование классических ансамблей. Полифония линий часто диссонантна и независима. Персонажи “не слышат” друг друга	Развитые ансамблевые сцены (дуэты, трио). Гармоничное сочетание голосов, создание унисонов и благозвучных вертикалей

Чжоу Лун ищет мелодические эквиваленты тонам китайской речи в широкой кантилене. Его вокал, напротив, является носителем мелодической красоты и гармонии. Даже в драматически напряженные моменты сохраняются благородство линий и пластичность фразировки. Интеграция элементов стиля куньцю (более мягкого и лиричного по сравнению с пекинской оперой) позволяет компо-

зитору создавать партии, звучащие естественно и органично, несмотря на сложность музыкального языка. В партию Белой Змеи, в подражание китайской речи и фольклору, вплетены тонкие микрохроматические изменения и глиссандо. Вписанные в контекст западной оперной арии, они создают уникальный гибридный стиль, воспринимающийся как продолжение традиции бельканто, обогащенной восточной мелизматикой.

В драматургии и стиле творчества Го Вэньцзина и Чжоу Луна можно отметить формирование двух разнонаправленных векторов. Один устремлен вглубь архаики и психологии через разрыв шаблонов и звуковую агрессию, другой — к созданию нового универсального языка через синтез и гармонизацию западных и восточных контрастных стилевых элементов.

Сложные интеллектуальные конструкции опер обоих авторов погружают в контекст китайской культуры и истории. Однако у Го Вэньцзина она предстает одновременно архаизированной и остросовременной, экспрессионистски обостренной. (В этом плане можно предложить аналогию со стилевым мышлением И. Стравинского.) У Чжоу Луна китайская традиция активно взаимодействует с романтико-импрессионистическими тенденциями.

В своих произведениях оба композитора демонстрируют жизнеспособность оперы. Импульс стилевому развитию придает связь традиций и инноваций, сюжетно-сценическому – неисчерпаемость идей и образов. Подходы обоих композиторов превращают оперу в актуальное искусство, способное ставить острые вопросы и вызывать сильные эмоции [14]. Взаимодействие восточных и западных элементов, в виде глубинной диффузии, создает новое качество звуковой материи, рождая новую жанровую парадигму. Ее специфика в том, что, будучи глубоко национальной в музыкально-стилевом отношении, она является частью глобального современного искусства, обогащая его новыми смыслами и выразительными средствами.

Заключение

Итак, анализ оперного творчества Го Вэньцзина и Чжоу Луна позволяет констатировать, что современная китайская опера находится на этапе зрелости. Свидетельством тому самобытность оперы как художественного явления с собственными тенденциями, занимающими прочные позиции на мировой музыкальной сцене. Композиторы, опираясь на различный эстетический фундамент и выбирая разные стратегии взаимодействия с национальной китайской традицией, создали свои авторские модели музыкального театра. Проведённый анализ партитур и сценических реализаций опер Го Вэньцзина и Чжоу Луна позволил уточнить конкретные механизмы интеграции национального мелоса в структуру западной музыкальной драмы без утраты семантической насыщенности.

Важным элементом в нем стала роль китайской музыкальной стилистики и языка, с их специфической ладовой и тембровой организацией, способной сосуществовать с западными оперными формами и трансформировать их, порождая уникальные структурные и драматургические решения. Как представляется, дальнейшее развитие подобных транскультурных жанров возможно в синтезе национального и глобального, как катализатора обновления художественного языка.

В социокультурном аспекте высвечивается необходимость совершенствования механизмов поддержки и продвижения национального искусства на уровне системы грантов, например, Китайского национального фонда искусств, стимулирующего создание новых произведений. Показательна реализация наиболее успешных проектов в копродукции с западными институциями. Так, в развитии оперного жанра в КНР углубляется синтез мультимедийных технологий и традиционных сценических практик, что уже намечается в последних работах рассматриваемых авторов. Важным аспектом остается и образовательная составляющая: потенциальная интеграция опыта Го Вэньцзина и Чжоу Луна в учебные программы воспитания нового поколения композиторов, способных мыслить вне узких рамок одной культурной традиции. Таким образом, в плане драматургии и музыкального стиля современная китайская опера предстает не как завершенный этап, а как динамичное поле возможностей.

Перспективы дальнейшего исследования китайской оперы «новой волны» лежат в плоскости углубленного постижения механизмов взаимодействия вокальных техник традиционной китайской музыкальной драмы и западноевропейских композиторских школ, в изучении влияния институциональных условий (копродукции, фестивальных заказов) на жанрово-стилевую природу современной китайской оперы.

Литература

1. *Лю Бо. Современная китайская опера : дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Н. Новгород, 2004. 182 с. URL: https://www.dissercat.com/content/sovremennaya- kitaiskaya-opera (дата обращения: 19.01.2026).*
2. *Цзян Шу., Чжан Цзе. Жанр народной оперы в творчестве Ван Цзуцзе и Чжан Чжуоя // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 1 (30). С. 84–90. URL: https://cyberleninka.ru/ article/n/zhanr-narodnoy-opery-v-tvorchestve- van-tsutsze-i-chzhan-chzhuoya (дата обращения: 19.01.2026).*
3. *Чжу Лин. Современная китайская камерная опера : автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Н. Новгород, 2021. 26 с. URL: https://www.nsglinka.ru/wp-content/ uploads/ 2021/ 11/ ZhuLinji_otz_avt_Kutsenko-1.pdf (дата обращения: 19.01.2026).*
4. *Лю Бо. Современная китайская опера: история и перспективы развития. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2003. 120 с. URL: https:// rusneb. ru/ catalog/000199_ 000009_ 003493882/ (дата обращения: 19.01.2026).*
5. *Лю Бо. Современная китайская опера : автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2004. 23 с. URL: https://cheloveknauka.com/sovremennaya- kitayskaya-opera (дата обращения: 19.01.2026).*

6. *Хай Гуан. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. СПб., 2021. 207 с. URL: https://www.dissercat.com/ content/opera-go-ventszina-derevnya-volchya- aspekte-mirovoi-muzykalnoi-gogoliany (дата обращения: 19.01.2026).*
7. *Су Ялинь, Мозгот С.А. Мифопоэтика и структура художественного мира в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 71–82. URL: https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2025-T13-2/071-082.pdf (дата обращения: 19.01.2026).*
8. *Rao Nancy. On Division of Intellectual Labor // Intйgral. 2019. Vol. 33. P. 61–73. URL: https://theory.esm.rochester.edu/integral/33-2019/rao/ (дата обращения: 19.01.2026).*
9. *Hu Shu. A Study of Chinese and Western Musical Instruments in Feng Yi Ting // Art and Performance Letters. 2022. Vol. 3, iss. 1. P. 44–48. URL: https://francis-press.com/uploads/papers/ XrStWOkd0BdoSSW6qemhinQjd7xLrOdu LNgpJV5a.pdf (дата обращения: 19.01.2026).*
10. *Tommasini A. Feminist Plotting in China Long Ago // The New York Times. 2012. July 27. URL: https:// www. nytimes.com/2012/07/28/arts/music/feng-yi-ting-at-lincoln- center-festival.html (дата обращения: 19.01.2026).*
11. *Madame White Snake // University of Missouri–Kansas City. Library Exhibits. URL: https://exhibits.library.umkc.edu/s/shining-a-light/item/1736 (дата обращения: 19.01.2026).*
12. *Festival of New Music: Other Minds (program). San Francisco, 2011. 48 p. URL: https://www.otherminds.org/wp-content/uploads/2017/08/ om17_program_web_lorez.pdf (дата обращения: 19.01.2026).*
13. *Huizenga T. Zhou Long Wins Music Pulitzer For Fairy Tale Opera // NPR. 2011. April 18. URL: https://www.npr.org/sections/ decep tivecadence/2011/04/18/ 135522931/zhou-long- wins-music- pulitzer- for-fairy-tale-opera (дата обращения: 19.01.2026).*
14. *Madame White Snake (opera) // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Madame_ White_ Snake_(opera) (дата обращения: 19.01.2026).*
15. *Би Юй. Оперные сочинения Го Вэньцзина: сюжеты и музыкальные решения // Манускрипт. 2017. № 12-2 (86). С. 45–49. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/opernye- sochineniya-go-ventszina-syuzhety-i- muzykalnye-resheniya (дата обращения: 19.01.2026).*
16. *Ван Аньго. Культурная идентичность и эстетические особенности современной китайской музыки // Китайское музыкознание. – 2009. – № 4. – С. 5-14 (на кит. яз.).*
17. *Го Вэньцзин. Размышления о создании оперы «Деревня волков» // Китайская музыка. – 2004. – № 2. – С. 23-27 (на кит. яз.).*
18. *Ли Цзити. Модернизационная трансформация музыки китайской оперы // Исследования китайской оперы. – 2015. – № 3. – С. 78-89 (на кит. яз.).*
19. *Лю Цзинчжи. История новой китайской музыки. – Пекин: Издательство Китайской консерватории, 2006. – 485 с. (на кит. яз.).*
20. *Чжоу Лун. Музыка и культурный ландшафт «Госпожи Белой Змеи» // Китайское музыкознание. – 2011. – № 3. – С. 12-19 (на кит. яз.).*

REFERENCES

1. *Liu Bo. Modern Chinese opera: diss. … cand. of art history: 17.00.02. Nizhny Novgorod, 2004. 182 p. URL: https:// www.dissercat.com/content/sovremennaya-kitaiskaya-opera (accessed: 19.01.2026).*
2. *Jiang Shu., Zhang Jie. Genre of folk opera in the works of Wang Zutse and Zhang Zhuoya // South-Russian musical almanac. 2018. No. 1 (30). Pp. 84–90. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr- narodnoy- opery- v- tvorchestve- van- tsutsze- i- chzhan-chzhuoya (accessed: 19.01.2026).*
3. *Zhu Lin. Modern Chinese chamber opera: author's abstract of diss. … cand. of art history: 17.00.02. Nizhny Novgorod, 2021. 26 p. URL: https://www.nsglinka.ru/wp-content/uploads/2021/11/ZhuLinji_otz_avt_Kutsenko-1.pdf (accessed: 19.01.2026).*
4. *Liu Bo. Modern Chinese opera: history and prospects of development. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod Conservatory Publ., 2003. 120 p. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_ 000009_ 003493882/ (accessed: 19.01.2026).*

5. *Liu Bo. Modern Chinese opera: author's abstract of diss. … cand. of art history: 17.00.02. Moscow, 2004. 23 p. URL: https://cheloveknauka.com/sovremennaya-kitayskaya-opera (accessed: 19.01.2026).*
6. *Hai Guang. Guo Wenjing's opera Wolf village in the aspect of world musical Gogoliana: diss. … cand. of art history: 17.00.02. St. Petersburg, 2021. 207 p. URL: https://www.dissercat. com/ content/opera- go-ventszina-derevnya-volchya-aspekte- mirovoi-muzykalnoi-gogoliany (accessed: 19.01.2026).*
7. *Su Yalin, Mozgot S. A. Mythopoetics and the Structure of the Artistic World in the Opera *Madame White Snake* by Zhou Long // Journal of Musical Science. 2025. Vol. 13, No. 2. P. 71-82. URL: https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2025-T13-2/071-082.pdf (accessed: 19.01.2026).*
8. *Rao Nancy. On division of intellectual labor // Intйgral. 2019. Vol. 33. Pp. 61–73. URL: https://theory.esm.rochester.edu/integral/33-2019/rao/ (accessed: 19.01.2026).*
9. *Hu Shu. A study of Chinese and Western musical instruments in Feng Yi Ting // Art and Performance Letters. 2022. Vol. 3, iss. 1. Pp. 44–48. URL: https://francis-press.com/uploads/papers/ XrStWOkd0BdoSSW6qemhinQjd7xLrOdu L NgpJV5a.pdf (accessed: 19.01.2026).*
10. *Tommasini A. Feminist plotting in China long ago // The New York Times. 2012. July 27. URL: https://www.nytimes.com/2012/07/28/ arts/ music/ feng-yi-ting-at-lincoln-center-festival.html (accessed: 19.01.2026).*
11. *Madame White Snake // University of Missouri–Kansas City. Library Exhibits. URL: https://exhibits.library.umkc.edu/ s/shining-a-light/item/1736 (accessed: 19.01.2026).*
12. *Festival of New Music: Other Minds (program). San Francisco, 2011. 48 p. URL: https://www. otherminds. org/ wp- content/ uploads/ 2017/08/om17_program_web_lorez.pdf (accessed: 19.01.2026).*
13. *Huizenga T. Zhou Long wins Music Pulitzer for fairy tale opera // NPR. 2011. April 18. URL: https://www.npr.org/sections/ deceptivecadence/ 2011/04/18/135522931/zhou-long-wins-music- pulitzer-for-fairy-tale-opera (accessed: 19.01.2026).*
14. *Madame White Snake (opera) // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Madame_ White_ Snake_ (opera) (accessed: 19.01.2026).*
15. *Bi Yu. Operatic works of Guo Wenjing: plots and musical solutions // Manuscript. 2017. No. 12-2 (86). Pp. 45–49. URL: https://cyberleninka.ru/ article/n /opernye- sochineniya-go-ventszina-syuzhety- i- muzykalnye-resheniya (accessed: 19.01.2026).*
16. *Wang Anguo. Xiandai Zhongguo yinyue de wenhua shenfen yu shenmei tezheng [Cultural identity and aesthetic features of modern Chinese music] // Zhongguo yinyuexue. 2009. No. 4. Pp. 5–14. (In Chinese)*
17. *Guo Wenjing. Guanyu geju "Lang cun" de chuangzuo sikao [Reflections on the creation of the opera "Wolf Cub Village"] // Zhongguo yinyue. 2004. No. 2. Pp. 23–27. (In Chinese)*
18. *Li Jiti. Zhongguo xiqu yinyue de xiandaihua zhuanhuan [Modern transformation of xiqu musical theatre] // Zhongguo xiqu yanjiu. 2015. No. 3. Pp. 78–89. (In Chinese)*
19. *Liu Jingzhi. Zhongguo xin yinyue shi lun [Essays on the history of new Chinese music]. Beijing: Zhongguo yinyue xueyuan chubanshe, 2006. 485 p. (In Chinese)*
20. *Zhou Long. "Bai she fu ren" de yinyue yu wenhua jingguan [Musical and cultural landscape of the opera "Madame White Snake"] // Zhongguo yinyuexue. 2011. No. 3. Pp. 12–19. (In Chinese)*

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Ли Тинтин

Традиции петербургской фортепианной школы в интерпретации концертов С.С. Прокофьева (рубеж XX–XXI веков)

Аннотация. Статья посвящена исследованию традиций петербургской фортепианной школы в интерпретации фортепианных концертов С.С. Прокофьева конца XX – первой четверти XXI веков. Такой ракурс работы обусловлен необходимостью осмысления эволюции исполнительских принципов одной из ведущих российских пианистических школ в контексте современного концертного исполнительства. Несмотря на наличие обширного корпуса источников, посвященных изучению фортепианного наследия и пианизма С.С. Прокофьева и ставших поистине классикой русской искусствоведческой мысли XX века [1], [2], [3], [4], [5], вопросы преемственности и развития традиций петербургской школы в интерпретациях концертов композитора остаются недостаточно изученными.

В статье впервые фортепианные концерты С.С. Прокофьева рассматриваются как репрезентативная модель для выявления преемственности традиций петербургской школы в современном пианизме на материале творчества четырех пианистов разных поколений. Материалом исследования послужили интерпретации пяти представителей петербургской школы: Григория Соколова, Олега Вайнштейна, Николая Мажары и Елизаветы Украинской.

Ключевые слова: С.С. Прокофьев, Концерт для фортепиано с оркестром, петербургская фортепианная школа, современный пианизм, исполнительская традиция.

Становление петербургской фортепианной школы неразрывно связано с открытием в 1862 году первого в России высшего музыкального учебного заведения – Петербургской консерватории. Инициатором ее создания и первым артистическим директором выступил пианист, композитор и дирижер Антон Григорьевич Рубинштейн. Он же стал первым профессором класса фортепиано, зало-

жив фундамент той исполнительской традиции, которая впоследствии получила мировое признание.

Рубинштейн не создал пианистической школы в узком, методическом смысле этого слова; его педагогическое влияние было скорее эстетическим и мировоззренческим. Однако он воспитал целое поколение музыкантов, для которых фортепианное исполнительство было неотделимо от всеохватности и глубины постижения музыкального искусства [5, с. 29-30].

Огромная роль в создании петербургской фортепианной школы как целостной педагогической системы, на многие десятилетия определившей эстетическое лицо этого явления, принадлежит Анне Николаевне Есиповой – ученице прославленного Теодора Лешетицкого, по приглашению Антона Рубинштейна вошедшего «с момента открытия Петербургской консерватории <…> в состав ее первых профессоров по классу фортепиано» [5, с. 31]. А.Н. Есипова, развивая наследие своего великого учителя, вывела русское фортепианное исполнительство на новую ступень развития. Интеллектуальная ясность, архитектурное чувство формы, строгость, сдержанность и благородство звучания, уважение к авторскому тексту, осмысленность каждой фразы, баланс мысли и эмоции, безупречное соблюдение законов классической гармонии, выдержанный и симметричный ритм – именно эти принципы стали краеугольными камнями петербургской школы.

На протяжении всей своей более чем полуторавековой истории Петербургская консерватория бережно хранит, развивает и передает из поколения в поколение эти замечательные традиции – через классы Л.В. Николаева, которого Л.А. Баренбойм справедливо называет основателем именно ленинградской школы пианизма [6], и С.И. Савшинского – автора «оригинальной, неповторимой системы подготовки высококвалифицированных музыкантов – исполнителей и педагогов» [7, с. 6], Н.И. Голубовской, О.К. Калантаровой, Л.И. Зелихман, М.Я. Хальфина, П.А. Серебрякова, Т.Д. Загоровской и других выдающихся педагогов.

Бережно храня традиции, заложенные А.Г. Рубинштейном и А.Н. Есиповой, пианисты нашего времени – от мэтров до молодых преподавателей и выпускников Санкт-Петербургской консерватории – не только чтят наследие предшественников, но и обогащают его, внося в стиль своих интерпретаций современные тенденции и собственные творческие решения. Такая преемственность, как подчеркивает В.С. Портной, весьма показательно и рельефно проявляется в исполнении музыки С.С. Прокофьева [8], требующей от пианиста максимально широкого комплекса виртуозных возможностей и масштабного мышления.

В данной статье в целях выявления устойчивых черт и направлений развития петербургской фортепианной традиции были избраны интерпретации, принад-

лежащие четырем пианистам разных поколений – Григорию Соколову, Олегу Вайнштейну, Николаю Мажаре и Елизавете Украинской – выпускникам Ленинградской – Санкт-Петербургской консерватории, в чьем репертуаре прокофьевские концерты занимают значительное место. Избранный хронологический диапазон, охватывающий более полувека – от концертной деятельности Соколова, активно начавшейся в 60-е годы прошлого века, до Украинской, появившейся на большой концертной сцене в 2020-е, позволяет проследить эволюцию петербургского исполнительского стиля на протяжении нескольких поколений.

Представитель старшего поколения современных петербургских пианистов, имя которого с самых ранних лет стало символом безупречного исполнительского мастерства и бескомпромиссного служения искусству, – Григорий Соколов (р. 1950), ученик Л.И. Зелихман и М.Я. Хальфина, победитель III Международного конкурса имени П.И. Чайковского в 1966 году – один из самых знаменитых и ярких приверженцев петербургской фортепианной традиции [9].

В репертуаре Соколова творчество и сама исполинская личность Прокофьева занимают особое место. Его интерпретации Седьмой и Восьмой сонат композитора, а также фортепианных концертов являют собой эталонный образец петербургского стиля, в котором сосредоточенное погружение в авторский замысел и философская насыщенность сочетаются с фактурной, гармонической и структурной определенностью и безупречным слуховым контролем.

В исполнении прокофьевских сочинений, в том числе концертов[1], Соколов подчеркивает не столько внешнюю виртуозность, сколько внутренний драматизм и философскую подоснову. Его трактовка прокофьевской музыки отличается интеллектуальной насыщенностью, эмоциональной многомерностью и почти мистической концентрацией, полностью соответствуя эстетическим принципам петербургской школы. Григорий Соколов – не просто представитель петербургской традиции; он сам стал ее живым воплощением, эталоном, по которому сверяют свои интерпретации последующие поколения пианистов. Сложно не согласиться с утверждением Иосифа Райскина, высказанным им в пассионарном очерке о творчестве пианиста – «Меру "рацио" и "эмоцио" в его искусстве определить трудно. Сам Соколов считает, что "интуиция и есть высшее проявление мышления". Его концерты – это своего рода гессевская "игра в бисер", завораживающая публику» [10].

Олег Вайнштейн (р. 1978) – представитель следующего, среднего поколения петербургской школы пианизма, органично и достойно продолжающий ее

1 С начала 2000-х годов Г. Соколов не выступает с оркестрами.

традиции в современном концертном пространстве [11]. Он родился в Ленинграде, в 2002 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию, а в 2005 – аспирантуру под руководством заслуженной артистки России, профессора Т.М. Загоровской. Сегодня Олег Вайнштейн – заслуженный артист России, доцент кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской консерватории, лауреат международных конкурсов, среди которых I премия IV Международного конкурса пианистов во Франции, 2004 и V премия Европейского конкурса пианистов им. Шопена в Германии, 1999. Его гастрольная география охватывает десятки стран, а среди творческих партнеров – дирижеры Валерий Гергиев, Лео Кремер, Александр Чернушенко, Алексей Васильева, Олег Солдатова и многие другие выдающиеся музыканты.

В артистическом репертуаре О. Вайнштейна концерты С. Прокофьева занимают значительное пространство. Он неоднократно исполнял Первый и Второй концерты для фортепиано с оркестром, и его «прокофьевские» выступления с различными оркестрам и дирижерами репертуаром стали регулярной и заметной частью концертной жизни Петербурга. В рамках данной статьи хотелось бы заострить внимание на характеристике некоторых – ключевых – аспектов исполнительского стиля этого пианиста: игру Вайншейна можно охарактеризовать как одухотворенную и искреннюю, утверждающую красоту и радость жизни, и тем самым продолжающую лирико-философскую стилевую линию, свойственную музыканту в интерпретации сочинений Прокофьева в целом.

Академическая выучка и строгость, унаследованная от «старой» петербургской школы, в игре Олега Вайнштейна гармонично сплавлена с лирической открытостью, искренностью и обаянием, свойственным его личному творческому облику. «Свежее дыхание» сложившейся исполнительской традиции, не теряющей своей сути, делает его интерпретации особенно притягательными для слушательской аудитории.

Творчество Николая Мажары (р. 1977) представляет собой совершенно уникальное явление в мире современной академической музыки и занимает особое место среди представителей петербургской школы, причем как фортепианно-исполнительской, так и композиторской [12]. Музыкант редкого универсального дарования, он с равным талантом и выдающимся мастерством проявил себя и в этих двух ипостасях, будучи выпускником Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова по двум специальностям – композиции (класс профессора А.Д. Мнацаканяна) и фортепиано (класс Э.В. Базанова). Мажара – автор четырех (!) концертов для фортепиано с оркестром, Концерта для скрипки с оркестром, музыкально-театральных и множества камерных сочинений. Его исполнительский репертуар, помимо камерной музыки, включает более пятидесяти фортепианных концертов – от И.С. Баха

до авторов наших дней, зачастую – принадлежащих товарищам по композиторскому цеху всех поколений, безоговорочно доверяющих музыканту премьеры своих сочинений.

Феномен Мажары как интерпретатора Прокофьева наиболее ярко проявляется в его беспрецедентном достижении: он дважды побеждал на Международном конкурсе имени С.С. Прокофьева – в 2004 году как пианист и в 2008 году как композитор (с Третьим концертом). Это свидетельствует о глубочайшем, органичном понимании прокофьевского языка, о родственности эстетических концепций. Мажара не просто исполняет Прокофьева – он мыслит его категориями, поскольку сам творит в той же сфере.

Творческий облик представительницы молодого поколения петербургской фортепианной школы, ученицы Александра Михайловича Сандлера, победительницы нескольких значимых международных конкурсов пианистов – Елизаветы Украинской (р. 1996) формировался уже в XXI веке, когда петербургская традиция, сохраняя в себе академические основы, вступила в «полифонический» диалог с новейшими исполнительскими тенденциями [13].

Сочинения Прокофьева занимают значительное место в репертуаре Украинской. Пианистка неоднократно исполняла Первый концерт для фортепиано с оркестром, одно из значимых выступлений состоялось 25 апреля 2026 года на вечере, посвященном 135-летию со дня рождения композитора в Государственной академической капелле Санкт-Петербурга. Кроме того, с исполнением Третьей сонаты Елизавета Украинская участвовала в масштабном и беспрецедентном проекте – фортепианном марафоне, где были исполнены все сонаты Прокофьева. Это свидетельствует о высоком доверии к молодой пианистке со стороны ведущих академических музыкальных сцен Петербурга и о ее разносторонней профессиональной оснащенности.

В уже практически полностью сформированном, «взрослом» исполнительском стиле Е. Украинской академическая строгость, унаследованная от петербургской школы, и новизна современного прочтения органично синтезированы и воплощены в особом, свежем, актуальном и артистически обаятельном исполнении. Ее появление на российской и мировой концертной сцене знаменует собой плодотворное продолжение и развитие заложенной старшими современниками – линии петербургского пианизма.

Такими предстают исполнительские портреты четырех ярких представителей современной петербургской фортепианной школы. Подводя итог данному разделу статьи, приведем очень точную характеристику, данную явлению Петербургской пианистической школы ее исследователем: «Принципы, которые были заложены преподавателями Петербургской фортепианной школы нашли блестящие применение в современное время, так как уровень владения форте-

пиано учениками Петербургской школы постоянно совершенствуется в своем исполнительском и техническом мастерстве, что подтверждают многочисленные награды, полученные учениками школы на международных конкурсах» [14, с. 57].

Однако целостные характеристики интерпретаторского стиля каждого из пианистов требуют конкретизации на уровне конкретных и достаточно измеримых исполнительских параметров. По этой причине обратимся к сравнительному анализу темповых, динамических и агогических решений в исполнении Второго концерта Прокофьева – произведения, где эти параметры играют определяющую драматургическую роль.

Второй фортепианный концерт С.С. Прокофьева (соч. 16) занимает особое место в творчестве композитора. Созданный в 1913 году[2], он стал значительным этапом в становлении как творческого стиля композитора, так и жанра фортепианного концерта в целом». Б.В. Асафьев характеризует музыку С.С. Прокофьева следующим образом: «Очевидно, в звучаниях музыки Прокофьева высвобождается жизненная энергия и властвует эмоциональная стихия, действующая с такой силой убеждения, что обходиться без нее люди не хотят, ощущая в ней присутствие здоровых и бодрящих импульсов» [15, с. 3]. Сказанное можно полностью отнести и к характеристике Второго концерта для фортепиано с оркестром. В отличие от демонстративно-виртуозного Первого, Второй концерт более философичен и соединяет классические традиции с еще более новаторским языком и национальным русским колоритом. Исполнение требует от пианиста не только высочайшего технического мастерства, но и творческой зрелости, умения выстроить целостную драматургию произведения, сохранив баланс лирики, гротеска и эпического масштаба.

Для выявления как индивидуальных черт исполнительского стиля, так и общих принципов петербургской фортепианной традиции представляется целесообразным обратиться к сравнительному анализу темповых, динамических и агогических решений в интерпретациях Второго фортепианного концерта Прокофьева четырьмя названными пианистами.

Для Григория Соколова – поистине эталонного представителя петербургской школы – Второй концерт Прокофьева становится прежде всего философским высказыванием, где виртуозность, хотя и безупречная, не является самоцелью. Его легендарную трактовку отличают интеллектуальная насыщенность,

---

2 Вторая редакция Концерта, в которой произведение исполняется на концертной эстраде, была закончена в 1923 году.

глубина эмоций и эпический масштаб. Цельная драматургическая арка от трагического монолога первой части до финала выстраивается за счет ясного структурного видения и заложенного в основу интерпретации почти метафизического смысла. Все это позволяет услышать в Концерте его связь с русской эпической традицией, осознать смысл даже самых дерзких пассажей. Темповые решения Соколова отличаются выверенностью в первой части (Andantino – Allegretto) – сдержанный, «дышащий» темп, раскрывающий повествовательный характер темы, каденция (colossale) – с неуклонным нарастанием динамики от pianissimo к fortissimo, где каждое звено отчетливо артикулировано. В Скерцо (Vivace) сохраняется исключительная ритмическая чёткость, агогика строится на естественном rubato – небольших замедлениях перед кульминациями.

Олег Вайнштейн подходит к Второму концерту с позиции иной, лирико-философской трактовки. Особенности его одухотворенного исполнительского стиля, отмеченного не только совершенной виртуозностью, но и теплым лиризмом, проявляются и в трактовке этого сложного полотна. Сближая прокофьевскую эстетику с романтической традицией, пианист делает придает звучанию Концерта певучесть и мелодическую выразительность. Вайнштейн, как и Соколов, сохраняет уважение к авторскому тексту, но его интерпретация отличается большей камерностью и доверительностью без погружения в медитативность – при всей драматической насыщенности в исполнении пианиста Второй концерт обретает черты исповедального монолога. Исходя из такого продуманного смещения исполнительского вектора с эпической монументальности в сторону лирического высказывания, пианист находит несколько иные темповые решения. В Первой части произведения Вайнштейн выбирает более свободный, гибкий темп, в динамических решениях, напротив, его трактовка более сдержанна – например, в каденции нарастающая фактурная мощь не «подминает» под себя подчеркнутую интимность и доверительность высказывания. В Скерцо заметны выразительная легкость и изящество виртуозных пассажей, а также весьма быстрый темп (заметно быстрее, чем у Соколова), при этом абсолютно без потери артикуляционной четкости. В плане агогики интерпретации Вайнштейна отличаются большей свободой и стремлением к более глубокому, придающему его игре особую человечность и тепло, «дыханию» между разделами.

Николай Мажара – единственный в истории победитель Прокофьевского конкурса в двух номинациях, пианист и композитор, – называет Прокофьева своим любимым автором. Как музыкант-универсал, он подходит к интерпретации с аналитических позиций, что придаёт его исполнению особую структурную ясность. В его трактовке на первый план выходит умение «смотреть» на произведение изнутри, вступать в интеллектуальный диалог с композитором. Первая часть звучит в темпе, близком к авторскому, с четкими границами между разде-

лами и ясными кульминациями. В Скерцо сказывается композиторское мышление Мажары: ритм предельно собран, темп точен, агогика почти отсутствует. Динамика строго следует авторским указаниям, без излишних романтических всплесков – особенно в каденции, где волна нарастает постепенно и неуклонно, с той же логикой, что отличает его собственные сочинения. Именно в трактовке Мажары Второй концерт предстаёт как творческая лаборатория, где молодой Прокофьев искал новые пути.

Елизавета Украинская, представляя молодое поколение петербургской пианистической школы, привносит в исполнение Второго концерта энергию, артистическую смелость и напористость, созвучные прокофьевскому духу. Виртуозный блеск и артистизм органично сочетаются в её интерпретации с унаследованным от своих учителей глубоким уважением к академической традиции. В её исполнении Второй концерт звучит живо и современно, предлагая слушателям свежее, энергичное прочтение без флера архаики. Темповые решения Украинской отличаются достаточной смелостью: в виртуозных эпизодах она выбирает быстрые темпы, в лирических – подчёркнуто медленные. В каденции – впечатляющий динамический размах: от едва слышного piano к мощному fortissimo. В скерцо ее темп – самый быстрый среди рассматриваемых в данной статье трактовок, ярко подчеркивающий виртуозную природу прокофьевского письма. Агогика отличается заметной свободой – частые rubato, неожиданные ферматы и смены темпа внутри раздела придают исполнению свежесть и современность при сохранении искренней почтительности к авторскому тексту. «По прошествии более чем ста лет современная исполнительская практика фортепианных произведений С.С. Прокофьева, при бережном сохранении неповторимых черт его пианизма, все же развивается в совершенно новых, свежих направлениях» [16, с. 191] – сказанное особенно справедливо для интерпретаций Елизаветы Украинской.

Обобщая, можно сказать о том, что Второй концерт Прокофьева в исполнении четырех пианистов – носителей петербургской традиции – раскрывается как отражающее разные грани как самого сочинения, так и эволюцию исполнительских традиций многоликое полотно. Каждая из представленных в статье интерпретаций – от философского эпоса Соколова и лирического прочтения Вайнштейна до композиторского подхода Мажары и дерзкой энергии молодого поколения в лице Украинской – высвечивает пассионарные смыслы этого шедевра, преломленные в лучших канонах петербургского пианистического наследия.

Сравнительный анализ исполнительских решений интерпретаций Второго концерта С. Прокофьева позволяет сделать вывод о том, что, сохраняя общие принципы – интеллектуализм, внимание к форме, уважение к авторскому тексту и культуру звукоизвлечения, петербургская пианистическая школа на каждом

витке своего развития обогащается новыми – содержательными и самодостаточными прочтениями шедевров фортепианной музыки. Как отмечают исследователи традиций исполнения прокофьевских сочинений Е.В. Сафонова и З.В. Фомина, «каждый пианист, в силу своей индивидуальности, традиций, характера эпохи, предлагает свое понимание, свой взгляд на прокофьевскую музыку. Однако, несмотря на все многообразие существующих трактовок, одно остается неизменным – необходимость стремления к постижению авторского замысла» [17, с. 46]. Это стремление, объединяющее пианистов разных поколений и индивидуальностей, и составляет подлинную суть петербургской исполнительской школы.

Каждый из пианистов по-своему продолжает дело, начатое А.Г. Рубинштейном и А.Н. Есиповой, – и в этом продолжении традиция сохраняет свою актуальность для новых поколений слушателей и исполнителей, оставаясь живым и развивающимся явлением музыкальной культуры XXI века.

Литература

1. *Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В.Ю. Дельсон. – М.: Советский композитор, 1973. – 287 с.*
2. *Гаккель Л.Е. Фортепианное творчество С.С. Прокофьева / Л.Е. Гаккель. – М.: Музгиз, 1960. – 172 с.*
3. *Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Фортепианные сонаты Прокофьева / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. – М.: Музгиз, 1961. – 88 с.*
4. *Арановский М.Г. Мелодика С. Прокофьева / М.Г. Арановский. – Л.: Музыка, 1969. – 231 с.*
5. *Николаев А.А. Очерки по истории русской фортепианной педагогики / А.А. Николаев. – М.: Музыка, 1991. – 288 с.*
6. *Баренбойм Л.А. Леонид Владимирович Николаев – основатель ленинградской пианистической школы // Баренбойм Л.А. За полвека: очерки, статьи, материалы. – Л.: Советский композитор, 1989. – С. 99-156.*
7. *Воротной М.В. Исполнительские и педагогические принципы С.И. Савшинского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Воротной Михаил Вячеславович. – СПб., 2008. – 23 с.*
8. *Портной В.С. Формирование фортепианного стиля Прокофьева и традиции Петербургской пианистической школы / В.С. Портной // Актуальные вопросы советского музыкознания и музыкальной педагогики. – Петрозаводск, 1987. – С. 23-26.*
9. *Юбилей Григория Соколова // Музыкальное обозрение. – 2025. – 18 апр. – URL: https:// muzobozrenie.ru/jubilej-grigorija-sokolova/ (дата обращения: 15.07.2026).*
10. *Райскин И.Г. Григорий Соколов // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д.Д. Шостаковича. – URL: https:// 100philharmonia. spb. ru/ persons/21176/ (дата обращения: 29.07.2026).*
11. *Вайнштейн Олег Геннадьевич // Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского- Корсакова. – URL: https:// conservatory. ru/ en/ node/8247 (дата обращения: 01.08.2026).*
12. *Мажара Николай Юрьевич // Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – URL: https://www.conservatory.ru/en/node/3309 (дата обращения: 03.08.2026).*
13. *Украинская Елизавета Геннадьевна // Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – URL: https:// www. conservatory. ru/people/ukrainskaya-elizaveta- gennadevna (дата обращения: 01.08.2026).*
14. *Хуан Кань. Педагогические принципы обучения Петербургской фортепианной школы XX века // Современные проблемы науки и образования. – 2022. – № 4. – URL: https://cyberleninka.ru/*

article/n/ pedagogicheskie- printsipy- obucheniya -peterburgskoy- fortepiannoy- shkoly-xx-veka (дата обращения: 05.08.2026).
15. *Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Сергей Прокофьев: очерк / Игорь Глебов. – Л.: Тритон, 1927. – 38 с. – URL: https://www.klex.ru/1zqs (дата обращения: 03.08.2026).*
16. *Ли Тинтин. Фортепианное творчество С.С. Прокофьева сквозь призму современных исполнительских концепций // Культура и цивилизация. – 2025. – Т. 15, № 9А. – С. 189-195. – DOI: 10.34670/AR.2025.96.31.025.*
17. *Сафонова Т.В., Фомина З.В. Исполнительское прочтение фортепианных сочинений С.С. Прокофьева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2020. – № 1 (7). – С. 42-47.*

REFERENCES

1. *Delson V.Yu. Piano Works and Pianism of Prokofiev. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1973. 287 p. (in Russian).*
2. *Gakkel L.E. Piano Works of S.S. Prokofiev. Moscow: Muzgiz, 1960. 172 p. (in Russian).*
3. *Kholopova V.N., Kholopov Yu.N. Prokofiev's Piano Sonatas. Moscow: Muzgiz, 1961. 88 p. (in Russian).*
4. *Aranovsky M.G. Melodics of S. Prokofiev. Leningrad: Muzyka, 1969. 231 p. (in Russian).*
5. *Nikolaev A.A. Essays on the History of Russian Piano Pedagogy. Moscow: Muzyka, 1991. 288 p. (in Russian).*
6. *Barenboim L.A. Leonid Vladimirovich Nikolaev – Founder of the Leningrad Pianistic School. Barenboim L.A. Over Half a Century: Essays, Articles, Materials. Leningrad: Sovetsky kompozitor, 1989. P. 99-156. (in Russian).*
7. *Vorotnoy M.V. Performing and Pedagogical Principles of S.I. Savshinsky: abstract of diss. ... cand. of art history: 17.00.02 / Vorotnoy Mikhail Vyacheslavovich. St. Petersburg, 2008. 23 p. (in Russian).*
8. *Portnoy V.S. Formation of Prokofiev's Piano Style and the Traditions of the St. Petersburg Pianistic School. Current Issues of Soviet Musicology and Music Pedagogy. Petrozavodsk, 1987. P. 23-26. (in Russian).*
9. *Anniversary of Grigory Sokolov. Muzykalnoe obozrenie. 2025. Apr. 18. URL: https:// muzobozrenie.ru/jubilej-grigorija-sokolova/ (accessed: 15 July 2026) (in Russian).*
10. *Raiskin I.G. Grigory Sokolov. St. Petersburg Academic Philharmonic named after D.D. Shostakovich. URL: https://100philharmonia.spb.ru/persons/21176/ (accessed: 29 July 2026) (in Russian).*
11. *Vainshtein Oleg Gennadievich. St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov. URL: https://conservatory.ru/en/node/8247 (accessed: 1 August 2026) (in Russian).*
12. *Mazhara Nikolay Yurievich. St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky- Korsakov. URL: https://www.conservatory.ru/en/node/3309 (accessed: 3 August 2026) (in Russian).*
13. *Ukrainskaya Elizaveta Gennadievna. St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov. URL: https:// www. conservatory.ru/people/ ukrainskaya-elizaveta-gennadevna (accessed: 1 August 2026) (in Russian).*
14. *Huang Kan. Pedagogical Principles of Teaching at the St. Petersburg Piano School of the 20th Century. Modern Problems of Science and Education. – 2022. No. 4. URL: https:// cyberleninka.ru/ article/n/pedagogicheskie- printsipy-obucheniya- peterburgskoy-fortepiannoy- shkoly-xx-veka (accessed: 5 August 2026) (in Russian).*
15. *Asafiev B.V. (Igor Glebov). Sergei Prokofiev: an essay. Igor Glebov. Leningrad: Triton, 1927. 38 p. URL: https://www.klex.ru/1zqs (accessed: 3 August 2026) (in Russian).*
16. *Lee Tingting. S.S. Prokofiev's Piano Works through the Prism of Contemporary Performing Concepts. Culture and Civilization. 2025. Vol. 15, No. 9A. P. 189-195. DOI: 10.34670/ AR.2025.96.31.025 (in Russian).*
17. *Safonova T.V., Fomina Z.V. Performing Interpretation of S.S. Prokofiev's Piano Works. Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art Studies. 2020. No. 1 (7). P. 42-47 (in Russian).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 01.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

Чжан Ханьчжун

Роль ансамблевого и концертмейстерского взаимодействия в формировании исполнительского мастерства вокалиста: специфика подготовки бакалавров в китайских вузах

Аннотация. Совместная исполнительская практика становится одним из ключевых условий профессионального становления студентов-вокалистов в китайском высшем музыкальном образовании. В статье показано, что переход от индивидуальной модели обучения к компетентностному подходу требует развивать у будущего певца умение работать в творческом взаимодействии с концертмейстером, дирижёром, хором и участниками ансамбля. На материале исследований и опыта китайских вузов, включая Henan University и Central Conservatory of Music, раскрывается влияние ансамблевого музицирования на ритмическую устойчивость, слух, сценическую раскованность, исполнительскую инициативу и самостоятельность интерпретации. Концертмейстер рассматривается не как сопровождающий музыкант, а как полноправный художественный партнёр. Делается вывод о необходимости последовательно включать ансамблевую и концертмейстерскую практику в подготовку бакалавров-вокалистов.

Ключевые слова: вокальная подготовка, исполнительское мастерство, ансамблевое взаимодействие, концертмейстер, collaborative piano, вокалист, высшее музыкальное образование, Китай, бакалавриат, сценическая практика.

Профессиональная подготовка вокалиста включает не только вокальную технику, но и умение реализовывать художественный замысел в коллективном исполнении. В академической музыке певец действует во взаимодействии с концертмейстером, дирижёром, хором, ансамблем или оркестром, поэтому его мастер-

ство охватывает техническую, интерпретационную, коммуникативную и сценическую стороны.

Для китайского высшего музыкального образования эта задача особенно важна, поскольку обучение всё заметнее ориентируется на практику, творческую самостоятельность, мотивацию и исполнительскую инициативу студентов [1]. В частности, исследование Yang Wang на материале 86 первокурсников сольного пения Henan University подтверждает связь современных вокальных методик с развитием творческих способностей и учебной мотивации [1].

Индивидуальных занятий для профессионального становления недостаточно: значимую роль играет совместное музицирование, которое учит воспринимать вокальную партию как часть общего музыкального целого, что подтверждает и исследование Chiao-Ting Feng, проведённое среди 23 студентов-музыкантов китайского университета, где камерная практика была оценена как необходимый элемент подготовки [2].

Цель статьи состоит в том, чтобы показать значение ансамблевой и концертмейстерской практики для становления исполнительского мастерства вокалиста и проследить, как эти формы работы применяются в подготовке бакалавров в китайских вузах.

Для вокалиста ансамблевое исполнение имеет принципиальное значение, поскольку художественный результат здесь возникает не в индивидуальном, а в согласованном действии нескольких музыкантов. Такая форма работы требует от певца не только точности интонирования, но и постоянной включённости в общий слуховой, ритмический и эмоциональный процесс. В отличие от сольного пения под фонограмму, ансамбль предполагает живую реакцию на изменения темпа, динамики, агогики и фразировки, которые рождаются прямо во время исполнения.

По этой причине ансамблевая практика выступает не дополнительным, а базовым элементом профессионального развития вокалиста. Именно в совместном музицировании формируется умение воспринимать не одну лишь собственную партию, а всё произведение как целостную музыкальную ткань, где вступления, дыхание, кульминации, цезуры и завершения фраз подчинены общей логике исполнения.

Опыт китайского университетского камерного образования показывает, что работа с камерным репертуаром вводит студентов в реальные ситуации исполнительского взаимодействия и тем самым раскрывает значение совместного музицирования для их профессионального роста [2].

Ансамблевая подготовленность вокалиста проявляется прежде всего в умении соотносить свою партию с общим музыкальным движением. Речь идёт не только о точном ритме, но и о способности удерживать внутреннюю метриче-

скую опору, одновременно откликаясь на оправданные художественной задачей изменения темпа. Не менее важен и ансамблевый слух: певцу необходимо воспринимать гармоническую вертикаль, чувствовать развитие фактуры, понимать функцию аккордов и заранее улавливать действия партнёра. Особенно заметно значение этих качеств в камерной вокальной музыке и сочинениях с насыщенной фортепианной партией.

Совместное исполнение развивает у вокалиста гибкость: в репетиции и на сцене нередко приходится сразу менять темп, динамику, атаку звука или протяжённость фразы. Поэтому профессионал должен не только иметь готовую интерпретацию, но и уметь быстро её корректировать.

В результате ансамблевая практика переводит исполнение из воспроизводящего режима в подлинно взаимодействующий: произведение начинает восприниматься не как жёстко заданный нотный текст, а как подвижная художественная система.

В подготовке вокалиста концертмейстер занимает значительно более сложную позицию, чем это предполагает представление о нём как лишь об исполнителе сопровождения. В академической вокальной практике он участвует в создании интерпретации на правах художественного партнёра, выстраивает музыкальное время, включён в ансамблевое взаимодействие и становится важной фигурой сценической коммуникации. Усиление этой роли подтверждается и современными исследованиями китайского музыкального образования. Song Zhifei и Nicha Pattananon указывают, что в китайских учреждениях высшего музыкального образования курсы фортепианного сопровождения используются не только в вокальной, но также в инструментальной и хореографической подготовке, а сама эта область рассматривается как один из ресурсов повышения качества профессионального обучения [3].

Показательным примером служит Central Conservatory of Music. В структуре его Voice and Opera Department выделены самостоятельные направления, связанные с вокальным обучением, китайским вокальным искусством, фортепианным сопровождением и оперным коучингом. Одновременно образовательная программа включает хор, собственно вокал, оперное актёрское мастерство, сценическое движение, дикцию, а также историю вокального и оперного искусства [4]. В одном из ведущих музыкальных вузов Китая взаимодействие с концертмейстером включено в систему вокальной и оперной подготовки, а не существует как факультативное дополнение.

В работе с вокалистом концертмейстер создаёт условия для раскрытия музыкального образа: фортепианная партия может подготавливать вступление, выстраивать гармоническую среду, поддерживать дыхание, задавать динамическое развитие и связывать разделы произведения. Пианист учитывает дыха-

ние и фразировку певца, а вокалист ориентируется на ритмико-гармоническое движение фортепиано. В итоге формируется система музыкальной координации, необходимая для целостного художественного результата, что подтверждается и исследованием синхронности вокальной и фортепианной партий [5].

Репетиционный этап особенно важен: именно здесь студент осваивает не формальное пение с фортепиано, а реальное взаимодействие с партнёром, учится согласовывать темпы, дыхание, вступления, агогику, динамику и кульминации. Показателен и опыт подготовки collaborative pianists. Van Zyl и Cupido, опираясь на практику пианистов, работавших с вокалистами на Belvedere Singing Competition, аргументируют необходимость включения дисциплин collaborative piano в программы высшего музыкального образования [6]. Поэтому работа с концертмейстером должна пониматься как самостоятельная педагогическая среда развития профессиональных компетенций вокалиста.

Ансамблевая практика существенно влияет на мастерство вокалиста. Она укрепляет ритмическую точность, учит соотносить дыхание и фразировку с фортепианной партией и помогает воспринимать сопровождение как часть единого музыкального целого. Не менее важен слуховой аспект: в совместной работе глубже осваиваются гармония, модуляции и развитие музыкальной фразы, что повышает уровень интерпретации. Одновременно формируется исполнительская инициатива: студент учится принимать собственные художественные решения, что соответствует выводам Yang Wang о значении инновационных методов вокальной подготовки для развития мотивации и творческого потенциала китайских вокалистов [1].

Кроме того, равноправное партнёрство с концертмейстером расширяет самостоятельность певца, а репетиционная практика развивает сценическую устойчивость, поскольку требует быстро реагировать на изменения темпа, вступлений и фразировки. В итоге ансамблевое музицирование становится важным средством формирования и профессиональной коммуникации, необходимой во взаимодействии с другими участниками исполнительского процесса.

Подготовка бакалавров-вокалистов в китайских вузах строится на соединении нескольких линий: академической европейской традиции, национального вокального искусства и современных профессионально-образовательных моделей. Что хорошо видно на примере Central Conservatory of Music, где в Voice and Opera Department развиваются не только bel canto и Chinese singing, но также фортепианное сопровождение и оперный коучинг [4]. Сходную направленность демонстрирует и Beijing Normal University at Zhuhai: в программе Music Performance предусмотрены ансамблевые курсы, включающие хор, оркестр, камерный состав, китайский музыкальный ансамбль и piano accompaniment. На третьем и четвёртом курсах студенты выбирают два ансамбля, а освоение ре-

пертуара завершается аттестационным выступлением [7]. С педагогической точки зрения это особенно важно, поскольку ансамблевая работа встроена в основную образовательную структуру, а не существует как факультатив: студент последовательно переходит от освоения собственной партии к её воплощению в коллективном звучании.

Ещё одна черта китайской вокальной подготовки внимание к фортепианному сопровождению. Xu Pengtao и Kla Somtrakool рассматривают piano accompaniment как значимый элемент обучения в китайских музыкальных вузах, способствующий развитию комплекса практических навыков [8]. При этом концертмейстерская работа связана не только с европейским репертуаром: исследования сопровождения китайских народных песен показывают важную роль фортепианной партии в раскрытии национального музыкального материала [9]. Подготовка бакалавра-вокалиста в Китае ориентирована одновременно на академические исполнительские принципы и на работу с национальным репертуаром.

Материалы, отражающие реальную образовательную практику, показывают, что в китайском высшем музыкальном образовании ансамблевая работа и взаимодействие с концертмейстером уже стали заметной частью профессиональной подготовки. Так, в Central Conservatory of Music фортепианное сопровождение и оперный коучинг включены в структуру Voice and Opera Department наряду с вокалом, хором, сценическим движением, дикцией и оперой [4]. Такая организация обучения указывает на комплексный подход, при котором развитие вокалиста происходит через соединение сценических, вокальных и ансамблевых навыков.

Формализованный характер ансамблевой подготовки особенно очевиден в Beijing Normal University at Zhuhai. Здесь студенты участвуют в оркестре, хоре, камерном и китайском музыкальном ансамбле, а также осваивают piano accompaniment; результаты этой работы подлежат оцениванию [7]. Тем самым ансамблевое музицирование закрепляется как обязательный элемент обучения. Существенны и данные исследований, основанных на мнении самих студентов. В работе Feng, выполненной на материале 23 обучающихся музыкально-исполнительских направлений, камерное музицирование получило положительную оценку и было признано важным для профессионального становления [2]. Это усиливает аргумент в пользу педагогической значимости ансамблевого компонента.

С другой стороны, подготовка вокалиста сегодня связана не только с техническим освоением материала, но и с развитием самостоятельной интерпретации. Именно в этом контексте показательно исследование Yang Wang, охватившее 86 первокурсников, обучающихся сольному пению в Henan University: оно было посвящено влиянию современных образовательных стратегий на мотива-

цию и творческие способности студентов [1]. Для рассматриваемой темы это важно, поскольку исполнительское взаимодействие требует от вокалиста инициативности и умения принимать художественные решения. Отдельного внимания заслуживает и изменение роли концертмейстера. Современные китайские исследования рассматривают piano accompaniment уже не как сугубо сопровождающую практику, а как фактор формирования музыкального образа, эмоциональной выразительности и профессиональной самостоятельности исполнителя [3; 8; 9]. Анализ практического материала позволяет говорить о том, что ансамблевое взаимодействие в китайском музыкальном образовании всё более отчётливо оформляется как системная профессиональная компетенция.

Эффективное взаимодействие вокалиста и концертмейстера зависит прежде всего от продуманной организации репетиций. Сначала студент должен научиться слышать фортепианную партию и понимать её роль в форме произведения, включая вступления, кульминации, кадансы и фактурные изменения. Далее работа переносится на согласование дыхания, фразировки, динамики и агогики, особенно в эпизодах со сложным метрическим соотношением вокальной и фортепианной линий. На более высоком уровне концертмейстер становится не просто сопровождающим, а полноправным партнёром в создании художественного образа, тогда как вокалисту важно уметь осмысленно аргументировать свою интерпретацию.

Перспективным дополнением выступают цифровые технологии: исследования китайского вокального образования фиксируют их активное внедрение, в том числе в мультимедийной организации обучения [10]. Однако такие средства могут лишь поддерживать репетиционный процесс, поскольку живое ансамблевое взаимодействие дыхание, микровременные сдвиги, мгновенная реакция и сценическая коммуникация не заменяется фонограммой.

При всей развитости ансамблевой практики подготовка китайских студентов-вокалистов по-прежнему сталкивается с рядом трудностей. Исследования в области piano accompaniment показывают, что содержание таких курсов требует дальнейшего обновления и большей ориентации на практику [3; 8].

Одна из ключевых проблем преобладание индивидуальных занятий над совместной репетиционной работой. В результате хорошо подготовленный технически студент нередко оказывается недостаточно готов к взаимодействию с концертмейстером или ансамблем. Не менее заметен и дефицит навыков музыкальной коммуникации: вокалисту необходимо уметь точно формулировать темповую задачу, характер фразы, точки дыхания и смысл динамических изменений.

Подготовка бакалавра требует сочетания европейской академической музыки с китайским национальным вокальным материалом, поскольку именно это

обеспечивает развитие исполнительской универсальности при сохранении культурной специфики. Ещё один уязвимый момент связан с поздним включением ансамблевой практики: если системная совместная работа начинается лишь перед концертом, навыки слухового взаимодействия и быстрой реакции не успевают сформироваться.

Перспективной выглядит модель раннего введения ансамблевых занятий в бакалавриате с их последующим усложнением и выходом в публичное исполнение. Оценка в таком случае должна учитывать не только качество вокала, но и координацию с партнёром, слуховую чуткость, интерпретационную инициативу и сценическую устойчивость.

Ансамблевое и концертмейстерское взаимодействие играет важную роль в формировании вокалиста, поскольку объединяет технику, слух, интерпретацию, коммуникацию и сценическое поведение. Практика китайских вузов показывает, что это направление постепенно получает устойчивое место в системе подготовки: развиваются исследования мотивации и творческих качеств студентов, используются камерные и ансамблевые формы обучения, а в ряде университетов вокальная подготовка организационно связана с хором, оперным коучингом и piano accompaniment [1; 2; 4; 7].

Особенность китайской модели состоит в соединении академических международных подходов с национальной музыкальной традицией, в этих условиях концертмейстер выступает не только сопровождающим, но и участником художественной интерпретации.

Повышение качества подготовки бакалавров-вокалистов связано с переходом от эпизодического взаимодействия к системной модели collaborative performance, включающей регулярную совместную работу, усложнение репертуара, сценическую практику и анализ исполнительских результатов. Такой подход формирует вокалиста, способного не просто исполнять свою партию, а создавать художественный результат в профессиональном взаимодействии.

Литература

1. *Wang Y. Vocal education in higher educational institutions in China: student motivation and creativity // Interactive Learning Environments. 2024. Vol. 32, No. 3. P. 813–823. DOI: 10.1080/10494820.2022.2098778.*
2. *Feng C.-T. Exploring Chinese College Chamber Music Education: A Case Study of Students' Conceptions // British Journal of Music Education. 2020. Vol. 37, No. 3. P. 247–259.*
3. *Song Z., Pattananon N. Development and Benefits of Teaching Piano Accompaniment Courses in Higher Music Education, China // Journal of Modern Learning Development. 2022. Vol. 7, No. 7. P. 437–444.*
4. *Central Conservatory of Music. Voice and Opera Department: Introduction. 2023.Режим доступа: https:// en. ccom. edu. cn/ About_ Us/ Organization/Departments/ Voice_and_ Opera/ Introduction. htm?utm_source (дата обращения: 10.09.2026).*
5. *Zhu J. Study on the Synchronous Performance of Vocal Music and Piano // Frontiers in Art Research. 2023. Vol. 5, No. 10. DOI: 10.25236/FAR.2023.051013.*

6. *van Zyl S., Cupido C. A. Advocating for the inclusion of operatic collaborative piano curricula in higher education: informing curricula through lived experience // South African Journal of Higher Education. 2021. Vol. 35, No. 4. DOI: 10.20853/35-4-4315.*
7. *Beijing Normal University at Zhuhai. 2022 Admission Music Performance Programme: Curriculum and Ensemble Courses. 2022. Режим доступа: https://scc.bnbu. edu.cn/mus_ en/students/ undergraduate_ studies/ Curriculum/ mus_ 2022. htm? utm_ source (дата обращения: 10.09. 2026).*
8. *Xu P., Somtrakool K. Piano accompaniment course in music university in China // Journal of Roi Kaensarn Academi. 2024. Vol. 9, No. 1. P. 643–655.*
9. *Xu Y., Pattananon N. The Piano Accompaniment for Zuoquan Folk Songs in Vocal Music Teaching // Journal of Modern Learning Development. 2023. Vol. 8, No. 11. P. 390–397.*
10. *Zheng, XiaoFang, Research on the Whole Teaching of Vocal Music Course in University Music Performance Major Based on Multimedia Technology, Scientific Programming, 2022, 7599969, 10 pages, 2022. Режим доступа: https://doi.org/10.1155/2022/7599969 (дата обращения: 10.08.2026).*

REFERENCES

1. *Wang Y. Vocal Education in Higher Educational Institutions in China: Student Motivation and Creativity // Interactive Learning Environments. 2024. Vol. 32, No. 3. P. 813-823. DOI: 10.1080/ 10494820.2022.2098778.*
2. *Feng C.-T. Exploring Chinese College Chamber Music Education: A Case Study of Students' Conceptions // British Journal of Music Education. 2020. Vol. 37, No. 3. P. 247-259.*
3. *Song Z., Pattananon N. Development and Benefits of Teaching Piano Accompaniment Courses in Higher Music Education, China // Journal of Modern Learning Development. 2022. Vol. 7, No. 7. P. 437-444.*
4. *Central Conservatory of Music. Voice and Opera Department: Introduction. 2023. Available at: Central Conservatory of Music - Voice and Opera Department (accessed: September 10, 2026).*
5. *Zhu J. Study on the Synchronous Performance of Vocal Music and Piano // Frontiers in Art Research. 2023. Vol. 5, No. 10. DOI: 10.25236/FAR.2023.051013.*
6. *van Zyl S., Cupido C. A. Advocating for the Inclusion of Operatic Collaborative Piano Curricula in Higher Education: Informing Curricula through Lived Experience // South African Journal of Higher Education. 2021. Vol. 35, No. 4. DOI: 10.20853/35-4-4315.*
7. *Beijing Normal University at Zhuhai. 2022 Admission Music Performance Programme: Curriculum and Ensemble Courses. 2022. Available at: Beijing Normal University at Zhuhai - Music Performance Programme (accessed: September 10, 2026).*
8. *Xu P., Somtrakool K. Piano Accompaniment Course in Music University in China // Journal of Roi Kaensarn Academi. 2024. Vol. 9, No. 1. P. 643-655.*
9. *Xu Y., Pattananon N. The Piano Accompaniment for Zuoquan Folk Songs in Vocal Music Teaching // Journal of Modern Learning Development. 2023. Vol. 8, No. 11. P. 390-397.*
10. *Zheng X. Research on the Whole Teaching of Vocal Music Course in University Music Performance Major Based on Multimedia Technology // Scientific Programming. 2022. Article ID 7599969. 10 p. DOI: 10.1155/2022/7599969. Available at: Scientific Programming article (accessed: August 10, 2026).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Го Вэйлунь

Западные военные капельмейстеры и миссионеры как проводники европейской инструментальной культуры в Китае

Аннотация. Статья посвящена вкладу западных военных капельмейстеров и христианских миссионеров в распространение европейской инструментальной традиции в Китае XVII – начала XX века. На материале российских и китайских публикаций выделены два главных канала проникновения западной музыки: церковно-образовательный (миссионерские школы, хоры, оркестры при храмах) и государственно-военный (военные оркестры, созданные с участием иностранных инструкторов). Показано, что оба канала действовали взаимосвязанно, формируя кадровую и институциональную базу для последующего профессионального музыкального образования. Отдельное внимание уделено конкретным лицам — Маттео Риччи, Томасу Перейре, Теодорико Педрини, Марио Пачи, а также статистике музыкальных школ. Сделан вывод о взаимодополняющем характере двух каналов культурного трансфера и их значении для становления китайской оркестровой культуры.

Ключевые слова: Китай, европейская инструментальная культура, миссионеры, военные капельмейстеры, оркестры, музыкальное образование, культурный трансфер.

Введение в проблему

На протяжении длительного времени китайская музыкальная культура почти не соприкасалась с западноевропейской традицией. Положение стало меняться с эпохой Великих географических открытий, когда началось постепенное сближение двух цивилизаций. Одним из первых устойчивых каналов такого взаимодействия оказалась христианская миссионерская деятельность. Со второй

половины XIX века к ней добавился институт военных оркестров, организованных по западному образцу. Эти два явления, различаясь по своим социальным функциям, в равной мере способствовали проникновению на китайскую почву европейских инструментов, нотации и исполнительских практик. Не рассмотрев их подробно, невозможно объяснить, как к началу XX столетия в Китае возникла инфраструктура симфонического и духового исполнительства, послужившая фундаментом для последующего профессионального музыкального образования. Такая асимметрия указывает на различия в мотивации и социальном контексте двух путей вхождения западной музыкальной традиции.

Краткий обзор исследований

В научной литературе проблема взаимодействия Востока и Запада в музыкальной сфере освещена достаточно широко. Н. Н. Брагина и Ван Цзе [1] анализируют общие закономерности вестернизации китайской музыки первой половины XX века, отмечая скачкообразность и ускоренность этих процессов. В работе У Ген-Ира [2] дано подробное описание древнекитайской музыкальной системы, включая военную музыку кучуэйюэ, что помогает понять исходные традиции, с которыми столкнулись западные влияния. Начало систематических контактов с европейской музыкой прослеживает Чжан Юй [3], фиксируя появление первых западных инструментов при императорском дворе. Миссионерский этап детально рассмотрен в работах Чэнь Чэньцзы [4] и Сюй Яньпин [5]: первый подробно описывает деятельность Маттео Риччи, Томаса Перейры и Теодорико Педрини, второй — роль гимнов и хорового пения в распространении европейской традиции. Связь миссионерских школ и военных оркестров в целостную картину становления китайского музыкального образования устанавливает Ли Юе [6]. Протестантскую ветвь миссионерства, её масштабы и методы характеризуют Т. В. Романенко [7] и Д. Е. Мартынов [8]. Военные оркестры как самостоятельный объект исследования рассматриваются в статьях Чжэн Динцянь [9] и Чжан Шо [10], где прослеживаются их генезис и ранняя эволюция. Деятельность Сяо Юмэя и становление дирижёрского образования, продолжающие линию иностранных музыкантов, раскрыты Тань Юйцзе [11] и Чэнь Сицзэ [12]. Философско-культурологический аспект проблемы затронут в диссертации Л. А. Казымовой [13] и статье Ху Лина, Лу Юань [14], где обсуждаются методологические различия западных и китайских исследователей.

Методы

Методологическую базу составили историко-типологический анализ, сравнительно-исторический метод и культурологическая интерпретация, ориенти-

рованная на выявление механизмов адаптации западных практик в китайской среде.

Результаты и их обсуждение

В 1601 году итальянский иезуит Маттео Риччи преподнёс императору Ваньли клавесин — это событие считается первым документально зафиксированным случаем знакомства китайцев с европейским инструментом. По мнению Чжан Юй, «западная музыка стала известна в Китае с начала XVII века. В январе 1601 года религиозный деятель Маттео Риччи (1552–1610) во второй раз приехал в Китай и подарил клавесин императору Ванли» [3, с. 61]. Данный эпизод положил начало как придворному увлечению, так и практике обучения игре на клавишных инструментах.

Распространение клавишных инструментов продолжилось в годы правления императора Канси (1662–1722). В этот период «игре на клавикорде училась вся императорская семья и приближенные. Обучал императорский двор игре на клавикорде Томас Перейра, который стремился связать западные традиции исполнения и китайские национальные» [4, с. 167]. Томас Перейра добился того, чтобы ученики исполняли не только европейские, но и китайские мелодии, а также читал лекции по истории западной музыки. Его преемник Теодорико Педрини стал первым профессиональным европейским композитором, работавшим в Китае.

Вместе с тем для большинства населения Китая основным путём знакомства с западной музыкой были не придворные контакты, а сеть миссионерских школ. Сюй Яньпин подчёркивает, что «именно христианские гимны повлияли на обновление привычного восприятия вокальной музыки Китая» [5, с. 37], но не менее значимым было обучение игре на инструментах. В церковных школах, по свидетельству Чжан Юй, «музыкальные курсы делились на факультативные и обязательные, а вокальное исполнение и игра на инструментах — это то, что должен был освоить каждый ученик. В церковной школе было создано много оркестров и хоров» [3, с. 62]. Выпускники таких школ впоследствии становились первыми китайскими музыкантами-инструменталистами и педагогами.

К 1899 году в Китае действовало около 2000 школ с общим числом учащихся более 40 000 [3]. Протестантские миссии считали строительство школ «основной целью религиозной деятельности», при этом «в глазах миссионеров школа — прежде всего учреждение для проповеди, и только потом учреждение для образования» [7, с. 169]. В этих школах, а также в созданных при них оркестрах и хорах китайцы осваивали европейские духовые, струнные и клавишные инструменты. К 1905 году только немецкие миссии имели 4 главные миссии, 23 уездные станции и 15 пунктов проповеди, при которых работали школы с обя-

зательным музыкальным обучением [8]. Миссионерами была сформирована широкая сеть музыкального образования, благодаря которой европейская инструментальная культура проникала в различные слои китайского общества.

В отличие от миссионеров, действовавших в религиозной сфере, военные оркестры возникли как результат целенаправленной государственной политики. После поражений в Опиумных войнах китайское правительство осознало необходимость модернизации армии, в том числе её музыкального сопровождения. Ли Юе отмечает, что «христианство и военный оркестр были для китайцев первыми на пути узнавания европейской музыки. Но китайцы пассивно приняли христианство, представленное миссионерами, а военный оркестр, наоборот, они выбрали активно» [6, с. 220]. Решающий вклад в создание таких оркестров внесли иностранные военные капельмейстеры, приглашавшиеся в качестве инструкторов. Главными представителями по созданию армейской музыки в западном стиле были Юань Шикай и Чжан Чжидон.

В работах Чжэн Динцянь [9] и Чжан Шо [10] прослеживается генезис китайских военных оркестров; авторы указывают, что к концу XIX века сеть таких коллективов охватывала крупные города, а репертуар сочетал западные марши с адаптированными китайскими мелодиями. Именно благодаря военным оркестрам значительная часть горожан впервые услышала европейские духовые инструменты в публичном исполнении, что подготовило почву для возникновения гражданских симфонических коллективов. Военные оркестры способствовали распространению европейской нотации и методик обучения. Нотный стан и цифровая нотация, которые сегодня широко используются в Китае [6]. Капельмейстеры не только руководили оркестрами, но и выполняли функции педагогов, закладывая основы профессионального музыкального образования.

Сравнение миссионерского и военно-оркестрового каналов показывает, что при наличии общих черт между ними имелись и существенные различия. Оба канала базировались на непосредственном участии иностранных специалистов, приносивших с собой инструменты, нотную грамоту и репертуар. В обоих случаях значение имела институциональная форма — школа или оркестр, обеспечивавшая систематичность обучения.

Миссионерская деятельность была подчинена задачам религиозного просвещения и охватывала преимущественно низшие и средние слои через сеть церковных школ. Военно-оркестровая практика инициировалась государством и была направлена на модернизацию армии, а её аудитория, первоначально состоявшая из военнослужащих, быстро расширялась за счёт публичных концертов. Ли Юе формулирует это различие как то, что «китайцы пассивно приняли христианство, представленное миссионерами, а военный оркестр, наоборот, они выбрали активно» [6, с. 220]. Кроме того, военные оркестры пользовались государственной поддержкой и финансированием, тогда как миссионерские школы зависели от частных пожертвований и иностранных обществ.

К началу XX века совместные усилия миссионеров и военных капельмейстеров обеспечили наличие в Китае подготовленных музыкантов, оркестров и учебных заведений. Уже в 1920-е годы в Шанхае и Харбине действовали симфонические оркестры, уровень которых, по свидетельству современников, не уступал европейским. Шанхайский городской симфонический оркестр, организованный в 1919 г. первым профессиональным музыкантом-европейцем после музыкантов-миссионеров Марио Пачи, играл на уровне коллективов из Европы [4].

Миссионерские и военные институции подготовили почву для создания национальных музыкальных учебных заведений. Сяо Юмэй, получивший образование в Германии, при поддержке Цай Юаньпэя основал в 1927 году Шанхайскую консерваторию, где преподавали как китайские, так и иностранные педагоги. Как отмечает Тань Юйцзе, «Сяо Юмэй заложил основные направления профессиональной музыкальной жизни Китая: основал первое в Китае высшее профессиональное музыкальное учебное заведение, написал первые профессиональные учебники и составил учебные программы, в которых представил западную теорию музыки и адаптировал ее для китайских специалистов, создал первый в современной китайской истории симфонический оркестр, полностью состоящий из китайских музыкантов» [11, с. 82].

Вклад западных военных капельмейстеров и миссионеров выходит далеко за рамки простого импорта инструментов. Они сформировали кадровую и институциональную основу, на которой в XX веке выросла китайская профессиональная музыкальная культура.

Выводы и заключение

Миссионеры и военные капельмейстеры представляли собой два взаимодополняющих канала проникновения европейской инструментальной культуры в Китай. Первый обеспечивал массовое приобщение к музыке через религиозное образование, второй — через государственную армию и публичные концерты. Их вклад проявился в формировании сети музыкальных школ, оркестров и в подготовке первых поколений китайских музыкантов, способных работать в западной традиции.

Дальнейшие исследования могут быть связаны с детальным изучением биографий конкретных иностранных капельмейстеров, а также с анализом репертуара и исполнительских практик первых китайских военных оркестров.

Литература

1. *Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). С. 63–77.*
2. *У Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 89. С. 139-147. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ formirovanie-muzykalnoy-kultury-v -drevnem-kitae (дата обращения: 25.08.2026).*

3. *Чжан Юй. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 61–63.*
4. *Чэнь Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки востока и запада // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 164–175.*
5. *Сюй Яньпин. Западные миссионеры в продвижении европейской хоровой культуры на территории Китая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2 (47). С. 31–37.*
6. *Ли Юе. Историографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX–XX веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 40. С. 215–225.*
7. *Романенко Т. В. Особенности миссионерской деятельности протестантов в Китае // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология. 2016. Т. 11, № 2. С. 167–171.*
8. *Мартынов Д. Е. Иностранные миссионеры в Китае XIX – начала XX в.: специфика деятельности (на примере провинции Шаньдун) // Филология и культура. 2008. № 3 (14). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/inostrannye- missionery- v- kitae- xix- nachala-xx-v-spetsifika-deyatelnosti- na-primere-provintsii-shandun/viewer (дата обращения: 25.08.2026).*
9. *Чжэн Динцянь. Китайский военный оркестр // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 145–151.*
10. *Чжан Шо. Исследование происхождения и раннего развития китайских военных оркестров // Культура и искусство. 2024. № 5. С. 139–149.*
11. *Тань Юйцзе. Из истории музыкального образования в Китае: деятельность Сяо Юмэя // VESTNIK OF IPPOLITOVKA. 2025. № 4 (5). С. 78–84.*
12. *Чэнь Сицзэ. Становление профессии дирижёра в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: дис. … канд. наук. Магнитогорск, 2021. 270 с.*
13. *Казымова Л. А. Рецепция классической музыки в культуре Китая: дис. … канд. филос. наук. М., 2026. 346 с.*
14. *Ху Лина, Лу Юань. Музыкальная культура Китая: о трансформации традиции // Наука. Искусство. Культура. 2025. № 4 (48). С. 111–120.*

REFERENCES

1. *Bragina N.N., Van Tsze. Vestnik kul'turologii, 2021, No. 2 (97), pp. 63–77.*
2. *U Gen-Ir. Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena, 2009. No. 89. pp. 139-147.Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/ formirovanie-muzykalnoy-kultury-v-drevnem-kitae (accessed 25.08.2026).*
3. *Chzhan Yu. Muzykal'noe obrazovanie i nauka, 2021, No. 2 (15), pp. 61–63.*
4. *Chen Chentszy. Vestnik muzykal'noy nauki, 2023, vol. 11, No. 1, pp. 164–175.*
5. *Syuy Yanpin. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh, 2022, No. 2 (47), pp. 31–37.*
6. *Li Yue. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, 2017, No. 40, pp. 215–225.*
7. *Romanenko T.V. Gumanitarnyy vektor. Seriya: Filosofiya, kul'turologiya, 2016, vol. 11, No. 2, pp. 167–171.*
8. *Martynov D.E. Filologiya i kul'tura, 2008, No. 3 (14). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/inostrannye- missionery- v- kitae- xix-nachala-xx-v-spetsifika- deyatelnosti- na-primere-provintsii- shandun/viewer (accessed 25.08.2026).*
9. *Chzhen Dintsyan. Vestnik muzykal'noy nauki, 2025, vol. 13, No. 1, pp. 145–151.*
10. *Chzhan Sho. Kul'tura i iskusstvo, 2024, No. 5, pp. 139–149.*
11. *Tan Yujie. VESTNIK OF IPPOLITOVKA, 2025, No. 4 (5), pp. 78–84.*
12. *Chen Sitsze. Stanovlenie professii dirizhera v Kitae: vliyanie rossiyskoy shkoly, obretenie samobyt nosti: diss. … kand. Nauk. Magnitogorsk, 2021, 270 p.*
13. *Kazymova L.A. Retseptsiya klassicheskoy muzyki v kul'ture Kitaya: diss. … kand. filos. nauk. Moscow, 2026, 346 p.*
14. *Khu Lina, Lu Yuan. Nauka. Iskusstvo. Kul'tura, 2025, No. 4 (48), pp. 111–120.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

А.А. Андриевский, З.А. Алиева

Тембр как самобытный «почерк» человеческого голоса

Аннотация. Статья посвящена одной из важнейших сторон индивидуальной подготовки певца в профессиональном хоровом коллективе, а именно тембру человеческого голоса как самобытному «почерку». В статье дана характеристика тембру голоса и исследуется его влияние на хоровое исполнительство. Теоретическая значимость статьи обусловливается определением теоретико-методологических особенностей вокального и хорового искусства, обоснованием факторов, влияющих на формирование тембра голоса певца хорового коллектива. Практическая значимость заключается в выявлении особенностей и условий формирования, развития тембра голоса.

Ключевые слова: феномен тембра, хоровой тембр, вокально-хоровая выразительность, вибрация голоса, тембральный ансамбль, хормейстер, контиленное пение, ансамблевый звук, музыкальное искусство, обертон, регистры, гармоническое созвучие.

В следствие недостатка хоровых факультативов в музыкальном образовании России нами предложена специфическая система подготовки артиста для работы в хоровом коллективе, основная идея которой лежит в объединении двух музыкальных искусств: вокального и хорового. Предложенная система подготовки певца является инструментарием к творческому становлению артиста и выявлением тембрального «почерка». Этим обусловлена актуальность статьи.

В исследовании использовали метод привлечения и анализ научно-методической литературы по вопросам тембральной окраски голоса и ансамблевого хорового пения.

Наша цель – теоретически обосновать основные методы индивидуальной подготовки певца-вокалиста, а именно выявление тембрального «почерка» в процессе пения.

Аргументом в пользу такого подхода является один из вопросов вокальной методики – тембру голоса, как важному способу музыкальной выразительности.

Тембр голоса – это яркость звука, его индивидуальность, которая проявляется в процессе пения. Физическая природа звука обозначается основным тоном и дополнительными звуками, которые называются обертонами. Чем больше обертонов – тем выразительнее и неповторимее голос человека. Природное разнообразие в сочетании обертонов с развитием (многолетних) вокально-исполнительских качеств – тайна персонального звучания голоса.

Тембр (с франц. метка, отличительный знак) – окраска звука, зависящая от различий и сочетаний обертонов, выделение одних и маскировка других. Тембр голоса в какой-то мере врождённое качество, но под влиянием обучения и практики может меняться. Красивый тембр – самое ценное свойство голоса. Тембр влияет на восприятие интонации: при плохом тембре и интонация кажется нечистой. Тембр служит важным способом музыкальной выразительности, которая необходима хоровому исполнительству. Тембр голоса связан с мимикой. Глубокое проникновение в содержание текста, выявление своего отношения к исполняемому произведению, отображается в мимике певцов, а отсюда и в окраске звука. Работа над красотой и выразительностью тембра – неотъемлемая часть воспитания певцов и должна проводиться с первого этапа хоровых занятий [4].

Общеизвестно, что человеческий голос и его тембральные возможности являются совершенным музыкальным инструментом. Но интересным и парадоксальным есть следующий факт, раскрывающий таинственную природу тембра вообще, а не только голосового. Гениальный звонарь-виртуоз и теоретик колокольного искусства Константин Сараджев владел, по его утверждению, не только абсолютным слухом, а «доскональным слухом». Как он утверждал, и это было экспериментально доказано техническими устройствами того времени, его слух в одной октаве из двенадцати полутонов различал 1701 звук. Возможно ли это? Автор книги «Мастер волшебного звона» А. И. Цветаева пишет: «передавая чертёж, нарисованный чётко, правильными линиями и надписанный аккуратным круглым подетски почерком, 243 звучания в каждой ноте (центральная и в обе стороны от неё по 121 бемолю и 121 диезу). Если умножить на семь нот октавы, то получается 1701 звук! Это же ребёнок поймёт! Почему же они не понимают? Они думают, я фантазирую! Птому что они не слышат! Вы понимаете? Они не слышат, а получается, что я виноват!» [5, с. 15]. Носителями такого дарования

были единицы за всю историю человечества, поэтому и не каждый способен полноценно оценить тембральную гамму музыкальных инструментов. Речь идёт про разнообразие звуков основного тона, называющиеся обертонами и формирующие тембр музыкального инструмента. По глубокому убеждению К. Сараджева человеческий голос является вторым после колокола по своим обертоновым возможностям. Пожалуй, колокол ближе всего способен передавать звуки, которые в природе, благодаря своим обертонам и богатству звучания сложных соединений металлов, что входят в него, и искусству литья колокола. Итак, колокол, по утверждению К. Сараджева, является самым совершенным инструментом, который способен передать полную гамму обертонов, существуюших в природе.

Не менее интересна формулировка тембральной природы учёным-математиком Юрием Пухначевым, где автор незатейливо даёт характеристику этому явлению так, что звучание колокола является отнюдь не простым звуковым колебанием строго определённой частоты. Можно говорить о некотором основном тоне колокола, по которому оценивается высота его звучания: к нему всегда приложен богатый и характерный набор дополнительных чистых тонов, более низких и более высоких. Отсюда – богатство оттенков, разнообразие тембров, которые позволяют различать голоса колоколов, что даже совпадают по высоте основного тона, богатство эпитетов, которыми мы характеризуем их звучание: звонкое, глухое, резкое, мягкое. Где физические истоки этого богатства? Вероятно, в том, что дрожь упругой стенки бронзовой чаши – это сумма многих колебаний разных форм [3]. Выделив ключевые характеристики тембра, со слов математика, становится понятно, что терминология «набор дополнительных чистых тонов» есть не что иное, как гамма обертонов, представляющих собой «богатство оттенков, разнообразие тембров».

По словам великого итальянского певца и педагога Камилло Эверарди, школа которого приобрела последователей в России благодаря его ученикам, – дело певца – работать и искать такое направление воздушной струи, при которой выходит лучший для данного голоса тембр. Но тот или другой тембр должен быть однородным во всех регистрах голоса, и если, например, середина или низы имеют одну окраску звука, а верхние ноты резко отличаются от них по тембру, то это Эверарди считал дефектом. Как будто поёт не один человек, а два, и это очень плохо, – добавлял он [1].

Владение грудным и главным регистром и их смешивание придаёт голосу особой тембральной краски и силы звучания. Известно, что классическая школа вокального искусства классифицирует и определяет голос по его тембральной окраске в том или ином регистре, а не по тесситурным возможностям певца.

Тембр Паваротти, Марио Монако, Франко Корелли, Б. Христова, Б. Гмыри или Ф. Шаляпина невозможно перепутать с другими голосами. Их тембры – их «почерк», их вокальный портрет.

Невероятный жизнерадостный тембр голоса Лучиано Паваротти называли «солнечным». Он вселял оптимизм, бодрость и уверенность в сердца слушателей. Певец владел редкостной харизматичностью, умел зажечь зал. Стиль его пения был страстным, переходы с одного регистра в другой – лёгкие и виртуозные. Голос Лучиано Паваротти был исключительной чистоты, певец много работал, стремился к совершенству. Один факт из его жизни доказывает, каким важным было для него творчество. Во время выступления в «Ла Скала» неожиданно прозвучал грохот. Певец поинтересовался у суфлёра что происходит. Узнав, что началось землетрясение, Лучиано не смутился, но продолжил петь партию дальше, без тени испуга. Такая уверенность успокоила публику, никто даже не встал со своего места с целью покинуть зал.

Плеядой знаменитых хоров оставлено большое наследие в виде аудио и видеозаписей. Среди них выделим самобытные коллективы под руководством С. А. Жарова, А. В. Александрова, А. В. Свешникова, В. С. Попова, К. Б. Птицы, В. И. Мишина, архим. Матфея Мормиля, Л. М. Венедиктова, П. И. Муравского, А. Т. Авдеевского.

Каждый с этих выдающихся хормейстеров достиг феноменальных результатов для хорового наследия, которые отражены в фонотеках для потомков. Слушая эти записи и сравнивая их тембральные особенности, легко убедиться, в какой мере указанные коллективы индивидуальные, а возможности человеческого голоса в руках мастера хорового пения – безграничные.

Особенностью оперного сольного и хорового звучания является вокальная насыщенность тембра, мощность звука, пение в сопровождении оркестра, актёрское мастерство.

Неоспоримый факт, что голос солиста или хора узнаётся через идентификацию того или иного тембра. Таким образом, отличается одна личность от другой. И чем искуснее артист владеет своим голосом, тем рельефнее его тембр. Проанализировав записи Л. Паваротти начала и завершения его творческой карьеры, убеждаемся в словах маэстро, что он никогда не останавливался в своём развитии, оттачивал свой тембральный «почерк». Продемонстрировать в письменной работе аудиозаписи великих артистов и эволюцию их тембров невозможно, но обратиться к творчеству таких мастеров, как Л. Паваротти, может каждый, и убедиться, что тембральные краски великих артистов с годами только улучшались. Известная грузинская пианистка Элисо Вирсаладзе с недовольством констатирует: «Раньше вы узнавали исполнителя по его почерку [тембру]. А сегодня из четырёх [исполнителей] вы не поймёте кто из них кто».

Сложной формой вокальной организации хора, по словам П. Г. Чеснокова, являются составляющие: тембра, регистра и динамики. Автор предлагает делить хор на лёгкие и сложные группы, а также использовать и более тонкую «тембрально-регистровую» систему. При этом каждая из восьми партий смешанного хора делится Чесносковым на три тембральные группы: «лёгкие, нежные голоса», «гибкие голоса средней силы» и «насыщенные сильные» [6]. Хотя предложенная П. Чесноковым система организации хорового тембра не получила распространения, однако понятно то, что тембральная организация хора является важнейшей составляющей формирования хорового звучания. Современные хормейстеры в большей мере используют простые формы тембральной организации.

Одним из выдающихся хормейстеров современности был Павел Иванович Муравский. Основным кредом хорового звучания Муравского была чистота интонации. Для молодого поколения методика его звукодобывания могла казаться слишком скурпулёзной, и некоторым студентам тяжело было постичь дотошность Павла Ивановича в вопросах интонации и красоты тембрального усовершенствования. Но недовольные медленной и скурплёзной работою маэстро вздыхали от умиления, когда звучал хор под руководством Муравского. Такой тембральной мягкости, чистоты, гибкости и чувствительности звучания мало кому из признанных дирижёров удавалось достичь. Павел Муравский на репетициях буквально каждую ноту и интервал доводил до технической доскональности, а на концертах творил, импровизировал, и его тончайшие сугестивные сигналы распознавались хором и доносились до слушателя. Такой же методики скурпулёзных репетиций придерживался оперно-симфонический дирижёр Константин Симеонов. Лев Венедиктов после юбилейного концерта к 95-летию со дня рождения П. Муравского назвал Муравского «волшебником» хорового тембра.

Практический и слуховой опыт, приобретённый нами на репетициях и концертах, даёт основания констатировать, что мастера хорового пения идут к своему тембрально-акустическому идеалу каждый по-своему, но созвучие голосов, которое каждого из вышеуказанных хормейстеров устраивало, для слушателя различались, удивляли и убеждали одновременно.

Учитывая свой большой творческий опыт, Евгений Мравинский констатирует, что во всех успехах и неудачах коллектива всегда виноват дирижёр. По глубокому убеждению Е. Мравинского, творческая эволюция артиста нескончаемая, но правда и глубокие взгляды, которыми наделён музыкант в конкретный период времени, даёт право, несомненно, транслировать своё видение на музыкальной арене, хотя со временем взгляды, а соответственно интерпретации – меняются. Как это ни удивительно, но личность дирижёра творческого коллектива способ-

на организовать успешный или деградирующий хор. И хотя метод нашей работы является раскрытием необходимых яркостей качеств именно артиста хора, мы осознаём, что коллектив образованных артистов без отличного дирижёра является тем, кем является дирижёр без коллектива.

Воспитав целую плеяду хормейстеров, профессор одесской консерватории и основатель кафедры хорового дирижирования в Одессе, К. К. Пигров, в своей работе характеризует наличие и значимость хорового тембра. Отличительными чертами ансамбля высокого мастерства, по мнению Пигрова, является точная интонационная слаженность звучания поющих в хоре, соединение и уравновешенность всех певческих голосов по силе и тембру, результатом чего будет сочный, насыщенный, богатый на тембральную окраску, без малейшего выделения тембров отдельных партий. Из совершенных унисонов партий выйдет уравновешенное хоровое гармоничное созвучие. Первичным элементом хорового ансамбля является так называемый ансамблевый звук [2]. Обобщая сказанное маэстро и выделив основоположные тезисы хорового ансамбля: «точная интонация» и «слияние голосов по силе и тембру», приходим к выводу, что именно согласованность тембральных характеристик каждого певца формирует уникальный хоровой тембральный «почерк». Дальше читаем у Пигрова, что для унисонного ансамбля благоприятные также условия: примерно один тембр певцов партии и одинаковая сила голосов, удобная тесситура, правильно взятая гласная буква, единое нюансирование, единая вокальная культура певцов [2].

Подтверждение тембральных голосовых красок как догмы уникального звучания находим у известного певца и методиста вокального пения Ивана Карповича Назаренко, который понимал интонацию не музыкальную, то есть звучание определённой ноты, а окраски голоса, который даже в простом разговоре приобретает разных цветов (оттенков). Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: «я тебя люблю» и «я тебя ненавижу». Обязательно будет особенная в каждом случае интонация, то есть окраска, о которой говорит автор. Значит, техника, школа кантиленного пения и именно это кантиленное пение есть ещё не всё, что необходимо настоящему певцу-артисту [1]. Назаренко голосовой тембр характеризует как «краску» голоса и придаёт этому явлению особенной значимости, поскольку труднодоступное искусство «кантиленного пения» без краски, по мнению маэстро – ещё не даёт право артисту называться настоящим певцом.

Павел Чесноков утверждает, что достичь тембрального ансамбля непросто, и это зависит как от мастерства хормейстера, так и от природных голосовых данных артистов. Дальше автор справедливо отмечает такой факт, что даже один-два певца с резкими тембрами способны разрушить тембральный ансамбль хорового коллектива. Часто встречаются такие голоса, как по тембру

вроде дополняют друг друга и таким образом сливаются при условии равновесия по силе. Редко, но всё же, встречаются голоса, тембр которых сильно отличается от типичной окраски данной партии, в результате чего они почти не имеют возможности слиться в единый тембр с ней. Таких певцов с резко отделимым тембром не следует принимать в хор: достаточно одного-двух таких голосов даже на большую хоровую партию, чтобы ансамбль был испорчен. Следует также избегать певцов с сильной вибрацией, то есть голосом, что колеблется: сильная вибрация голоса разрушает частичный ансамбль [6].

В основу материала исследования вошли источники выдающихся художников-исследователей вокального и хорового искусства. Для сравнительной характеристики привлечены музыковедческие труды, научная новизна которых имеет тождественные параметры с концепцией данной работы.

Базис характеристики вокального и хорового пения, их составных, определился авторитетными концертирующими музыкантами, теоретиками, исследователями, биологами, физиками и теологами.

Поэтому исследование вокального хорового искусства, а также феномена человеческого тембра, прежде всего, опиралось на алгоритмы научных исследований составляющих вокального и хорового пения.

Актуальность данной работы вызвана сформированным мировым музыковедением и, особенно, практикой вокального и хорового пения настоящего, которая переживает явный кризис вокально-хорового образования и незначительное внимание к феномену певческого тембра; поэтому созданная литература и практика действующих творцов сознательно элиминует настоящие мотивы кризиса тембральной окраски вокалистов и хоровых коллективов.

В результате системного исследования музыкально-теоретического образования, вокалистов и артистов хора приходим к выводу о том, что ведущими устоями упадка тембрального феномена дипломированных вокалистов и артистов хора является незначительное внимание последних к формообразующим составляющим человеческого тембра и его значимости в вокально-хоровом искусстве.

Таким образом, тембральное качество звука певца и хорового коллектива в целом есть та величина, которая вмещает в себя неповторимый «почерк» хора. И без надлежащей вокальной и теоретико-музыковедческой школы артист не способен раскрыть собственный тембр, обнаружить собственный певческий «почерк» и стать формообразующей личностью такого хора, который ставит перед собой высокую художественную цель – приобретение единого монолитного хорового тембра.

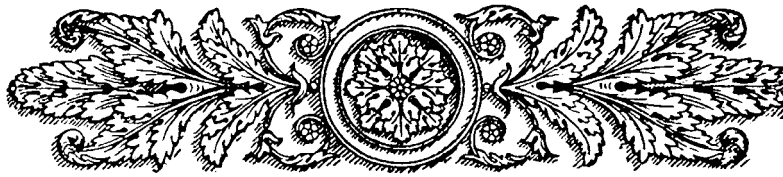
Литература

1. *Назаренко И.К. Искусство пения / И.К. Назаренко. - Москва, 1968. - 624 с.*
2. *Пигров К. К. Руководство хором: под ред. К. Птицы. - Москва, 1964. - 220 с.*
3. *Пухначев Ю. В. Загадки звучащего металла: физика, технология и история колокола / Ю.В. Пухначев. - Москва, 2011. - 126 с.*
4. *Рождественский Г.Н. Мысли о музыке / Г.Н. Рождественский. - Москва, 1975. - 200 с.*
5. *Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Мастер волшебного звона /А.И. Цветаева, Н.К. Сараджев. - Москва, 1988. - 110 с.*
6. *Чесноков П.Г. Хор и управление им / П.Г. Чесноков. - Москва, 1961. - 241 с.*

REFERENCES

1. *Nazarenko I.K. Iskusstvo peniya (The Art of Singing), Moscow, 1968, 624 p*
2. *Pigrov K.K. Rukovodstvo horom_ pod red. K. Ptici (Leadership of the choir: ed. K. Birds), Moscow, 1964, 220 p.*
3. *Pukhnachev Yu. V. Zagadki zvuchaschego metalla: fizika, tehnologiya i istoriya kolokola (Riddles of the sounding metal: physics, technology and the history of the bell), Moscow, 2011, 126 p.*
4. *Rozhdestvensky G.N. Misli o muzike (Thoughts on music), Moscow, 1975, 200 p.*
5. *Tsvetaeva A.I. Saradzhev N.K. Master volshebnogo zvona (Master of magic ringing), Moscow, 1988, 110 p.*
6. *Chesnokov P.G. Hor i upravlenie im (Choir and managem ent), Moscow, 1961, 241 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



Е Дуньчан

Фу Цонг и становление национальной модели китайского фортепианного исполнительства

Аннотация. В статье исследуется значение исполнительского искусства Фу Цонга (1934-2020) в становлении китайской фортепианной школы как самостоятельного явления мировой музыкальной культуры. Актуальность исследования обусловлена необходимостью уточнения механизмов формирования национальной исполнительской традиции Китая, развивавшейся на основе освоения европейской академической модели и ее взаимодействия с художественно-философскими принципами китайской культуры. На материале интерпретаций произведений Ф. Шопена рассматриваются характерные черты исполнительского метода Фу Цонга: приоритет содержательной интерпретации над внешней виртуозностью, интонационная пластичность, тембровая дифференциация фактуры, гибкость метроритмической организации и стремление к сохранению стилевой природы авторского текста. Обосновывается положение о том, что историческое значение Фу Цонга определяется не только его международными достижениями, но прежде всего созданием продуктивной модели взаимодействия китайского художественного мышления с европейской фортепианной традицией. Сделан вывод о том, что исполнительское наследие музыканта стало одним из важных факторов перехода китайского пианизма от преимущественно рецептивной стадии развития к формированию собственной интерпретационной позиции.

Ключевые слова: Фу Цонг, китайская фортепианная школа, фортепианное исполнительство, Фридерик Шопен, музыкальная интерпретация, китайская музыкальная культура, национальная исполнительская традиция, диалог культур.

Становление китайской фортепианной школы – пример взаимовлияния европейских и национальных традиций в XX-XXI веках. Европейский инструмент утратил статус заимствованного явления, войдя в профессиональное образование Китая. Осваивая западный репертуар, педагоги искали оригинальные подходы к его интонационной трактовке, что поставило вопрос о национальной концепции фортепианного исполнительства.

Вопрос правомерен: можно ли считать середину XX века временем проникновения китайского фортепианного исполнительства в международный контекст? К фигурам, репрезентирующим этот срез, причисляется Фу Цонг, описываемый как первый представитель китайской пианистической школы, удостоившийся стабильного признания за рубежом. Систематизированное обучение он начал сравнительно поздно. Но профессиональный рост носил исключительно интенсивный характер. В 1953 году состоялся сольный дебют музыканта с Шанхайским симфоническим оркестром, причем программу составил Пятый фортепианный концерт Л. ван Бетховена. Этот эпизод стал катализатором дальнейшего продвижения артистической биографии и открыл перспективы для продолжения учебы в Польше. Принципиальное воздействие на становление мастерства оказали занятия под руководством Збигнева Джевецкого. Завершающим итогом этой стадии стало участие Фу Цонга в V Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена (Варшава, 1955). По итогам состязания артист завоевал третью премию и специальный приз («За мазурки»).

Достигнутый успех – узловая точка в его творческом пути, давшая старт многолетней гастрольной практике, растянувшейся более чем на шестьдесят лет. Фу Цонга характеризуют как именитого пианиста китайского происхождения; его концертная деятельность встретила широчайший резонанс в глобальном измерении. Место рождения – Шанхай. Принадлежность к семейству с высокой степенью образованности обеспечивала с самого детства постоянную включенность в атмосферу интенсивного интеллектуального и культурного диалога. Решающие воспитательные контуры задал отец – известный переводчик французской литературы, стремившийся к синтезу основ китайской классики и достижений европейского гуманитарного наследия.

Оценивать вклад Фу Цонга в китайскую фортепианную школу только по его конкурсным победам – значит ошибаться. Его манера исполнения европейских сочинений сложилась в уникальный подход, который не требовал отказа от национального достояния. Это наследие важно рассматривать шире биографической или историко-исполнительской рамки: оно знаменует этап оформления самобытного исполнительского языка китайских пианистов.

Лежит ли интерпретационная стратегия Фу Цонга у истоков национальной ориентации китайской фортепианной школы? Этот вопрос формирует проблематику нашего исследования. Живое воплощение западных исполнительских традиций, сплавленных с восточной эстетикой, раскрывается через анализ его интерпретаций. В этих трактовках обнаруживаются ключевые механизмы подобной интеграции. Вопрос остается открытым.

Новизна исследования не в анализе наследия Фу Цонга как уникального исполнительского феномена. Его трактуют как один из инструментов, который обусловил переход китайского фортепианного искусства от заимствования европейских традиций к самостоятельной трактовке. Эту задачу решают через апробацию историко-культурных и стилевых подходов, используя метод сравнительного анализа интерпретаций.

В школьной практике первых консерваторий Китая активное усвоение западных академических подходов закладывало фундамент национального пианизма. Формирование концертного репертуара, методики анализа нотной записи, отработка технических навыков и стандарты оценки квалификации исполнителя находились под определяющим воздействием европейской педагогической традиции. Приоритетом на ранних этапах развития китайской исполнительской школы служило достижение профессионального статуса, который позволял музыканту квалифицированно трактовать произведения западноевропейских авторов. Цели были масштабными.

Феномен сопряжен с личной траекторией становления Фу Цонга. Освоение фортепианного исполнительства началось на родине, в Китае, а заключительный переход к профессиональному совершенствованию произошел в Польше. Процесс направлял Збигнев Джевецкий – фигура, признанная центральной в фортепианной педагогике Польши. Для постижения шопеновской музыки и осознания ее фольклорных истоков решающим выступил именно польский период. Европейская подготовка не привела к нивелированию тех культурных оснований, которые сформировались ранее.

Кардинальное отличие Фу Цонга от модели механического воспроизведения западного исполнительского канона выводимо из следующего положения. В его интерпретациях европейская профессиональная школа служила лишь совокупностью технических средств. Подход к трактовке складывался на пересечении разнородных культурных влияний – в этом главное своеобразие.

Конкурс Шопена 1955 года показателен. Китайский пианист Фу Цонг получил третью премию и особое отличие за трактовку мазурок. Мазурки Шопена - результат преломления польской танцевальной традиции, их убедительное исполнение требует проникновения в специфику ритмики, агогики, пластики и национального тонуса. Факт художественно-полноценного исполнения этого ре-

пертуара пианистом из КНР засвидетельствовал потенциал глубинного освоения чужого национального языка. Исполнительский подход Фу Цонга не следует характеризовать как воссоздание польской манеры. Вкладом музыканта в китайскую фортепианную школу стало обоснование возможности сочетать понимание европейского текста с сохранением собственной культурной идентичности. Один из принципов его творческой системы – подчинение техники замыслу. Виртуозность не становится самоцелью. Приемы трактуются как средство, создающее интонацию, фразу, колористику и драматургию; эта черта выпукло проявилась в его шопеновском репертуаре. Метроритмическая ткань у Фу Цонга пластична. Рубато применяется как способ внутреннего устройства фразы, а не условный ярлык внешней романтической патетики. Локальные темповые сдвиги сообразованы с мелодическим рисунком и логикой гармонии, поэтому метрическая вольность не размывает контуры формы.

Среди исполнительских атрибутов внимание к интонационному строю мелодики на первом месте. Фортепианный тембр у Фу Цонга обретает речевую гибкость. Музыкальная фраза строится через сеть интонационно-смысловых тяготений, цезур, динамических профилей и неуловимых агогических сдвигов, из-за чего композиторский текст, зафиксированный в нотах, воспринимается слушателем как повествование, разворачивающееся во времени, а не как статичный набор формальных единиц. Это процесс иного рода.

В исследованиях последних лет, посвященных анализу исполнительских концепций Фу Цонга [1], эту особенность обосновывают воздействием китайской лингвистической и художественной традиции. Художественная идея здесь, как правило, не получает прямого вербального выражения. Определяющее значение приобретают недоговоренность, соотнесенность явленного и скрытого содержания, а также имплицитное развертывание образа. В манере пианиста прослеживается аналогичный подход: кульминационные точки в его трактовках далеко не всегда синхронизированы с максимальными показателями громкости – эмоциональное напряжение игры порождается, по преимуществу, рафинированным манипулированием тональными оттенками.

При рассмотрении работы над циклом из двадцати четырех прелюдий Шопена фиксируется отчетливая ориентация исполнителя на выстраивание драматургии как непрерывно разворачивающегося процесса, поскольку задействованы также музыкальные корреляты образного строя китайской лирики [1]. Экспрессия национального колорита в такой трактовке достигается не прямым мелодическим цитированием из восточноазиатского фольклора – затрагивается более фундаментальный уровень музыкальной ткани. Переосмысляются принципы темпоральной организации, манера интонирования, логика образного становления в звуковом пространстве. В этом ракурсе подход Фу Цонга к фортепи-

анной фактуре обретает решающий вес. Отчетливо проявляется стремление уйти от жесткого разграничения мелодического пласта и сопровождения. Фактура толкуется как многомерный звуковой континуум. Каждая голосовая линия наделена мерой независимости при сохранении связи с общей архитектоникой сочинения.

Возникающая корреляция прослеживается с теми пространственными концепциями, что свойственны классической китайской художественной традиции. Перенос технических приемов из живописи либо стихосложения в область музыкального исполнительства механическим образом не предусмотрен. Скорее, речь идет о родственном типе эстетического восприятия. Содержание каждого отдельного компонента формируется исключительно через сеть взаимосвязей с окружающими его пространственными условиями, поскольку самостоятельным, автономным значением он не наделен. Значимость приобретает не только непосредственно озвучиваемая нота, но пауза между мелодическими оборотами, характер затухания звука, тишина и сама высотная организация голосов признаются равноправными составляющими.

Анализ выявил соединение, важное для понимания творческой методологии Фу Цонга. Почтительность к авторскому замыслу не отменяет личной автономии. Исполнительская уникальность раскрывается в актуализации скрытого потенциала, заложенного в исходном нотном материале. Самовольного искажения композиторского инварианта здесь нет.

Уточним определение «синтез культур» применительно к исполнительству Фу Цонга. Сводить его манеру к наложению китайских и западных эстетик – неоправданное упрощение. Намеренного внесения китайской специфики в прочтение европейских опусов не выявляется. Национальная идентичность обнаруживает себя исключительно в плоскости художественного мироощущения.

Среди двух составляющих исполнительской трактовки едва ли можно выделить одну преобладающую. Европейский компонент формируется через осознание стилистической сущности сочинения, его структуры, закономерностей гармонии, приемов артикуляции, ведения голосов и историко-жанрового контекста. Китайский компонент находит проявление не в этом – его основу составляет специфическая образная ассоциативность, восприятие художественного времени, понимание взаимосвязи звука и паузы при ориентации на естественность развертывания музыкальной мысли. Эта дихотомия принципиальна.

Интерпретация моцартовского наследия Фу Цонгом – феномен сложный и синтезирующий. Заимствуются ли при этом черты китайской эстетики наряду с европейскими? Вне сомнения. У пианиста прослеживается установка на оперную выразительность и стилистическая отточенность педального мастерства (свойственные западной школе), а также интонационная организация, отмечен-

ная философскими коннотациями [2]. Естественность звуковедения и прозрачность драматургического развития достигаются именно так.

В констатации выявляется не беспорядочный набор трактовок шопеновских опусов, а закономерность, укорененная в структуре исполнительской рефлексии. Эта характеристика определяет локализацию Фу Цона в исторической перспективе. Творческая реализация музыканта показывает, что освоение западных академических методик на высокой ступени мастерства не означало отказа от самобытных культурных оснований. Вывод принципиален.

Наследие Фу Цонга раскрывает многослойное историческое значение для китайской фортепианной педагогики из-за комплекса взаимосвязанных причин. Видение роли национального исполнителя в международном академическом музицировании изменилось благодаря международной известности, обретенной музыкантом. Раньше китайское фортепианное дело копировало западные профессиональные образцы. Карьера Фу Цонга аргументированно продемонстрировала: китайский пианист способен на содержательный диалог с европейской классикой.

В творческом наследии Шопена это наблюдение обретает наибольший вес. Победа Фу Цонга в 1955 году, как формулирует Вай Лин Чеонг, стала тем мощным катализатором, который спровоцировал последующую интенсификацию обращения к сочинениям польского автора на китайской территории [3]. В 2000 году Ли Юньди взял первенство на Четырнадцатом международном конкурсе имени Шопена. Последующие успехи исполнителей из КНР трактуются этими событиями как стабильная и центральная линия эволюции национальной фортепианной школы.

Преемственность поколений не означает копирование. Методология Фу Цонга, разработанная для освоения западноевропейского наследия, становится определяющим фактором. Достигнутый китайским пианистом уровень позволяет видеть в нем не последователя европейской школы, а независимого интерпретатора. Его культурный багаж открывает перспективу для экспликации не выявлявшихся прежде смысловых пластов.

С позиции дидактики ценностью наделяется и творческое наследие Фу Цонга. В его концертной практике, однако, проступают изъяны педагогической парадигмы, сводящей формирование пианиста к шлифовке виртуозных умений. Эстетическое значение исполнительского мастерства достигается исключительно при включении последнего в целостную систему стилистической и художественной рефлексии. Такой подход ограничен.

Познается ли значимость этого подхода в китайской фортепианной педагогике сегодня? Да, исходная точка – блестящая техническая оснащенность юных исполнителей и их арсенал средств. Но одной виртуозности, даже наполненной

энергией, недостаточно для конкурентоспособности национальной школы на международном уровне. Перед педагогикой стоит иной, усложненный ориентир: взращивание в ученике способности самостоятельно постигать и претворять музыкальный замысел. В основе лежат две разработки: скрупулезный анализ авторского текста (комплекса нотации) и рефлексия персонального культурного опыта, которую осуществляет музыкант.

Наследие Фу Цонга остается методологическим ориентиром. Исполнительская практика этого музыканта демонстрирует: становление национальной пианистической школы происходит не через искусственное привнесение этнических черт в западный корпус произведений, а путем утверждения укорененной модели восприятия, анализа и воссоздания нотного материала в мыслеобразе и звучании. Эта модель конституируется национально-психологическим опытом.

Исследовательская работа завершается выводом: феномен Фу Цзона – этап становления китайской пианистической школы XX века. Роль музыканта шире, чем первенство китайцев, завоевавших позиции у мировой критики. Его достижение – исполнительская концепция на стыке двух полей: усвоенных приемов европейской школы и присущего китайской культуре интуитивно-художественного взгляда на бытие.

Концепция раскрылась в интерпретациях работ Ф. Шопена: взаимозависимые исполнительские установки складываются в комплекс из подвижной метроритмики, интонационной эластичности, дробной динамической шкалы и тщательной отделки фактурных слоев. Показной блеск отвергнут. Китайский компонент не сводится к фольклорным цитатам. Его репрезентантами служат принципы организации звуковой длительности, пространства, мелодического развертывания и ассоциативных связей.

Этап автономного творческого осмысления западной исполнительской традиции сменился в деятельности Фу Цуна этапом ее усвоения, что вывело искусство китайских пианистов на иную эволюционную ступень. Наследие этого музыканта – фундаментальный столп национальной пианистической школы. В ней профессиональная компетентность сопрягается с национальным культурным своеобразием.

Литература

1. *Ху Мяоцзинь, Серов Ю. Э. 24 прелюдии Шопена в интерпретациях Фу Цонга и европейских пианистов: сравнительный анализ // Pan-Art. 2026. Т. 6. № 2. С. 415-421. DOI: 10.30853/pa20260044.*
2. *Hu M. On the problem of the specificity of the interpretation of Mozart's music by pianist Fou Ts'ong // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 4.*
3. *Cheong W. L. Chopin in Mao's China // Royal Musical Association 150th Anniversary Conference. London, 2024.*
4. *[Ян Яньди. Воспоминания о Фу Цонге: о фортепианном исполнительстве и художественных достижениях музыканта // Народная музыка]. 2021. № 2.*

5. *Chen G. The Sufferings and Greatness of a Vulnerable Artist: In Memory of Fou Ts'ong // MCLC Resource Center. The Ohio State University. 2021.*

REFERENCES

1. *Hu Miaojin, Serov Yu. E. 24 Chopin preludes in interpretations of Fu Tsong and European pianists: comparative analysis//Pan-Art. 2026. T. 6. № 2. S. 415-421. DOI: 10.30853/pa20260044.*
2. *Hu M. On the problem of the specificity of the interpretation of Mozart's music by pianist Fou Ts'ong // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 4.*
3. *Cheong W. L. Chopin in Mao's China // Royal Musical Association 150th Anniversary Conference. London, 2024.*
4. *[Yang Yandi. Memories of Fu Tsong: about piano performance and artistic achievements of the musician//Folk music]. 2021. № 2.*
5. *Chen G. The Sufferings and Greatness of a Vulnerable Artist: In Memory of Fou Ts'ong // MCLC Resource Center. The Ohio State University. 2021.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Чжао Илинь

Что поют китайские студенческие хоры и как это менялось

Аннотация. Статья посвящена анализу эволюции репертуара китайских студенческих хоров в XX – начале XXI века. На основе историко-педагогических источников и архивных документов Центральной консерватории музыки выявлены основные периоды развития репертуарной политики студенческих коллективов: период становления под советским влиянием (1949–1956 гг.), период переходной модели хорового репертуара (1957–1966 гг.), период революционизации репертуара (1966–1976 гг.) и период восстановления и плюрализма (1977–2000 гг.). Установлено, что репертуарные выборы студенческих хоров отражали как государственную культурную политику, так и педагогические принципы музыкального образования. В ранний период (1950–1963) студенческие хоры исполняли синтез революционных произведений, национальной музыки и западной академической классики, что соответствовало формуле государственной политики «революционное, национальное, массовое». В период Культурной революции доминировали революционные оперы и балеты — образцовые спектакли, официально санкционированные государством. С конца 1970-х годов произошло расширение репертуара и его диверсификация в соответствии с восстановлением высшего музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальное образование в Китае, студенческие хоры, репертуар, хоровое пение, история музыкального образования, советское влияние, революционные оперы, музыкальная педагогика.

Изучение репертуара студенческих хоров позволяет лучше понять историю развития музыкального образования в Китае. Репертуарные выборы не случайны — они отражают государственную политику в области культуры, педагогические принципы подготовки музыкантов-педагогов и процессы, которые происходили в обществе в каждый конкретный исторический момент.

История студенческого хорового исполнительства в КНР тесно связана с историей создания системы высшего музыкального образования. Как отмечает исследовательница Лю Цин, в период 1949–1956 годов была создана новая система музыкального образования, ориентированная на советский опыт [1, с. 101]. В этот период были открыты три консерватории (в Пекине, Шанхае и Тяньцзине), что привело к необходимости разработки единых принципов подготовки музыкантов-педагогов, включая формирование репертуара для студенческих хоров.

С момента основания КНР в 1949 году музыкальное образование переживало период активного строительства. Первые документированные свидетельства о деятельности студенческих хоров датируются 1950 годом.

Согласно архивной публикации Центральной консерватории музыки, первое публичное выступление учащихся консерватории состоялось 21–22 января 1950 года в Тяньцзине, где участвовало более 300 человек, включая хор студентов. Позднее, 9 мая 1950 года, состоялся выпускной вечер вокального отделения, где студенческий хор представил свой репертуар [2]. Хотя конкретные названия произведений из этого периода требуют обращения в архивы высокого разрешения, сам факт организации таких мероприятий свидетельствует о том, что хоровое пение уже в 1950 году рассматривалось как важная часть музыкальной подготовки студентов.

В этот период репертуар студенческих хоров формировался под влиянием советской системы подготовки музыкантов. Как указывает Лю Цин, при создании системы образования «китайские вузы заимствовали у СССР принципы организации и управления учебным процессом; планирование учебного процесса; обязательность и порядок составления программ; передовую методику преподавания» [1, с. 101]. Это влияние распространялось и на репертуарные выборы.

В июле 1952 года Министерство образования КНР выпустило первый официальный учебный план для музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений, в котором устанавливались обязательные для изучения специальные предметы и регламентировалось содержание занятий [1, с. 101]. Хоровое пение занимало центральное место в этом учебном плане. Логично предположить, что репертуар студенческих хоров включал произведения советских композиторов, русскую классическую музыку (в соответствии с советским

методическим опытом) и китайские революционные песни, которые гармонировали с идеологией новой государственности.

Одновременно в Китае шло создание профессиональных хоровых коллективов, которые задавали образцы звучания и репертуарные стандарты. Детский хор Центрального народного радио был создан в 1951 году, Хор Китайского радио — в 1953 году, Хор Китайского симфонического оркестра — в 1956 году [3]. Программы этих коллективов влияли на то, какой репертуар рекомендовался для студенческих хоров, создавая единую модель хорового исполнительства в стране.

Период конца 1950-х – начала 1960-х годов характеризовался формированием определенной модели репертуара студенческих хоров, которая отражала государственную культурную политику.

Наиболее полная документация репертуара студенческого хора этого периода содержится в архивном источнике Центральной консерватории музыки. Новогодняя концертная программа студентов и преподавателей, прошедшая в Чжуннаньхае 31 декабря 1963 года, включала разнообразный репертуар:

- "Jiuguo junhge" (Песня армии спасения) Сянь Синхая — произведение революционного характера, созданное в 1930–1940-е годы;
- фрагменты из оперы "Xiaoerhei jiehun" (Женитьба Сяо Эрхэя) — современное произведение, отражающее социальные проблемы;
- "Shehuizhuyi hao" (Социализм хорош) — политическая песня, исполненная всеми участниками в полночь в знак торжества;
- произведения западной академической классики.

Программа под руководством студенческого дирижера Ли Хуаде демонстрировала важный принцип репертуарной политики того времени: сочетание национальной музыки, революционных произведений 1930–1940-х годов, новых сочинений КНР и западной академической классики [3]. Это соответствовало государственной формуле культурной политики "революционное, национальное, массовое" — принципу, который определял содержание музыкального образования в этот период.

Таким образом, студенческие хоры 1960-х годов не исполняли только политические песни или только классику. Репертуар был тщательно сбалансирован, включая произведения, которые служили различным педагогическим целям: развитию технических навыков (классические произведения), воспитанию идеологической сознательности (революционные песни) и приобщению к национальной музыкальной традиции (китайские композиции).

Культурная революция (1966–1976) внесла качественные изменения в репертуар студенческих хоров. В этот период государственная пропаганда официально санкционировала восемь "образцовых революционных спектаклей" (Ba

ge yangbanxi), которые стали основным репертуаром всех хоровых коллективов страны, включая студенческие.

Восемь образцовых спектаклей включали:

Балеты:

- "Красный женский батальон" (Hongse nvezibaiyong, 1965)
- "Седая девушка" (Baima nve, 1964)

Революционные оперы:

- "Красный фонарь" (Hongdeng ji, авторы Вэн Охун, А Цзя, 1964)
- "Ша-цзябан" (Shajabang, авторы Ван Цзэн Ци, Ян Ю Мин, Сяо Цзя, Сюэ Нэн Хоу, 1964)
- "Взятие хитростью горы Вэйхушань" (Qizhu Weihueshan, авторы Юй Хуэйюн, Ху Бинсюй, Гуань Хэянь, Ван Шигуан, 1958)
- "Гавань" (Ganwan, автор Юй Хуэйюн, 1964)
- "Налет на полк Белого тигра" (Jiji Baihufu, автор Фан Жунсян, 1958)
- "Битва на равнине" (Yeuping zhanzheng, авторы Дай Хунвэй, Чжан Цзяньминь, 1965)

Кроме того, во время Культурной революции было создано еще около 18 произведений по образцу этих революционных спектаклей [4].

Хоровые фрагменты из этих опер и балетов стали основным содержанием репертуара студенческих хоров. Революционные образцовые спектакли были поставлены на вооружение государственной пропаганды; по решению центральных властей их требовалось исполнять во всех образовательных учреждениях страны. 31 мая 1967 года список "восьми образцовых спектаклей" был официально обнародован в газете "Жэньминь жибао" [5].

В период Культурной революции хоровые партии из этих произведений заменили собой прежний разнообразный репертуар. Классическая музыка, советские кантаты и западные произведения были исключены из программ студенческих хоров. Репертуар студенческого хора на этом этапе служил исключительно идеологическим целям государства.

Однако важно отметить, что даже в условиях политизации хорового репертуара студенты получали практический опыт многоголосного пения и овладевали техническими навыками хорового исполнения, необходимыми для будущей работы с хоровыми коллективами.

После Культурной революции началось восстановление системы музыкального образования. Как отмечает Лю Цин, этот период "был связан с возобновлением деятельности учебных заведений, организацией приема абитуриентов и распределения кадров, налаживанием материально-технического обеспечения учебного процесса" [6, с. 183]. Восстановление касалось и репертуара студенческих хоров.

В конце 1970-х годов в высшем музыкальном образовании КНР произошли значительные сдвиги. В декабре 1979 года состоялось совещание руководителей высших музыкально-педагогических учебных заведений в Чжэн Чжу, на котором были определены четыре главных направления совершенствования системы: составление учебных планов, создание учебников, повышение профессионального уровня педагогов вузов и научно-методическая разработка проблем художественного образования [6, с. 183].

На практическом уровне это означало возвращение к более разнообразному репертуару. В 1980-е годы в музыкальных факультетах педагогических вузов начали вводить новые дисциплины, такие как "Слушание китайской и зарубежной современной музыки" (Харбинский педагогический университет) [6, с. 186]. Это свидетельствовало о том, что студенческие хоры постепенно включали в свой репертуар произведения разных стилей и жанров.

В этот период появились новые хоровые произведения китайских композиторов, которые отражали синтез западной композиторской техники с китайским музыкальным материалом. К примеру, произведение Се Гунчэна "Liri shi Yangzi" (Лирическая поэма о Янцзы), которое академический хор "Восток" Уханьской консерватории исполнил на концерте, посвященном 70-летию основания консерватории в 2023 году, является примером современного хорового репертуара, восходящего к периоду 1980–2000-х годов [7].

Ван Ианьь отмечает, что основной формой школьного обучения выступало хоровое и вокальное пение, и что во внешкольном музыкальном образовании музыкальные дисциплины предоставлялись видное место [8, с. 74]. Это распространялось и на студенческие хоры в вузах.

С конца 1990-х годов вузы начали активно использовать компьютерные технологии в преподавании музыки. На музыкальных факультетах многих педагогических университетов были введены дисциплины типа "Музыкальное творчество с помощью компьютера" (Пекинский педагогический университет), что расширило возможности обучения и позволило включать в репертуар более сложные и разнообразные произведения [6, с. 186].

Анализ эволюции репертуара студенческих хоров КНР показывает несколько важных закономерностей:

1. Связь между политической идеологией и репертуаром: Репертуар студенческих хоров на каждом историческом этапе отражал государственную культурную политику. В период советского влияния (1950-е годы) приоритет отдавался советским и классическим произведениям. В период Культурной революции репертуар был полностью подчинен политической пропаганде.

2. Педагогическая целесообразность: Даже при политизации репертуара выбор произведений определялся педагогическими задачами. Революцион-

ные оперы и балеты включали хоровые партии, которые развивали технические навыки студентов.

3. Синтез национального и международного: Начиная с 1950-х годов студенческие хоры исполняли синтез китайской национальной музыки и западной классики, что соответствовало формуле государственной политики.

4. Восстановление разнообразия после политизации: После Культурной революции произошло постепенное восстановление разнообразного репертуара, отражающего эволюцию китайской музыкальной культуры.

Репертуар студенческих хоров КНР в XX веке служил индикатором развития системы музыкального образования и отражением культурной политики государства.

В период 1949–1956 годов, под влиянием советской системы образования, студенческие хоры исполняли произведения, сочетавшие советский и классический репертуар с революционными китайскими песнями. Этот период характеризовался закладкой основ профессионального хорового исполнительства в стране.

Период 1957–1966 годов показал формирование специфической модели репертуара, отражавшей государственную формулу "революционное, национальное, массовое". Архивные документы Центральной консерватории демонстрируют сбалансированный подход к выбору произведений, который служил как педагогическим, так и идеологическим целям.

Период 1966–1976 годов был временем политизации репертуара, когда образцовые революционные спектакли стали единственным содержанием хоровых программ студенческих коллективов.

С конца 1970-х годов произошло восстановление и диверсификация репертуара, отражавшие общие процессы восстановления высшего музыкального образования и открытость новым влияниям и технологиям.

Изучение репертуара студенческих хоров позволяет не только лучше понять историю музыкального образования в Китае, но и увидеть, как музыка функционирует в обществе — как инструмент образования, культурной политики и социального развития.

Литература

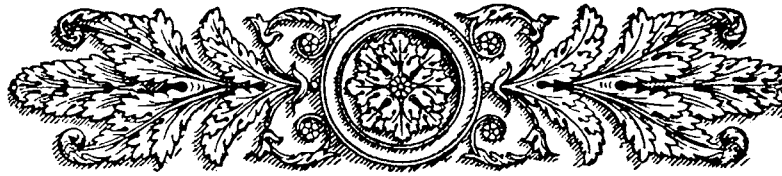
1. *Лю Цин. Музыкально-педагогическое образование Китая в период 1949–1956 гг. // Педагогика, психология, теория и методика обучения. 2008. № 2. С. 100–107.*
2. *Архивная публикация Центральной консерватории музыки // URL: https://www.ccom.edu.cn/info/2621/28091.htm (дата обращения: 12.08.2026).*
3. *Архивная публикация Центральной консерватории музыки // URL: https://www.ccom.edu.cn/info/2611/22321.htm (дата обращения: 12.08.2026).*
4. *Революционная опера в современном Китае // Магазета. 2017. URL: https://magazeta.com/rev-opera-modernity (дата обращения: 12.08.2026).*

5. *История китайских образцовых опер // Научно-аналитический журнал. 2023. URL: https://na-journal.ru/2-2023-kultura-iskusstvo/4280-istoriya- kitaiskih-obrazcovyh-oper (дата обращения: 12.08.2026).*
6. *Лю Цин. Высшее музыкально-педагогическое образование в Китае на рубеже XX–XXI вв. // Педагогика, психология, теория и методика обучения. 2009. № 2. С. 183–191.*
7. *Академический хор «Восток» Уханьской консерватории // Меломан. URL: https://meloman.ru/performer/akademicheskij-hor-vostok- uhanskoj-konservatorii/ (дата обращения: 12.08.2026).*
8. *Ван Иань. Развитие музыкального образования в Китае и России // Управление образованием: теория и практика. 2021. Том 11. № 2. С. 74–79.*
9. *Дубровская М. Ю., Чжао Юн. Китайско-российское музыкальное взаимодействие и творческое становление У Цзуцзяна // Вестник музыкальной науки. 2020. Том 8. № 3. С. 122–131.*

REFERENCES

1. *Lyu Tsin, Pedagogika, psikhologiya, teoriya i metodika obucheniya, 2008, No. 2, pp. 100-107.*
2. *Arkhivnaya publikatsiya Tsentral'noy konservatorii muzyki (Yang yin lishi wenxian ku), available at: https://www.ccom.edu.cn/info/2621/28091.htm (August 12, 2026).*
3. *Arkhivnaya publikatsiya Tsentral'noy konservatorii muzyki (Yang yin lishi wenxian ku), available at: https://www.ccom.edu.cn/info/2611/22321.htm (August 12, 2026).*
4. *Magazineta, 2017, available at: https://magazeta.com/rev-opera-modernity (August 12, 2026).*
5. *Nauchno-analiticheskiy zhurnal, 2023, available at: https:// na- journal. ru/ 2-2023-kultura-iskusstvo/4280-istoriya- kitaiskih-obrazcovyh-oper (August 12, 2026).*
6. *Lyu Tsin, Pedagogika, psikhologiya, teoriya i metodika obucheniya, 2009, No. 2, pp. 183-191.*
7. *Meloman, available at: https://meloman.ru/performer/ akademicheskij-hor- vostok- uhanskoj-konservatorii/ (August 12, 2026).*
8. *Van Iian', Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika, 2021, vol. 11, No. 2, pp. 74-79.*
9. *Dubrovskaya M.Yu., Chzhao Yun, Vestnik muzykal'noy nauki, 2020, vol. 8, No. 3, pp. 122-131.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



Коу Хунчжи

Русский оперный репертуар как средство формирования исполнительских навыков студентов-вокалистов в вузах Китая

Аннотация. В статье рассматривается методический потенциал русского оперного репертуара в профессиональной подготовке студентов-вокалистов в высших учебных заведениях Китая. Актуальность исследования определяется расширением российско-китайского взаимодействия в сфере музыкального образования и необходимостью совершенствования методики освоения китайскими обучающимися произведений русской оперной классики. Установлено, что результативность работы над русским оперным репертуаром зависит от взаимосвязанного формирования вокально-технических, фонетико-артикуляционных, интонационно-фразировочных и художественно-интерпретационных навыков. Выявлены основные затруднения китайских студентов, обусловленные фонетическими особенностями русского языка, различиями национальных вокально-интонационных традиций и недостаточным пониманием культурно-исторического и драматургического контекста произведения. Предложена последовательность освоения русской оперной партии, включающая аналитико-подготовительный, фонетико-интонационный, вокально-технический и художественно-интерпретационный этапы. Обосновано, что педагогическая ценность русского оперного репертуара заключается не только в развитии певческой техники, но и в формировании способности студента объединять музыкальный текст, слово, вокальную технику и сценический образ в целостной исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: вокальное образование, студенты-вокалисты, Китай, русская опера, исполнительские навыки, вокальная техника, певческая артикуляция, музыкальная интерпретация, оперный репертуар.

Образовательную программу для вокалистов в китайских вузах нельзя замыкать на китайском и западноевропейском репертуаре. Классическое наследие русской школы – обязательный элемент освоения [2, 7]. В учебные планы включают сочинения М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова и других представителей этой традиции, что раздвигает стилистические горизонты учащихся. Трудности с этим материалом для китайских студентов выходят далеко за рамки техники. Исполнение русских оперных партий требует кантиленного звуковедения, устойчивого дыхания, подвижности в тембро-динамической сфере и вдобавок безупречного соотнесения слова с музыкальной фразировкой. Ключевым оказывается глубокое постижение тех внутренних психологических импликаций, на которых строится каждый сценический персонаж.

Авторы, изучающие китайскую систему подготовки музыкантов, указывают на ее ориентацию на российскую вокальную методику. Перенос приемов, сформированных в границах одной школы, часто не дает нужного результата. Преподавателю необходимо изучить аудиальные стереотипы студента, устройство его произносительного аппарата, полученное ранее вокальное образование и глубину знакомства с русской культурой [2]. Эффекта нет.

Между богатым педагогическим ресурсом русской оперной традиции и слабой методической базой для его освоения китайскими студентами есть противоречие. Если педагог ограничивается разбором нотного текста, правкой произношения и устранением вокальных дефектов, певец выучивает партию на технически приемлемом уровне, но не схватывает стилистических, интонационных и драматургических тонкостей сочинения.

Выявляем комплекс педагогических условий для становления вокально-сценических навыков у граждан КНР. Достичь этого помогает разучивание репертуара русской оперной классики.

Исследовательские задачи решались через обращение к научным и учебно-методическим работам по вокальной педагогике. Мы сопоставили российские и китайские традиции профессионального вокального обучения, опираясь на музыкально-исполнительский анализ оперного материала. Выявлены и упорядочены типичные педагогические трудности этого процесса. Разработан алгоритм освоения партии из русской оперы.

Научная новизна – в уточнении структурного построения исполнительских умений применительно к китайскому обучающемуся, осваивающему русскую оперу. Эта последовательность обоснована: фонетические, технологические и творчески-интерпретационные задачи решаются не изолированно, а как взаимообусловленные элементы единого исполнительского комплекса.

Процесс становления вокального мастерства в Китае соединяет академическую западную школу с национальными традициями пения, так как формирование современного исполнителя из КНР не сводится к освоению универсальных технических навыков [2, 10]. У каждой национальной вокальной школы – свой комплекс требований: техника дыхания, принципы фразировки, приемы звукоизвлечения, тембровая окраска голоса и сценическая интерпретация материала. Эти требования не универсальны.

Специфику русского оперного наследия формирует двуединство вокального и театрального начал. Персонаж раскрывается через интонационную природу произнесенного слова. Драматургия словесного текста – первопричина, определяющая приемы звукоизвлечения, артикуляцию, динамическую амплитуду, агогические отклонения и тембровую палитру в значительной части отечественной оперной классики [7]. Декламационная природа исполнения не конфликтует с напевностью.

Трактовка формирования исполнительских умений варьируется, но неизменно сводится к выработке у вокалиста устойчивой способности согласовывать вокально-технические приемы с поставленной художественной задачей. Это признается определяющим для методики преподавания. Навык дыхания, взятый в отдельности, еще не индикатор профессиональной зрелости певца; его значимость раскрывается в контексте построения продолжительной музыкальной фразы. Артикуляция становится профессиональным качеством лишь при одновременном соблюдении внятности вербального текста и неискаженности вокальной установки. Эстетическая ценность управления динамикой выявляется при сопряжении с задачами воплощения сюжетно-драматического развития персонажа.

Вычленяются четыре блока умений. Освоение русского оперного репертуара требует актуализации технико-вокального, артикуляционно-фонетического, фразировочно-интонационного и интерпретационно-художественного компонентов, входящих в состав названных блоков. Устанавливается их взаимная детерминация.

Вокально-технические умения включают певческое дыхание, механизмы голосообразования, работу резонаторов, ровность регистров, динамическую стабильность и сохранение акустических параметров тона во всем голосовом диапазоне [1, 7]. Фонетико-артикуляционный блок обеспечивает корректное произнесение русских слов, синхронизацию артикуляции с вокальной позицией и ясность текста при смене регистров и изменении громкости. Интонационно-фразировочные компетенции – это выявление логической структуры фразы, фиксация ее вершин и пауз, освоение кантилены, агогики и динамического построения мелодии. Художественно-интерпретационная категория раскрывает

образ персонажа, постигает драматический контекст и строит целостную трактовку.

Эстетическое обоснование технического задания признается обязательным условием с первых же шагов освоения материала. Поэтапное изучение элементов по схеме «сначала техника — затем художественный образ» не предусмотрено. Последовательного рассмотрения подобных составляющих не ведется.

На уровне вокального класса воспроизведение русскоязычного поэтического текста – одна из самых регулярных трудностей. Усвоение русского языка для китайского студента становится частью его вокального становления. Перестройка артикуляционной системы напрямую влияет на звукоизвлечение. Расщепление внимания между нотами, дикцией и вокалом происходит при отсутствии сформированных произносительных умений. Естественное течение музыкальной фразы рушится, из-за чего появляются лишние акценты, слоговая разбивка, гипертрофированные согласные или полная потеря их четкости.

Заучивание произносительных моделей одним повторением за педагогом методически малопродуктивно. Учащийся способен зафиксировать правильную артикуляцию отдельного слова. Однако в музыкальной ткани прежние двигательные стереотипы речевого аппарата возвращаются. Коррекция фонетического оформления должна вестись одновременно в потоке бытовой речи и при вокальном интонировании, где звуковысотность с ритмом диктуют свои требования к работе артикуляторов.

Проблемы фразеровки возникают из-за того, что учащийся сосредотачивается на изолированных нотах и тактовых единицах, разрушая музыкальную структуру на фрагменты без внутренней связи. Для мелодической организации русской оперы необходимо понимание синтаксических процессов крупного масштаба [3, 7]. Целостного замысла не выходит. Формально верные ноты впечатления не дают.

Наибольшую остроту эта трудность обретает при освоении кантилены. Вдох – элемент трактовки. Организация дыхания, обусловленная развернутой мелодической линией, требует соотнесения с анатомическими ресурсами исполнителя и со словесным составом произведения. Неудачно определенный момент взятия дыхания способен подорвать целостность речевой конструкции и прервать течение эмоционального состояния персонажа [7].

Третья группа проблем – трактовка музыкального материала. У обучающегося сведены к минимуму или не сформированы знания о литературной основе оперы. Вектор продуктивных импульсов теряется. То же относится к историческому контексту и схеме взаимоотношений действующих лиц. Если исполнитель не рефлексирует причины смены настроения персонажа [3, 8], педагогические установки вроде «исполнять с большей драматичностью», «добавить лирики»,

«усилить выразительность» не приносят ожидаемого эффекта. Подобная апелляция бесполезна.

Освоение русской оперы начинается с постижения сценического контекста, и только потом подбираются исполнительские приемы: окраска звука, громкостная динамика, темповые сдвиги и манера подачи текста. Все это результат, продиктованный драматургическим замыслом. Обратный порядок недопустим.

Освоение русского оперного наследия проходит четыре стадии. На аналитико-подготовительном этапе изучают сюжетно-драматическую основу сочинения и фиксируют конкретные исполнительские задачи. Фонетико-интонационная стадия переключает внимание на усвоение русского текста с последующим внедрением в вокальную партию. Вокально-технический этап включает отработку управления дыханием, протяжного звуковедения, сглаживания регистровых переходов и градаций громкости. Процесс завершает художественно-интерпретационная стадия, где синтез всех навыков дает целостное воплощение сценического персонажа. Произведения отбирают по уровню вокально-технической подготовки студента [7, 9].

На начальном этапе обучения произведения подбирают по фактуре, позволяющей сосредоточиться на напевности, дыхании и связи стиха с мелодией без лишней технической нагрузки. Исключительную дидактическую ценность здесь представляет наследие М. И. Глинки. Вокальная природа, ясность фразировки и смысловая наполненность слова – отличительные черты его оперных мелодий. Эти качества служат базой для первичных интерпретационных навыков при освоении русской вокальной традиции.

На этапах освоения более высоких уровней подготовки правомерно обращение к партиям из сочинений П. И. Чайковского. Задачи существенно усложняются. Сочинениям указанного автора присуща повышенная сложность, обнаруживаемая как в психологическом, так и в вокальном измерениях. Внутренняя эмоциональная динамика, развертывающаяся внутри каждой фразы, обретает решающую значимость; перед исполнителем ставится задача трансляции слушателю процесса трансформации душевного состояния персонажа на протяжении достаточно протяженного музыкального построения. Непременным условием выступает также стабилизация вокально-технической оснастки.

Разнообразие форм и колористическая насыщенность музыкального языка, свойственные оперной драматургии Римского-Корсакова, ставят перед исполнителями принципиально иной, значительно расширенный круг задач. Освоение такого репертуара интенсивнее всего развивает тембральный слух. В этой работе параллельно вырабатывается способность к тонкой дифференциации игровых приемов, строго соотносимых с образной сферой каждой оперы.

Прямая зависимость выявляется при сопоставлении усложнения репертуара и меры развития исполнительских способностей. Для оценки последних применяется методика, опирающаяся на четыре критериальных блока: вокально-технический, фонетико-артикуляционный, интонационно-фразировочный и художественно-интерпретационный [4, 6]. Высокому уровню сформированности соответствует интеграция исполнительских действий. Средний уровень, по имеющимся данным, сопровождается технической стабильностью, но отсутствием авторской трактовки материала. Низкий уровень характеризуется прерывистостью, дискретностью названных операций. Применение этой диагностики позволяет локализовать наиболее существенные преграды в исполнительском процессе. Ключевая методическая трудность – ярко выраженный дисбаланс, возникающий между тремя компонентами обучения (фонетическим, вокально-техническим, художественно-интерпретационным) и особенно заметный в среде китайских студентов.

В национальной вокальной школе эти элементы срастаются неизбежно. Формирующийся тон напрямую подчинен артикуляционным речевым установкам. Принципы фонационного дыхания и его расходования диктует строение музыкально-поэтической фразы. Сегментирование мелодической линии сопрягается со сценическими действиями персонажа, а тембральная окраска с нюансами динамики становятся главными инструментами воплощения авторского замысла. Система устойчива, поскольку изменение хотя бы одного звена перестраивает остальные, что сохраняет ее динамическую природу.

Перенос педагогического фокуса зафиксирован в этой формулировке. Он смещается от исправления неточностей к выстраиванию механизмов самостоятельной работы. Итогом профессиональной подготовки становится не безошибочное озвучивание конкретного вокального опуса под неизменным руководством наставника, а способность экстраполировать сформированный рабочий алгоритм на осваивание качественно иного музыкального материала.

На финише работы над сочинением разумно поручить ученику самостоятельный разбор очередного фрагмента из русской классики: он выявляет фонетически неудобные для артикуляции зоны, проставляет метки для смены дыхания, определяет смысловую кульминацию отрывка и его место в драматургии целого – и предлагает индивидуальную трактовку этого эпизода. Разрозненные технические приемы превращаются в состоятельное профессиональное умение, когда студент способен экстраполировать отработанные алгоритмы на незнакомый нотный материал.

В высших учебных заведениях Китая русская оперная классика используется как дидактический материал для становления профессиональных вокалистов: ее освоение требует формирования вокально-технических, артикуляцион-

ных и интерпретационных компетенций. Улучшается звукоизвлечение, достигается четкость произнесения текста, развивается способность анализировать музыкально-интонационный строй и овладевать приемами художественного истолкования партитур.

Специфика педагогического взаимодействия с китайскими студентами осложнена несколькими препятствиями. Вокально-технические нюансы, языковой барьер и несовпадение культурных кодов при интерпретации музыки требуют особого методического подхода. Он отличается от стандартного алгоритма: сперва освоить нотный текст, затем заняться художественной отделкой. Траектория обучения меняется кардинально.

Нужно ли поэтапное построение работы с делением на аналитико-подготовительную, фонетико-интонационную, вокально-техническую и художественно-интерпретационную фазы? Такое членение – скорее методологический прием. Каждая последующая стадия вбирает итоги, приобретенные на предыдущем этапе, из-за чего эти фазы теряют абсолютно обособленный смысл, но целесообразность выстраивания учебного процесса по этому принципу сомнений не вызывает.

Освоение китайской студенческой аудиторией дисциплины русской оперы нацелено на выработку умения самостоятельно соотносить композиторскую интенцию и отбираемый арсенал сценических средств. От механического копирования заученной партии к исполнительской трактовке, наделенной свойствами эстетического осмысления – именно таков путь. Эта способность служит фундаментом для подобного перехода.

Анализ оперного наследия России в программах китайских вузов нацелен на выработку сложного ансамбля профессиональных умений. Перспективы исследовательской работы сопряжены с эмпирической верификацией пошаговой технологии на образцах творчества русских композиторов, представляющих разные стилевые направления. Параллельно конструируются вариативные репертуарные блоки с учетом специфики певческих диапазонов.

Литература

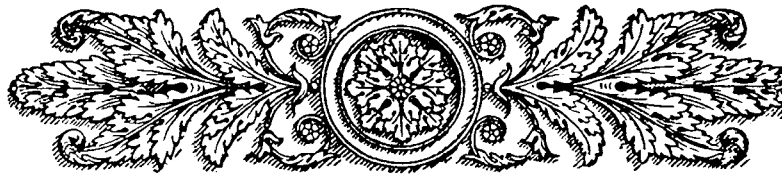
1. *Ма Х. Обучение китайских студентов вокалу с использованием традиций русской вокальной музыки // Обзор педагогических исследований. 2023. Т. 5. № 8. С. 250-256.*
2. *Ма Х. Современные сравнительно-педагогические исследования подготовки вокалистов в Китае и России // Научно-педагогическое обозрение. 2024. № 3. С. 154-164. DOI: 10.23951/2307- 6127-2024-3-154-164.*
3. *Лян Я. Разработка модели освоения вокальной музыки П. И. Чайковского китайскими студентами-вокалистами // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 2. С. 195-203.*
4. *Сюй Вэньхуэй. Педагогическая технология развития творческого потенциала китайских студентов-вокалистов в вузе в процессе подготовки к концертной деятельности // KANT. 2022.*

5. *Ли Ч. Специфика восприятия русской оперы китайскими студентами в образовательном процессе // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2025. № 1.*
6. *Ху Пэй. К проблеме формирования у китайских студентов вокально-исполнительской культуры // Педагогическое образование в России. 2026. № 1. С. 248-253.*
7. *Юй Я., Бакланова Т. И. Арии из опер М. И. Глинки в программах по вокалу для китайских студентов // Вестник педагогических наук. 2026. № 8. С. 57-63. DOI: 10.62257/ 2687-1661-2026-8-57-63.*
8. *Ли А. Методологические подходы к интеграции русского оперного репертуара в учебные программы китайских музыкальных вузов: преодоление языковых и технических барьеров // Управление образованием: теория и практика. 2025. DOI: 10.25726/c1105-6502-6299-z.*
9. *Чжан С., Тураверец Н. Р. Интегративно-развивающий подход в современном обучении студентов-вокалистов в образовательных учреждениях Китая // KANT. 2025. № 3 (56). DOI: 10.24923/2222-243X.2025-56.59.*
10. *Се Сянкэ. Разработка технологии вокального обучения китайских студентов в российских музыкально-педагогических вузах // Управление образованием: теория и практика. 2023. DOI: 10.25726/p4269-0761-9855-w.*

REFERENCES

1. *Ma H. Teaching Chinese students vocal using the traditions of Russian vocal music//Review of pedagogical research. 2023. VOL. 5. № 8. S. 250-256.*
2. *Ma Kh. Modern comparative pedagogical studies of the training of vocalists in China and Russia//Scientific and pedagogical review. 2024. № 3. S. 154-164. DOI: 10.23951/ 2307-6127 -2024-3-154-164.*
3. *Liang Ya. Development of a model for the development of vocal music by P. I. Tchaikovsky by Chinese vocal students//Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts. 2024. № 2. S. 195-203.*
4. *Xu Wenhui. Pedagogical technology for the development of the creative potential of Chinese vocal students at the university in preparation for concert activities//KANT. 2022.*
5. *Li C. Specifics of the perception of Russian opera by Chinese students in the educational process//Bulletin of the International Center of Art and Education. 2025. № 1.*
6. *hu pei. To the problem of forming a vocal and performing culture among Chinese students//Pedagogical education in Russia. 2026. № 1. S. 248-253.*
7. *Yu Ya., Baklanova T.I. Aria from the operas of M.I. Glinka in vocal programs for Chinese students//Bulletin of Pedagogical Sciences. 2026. № 8. S. 57-63. DOI: 10.62257/ 2687- 1661-2026-8-57-63.*
8. *Li A. Methodological approaches to the integration of the Russian opera repertoire into the curricula of Chinese music universities: overcoming language and technical barriers//Education management: theory and practice. 2025. DOI: 10.25726/c1105-6502-6299-z.*
9. *Zhang S., Turaverets N. R. An integrative-developmental approach in the modern training of student vocalists in educational institutions in China//KANT. 2025. № 3 (56). DOI: 10.24923/ 2222-243X.2025-56.59.*
10. *xie xiangke. Development of technology for vocal training of Chinese students in Russian music and pedagogical universities//Education management: theory and practice. 2023. DOI: 10.25726/ p4269-0761-9855-w.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



Ли Пэйсюань

Музыкально-сценический репертуар как средство развития культуры обучающихся в высшей школе России и Китая: сравнительно-педагогический аспект

Аннотация. В статье исследуется педагогический потенциал музыкально-сценического репертуара в развитии культуры обучающихся высших учебных заведений России и Китая. Актуальность проблемы определяется необходимостью переосмысления репертуарной политики музыкального образования в условиях интенсивного межкультурного взаимодействия, интернационализации высшей школы и изменения требований к профессиональной подготовке будущего музыканта. Обосновывается положение о том, что музыкально-сценический репертуар следует рассматривать не только как совокупность произведений, предназначенных для освоения исполнительских навыков и публичного представления, но и как педагогически организованную систему художественно-культурных текстов, посредством которой формируются ценностные ориентации, художественный вкус, историко-культурное мышление, способность к интерпретации и межкультурному диалогу. Раскрывается содержание понятия «репертуарная траектория обучающегося», предполагающего последовательное расширение художественного опыта студента от освоения произведений собственной национальной традиции к осмыслению произведений иной культуры и далее - к самостоятельной межкультурной интерпретации музыкально-сценического материала. Проведен сравнительный анализ российского и китайского опыта формирования учебного музыкального репертуара. Установлено, что педагогическая результативность репертуара определяется не количеством освоенных произведений, а характером включения обучающегося в процессы их культурно-исторического понимания, художественной интерпретации и сценического воплощения. Предложены принципы формирования музыкально-сце-

нического репертуара, ориентированного на развитие культуры обучающихся: культуросообразность, диалог культур, художественная ценность, историко-стилевая репрезентативность, педагогическая целесообразность, индивидуализация, проблемность интерпретации и сценическая действенность.

Ключевые слова: музыкально-сценический репертуар, культура обучающихся, высшее музыкальное образование, Россия, Китай, диалог культур, репертуарная политика, музыкальное образование, художественная интерпретация, сценическая деятельность.

Педагогический потенциал музыкально-сценического репертуара в высшей школе России и Китая обосновывается его способностью выступать инструментом формирования культуры обучающихся. Методологическая база исследования опирается на культурологический, аксиологический, компетентностный и сравнительно-педагогический подходы. Научная новизна – в формулировке понятия «репертуарная траектория». Оно трактуется как последовательность сочинений, педагогически спроектированная и призванная обеспечить поэтапное наращивание исполнительского, интерпретационного и межкультурного опыта. Сравнительный анализ показывает: результативность репертуара зависит от качества работы. Речь не о количестве освоенных произведений. Обстоятельства, ее определяющие, – глубина историко-культурного осмысления, самостоятельность трактовки и качество воплощения на сцене. Вводится трехкомпонентная модель, включающая национальное ядро, массив мирового академического репертуара и межкультурный вариативный блок.

Межкультурная коммуникация формирует специфические репертуарные траектории. Исследование музыкально-сценического репертуара, осваиваемого в студенческой среде, раскрывает эти процессы. Анализируются показатели российской и китайской высшей школы. Художественная интерпретация выступает адаптационным механизмом. Репертуарная траектория определяется академическими требованиями и культурным контекстом, из чего вытекает вариативность подходов к отбору произведений.

Отбор произведений для вузовского обучения музыке опирается на ряд критериев. Степень технической трудности, посильность для учащегося и соответствие выпускным нормативам едва ли обеспечивают полноценное развитие личности. Каждое сочинение аккумулирует исторический контекст, воплощает национальный взгляд на мир, отражает эстетические ориентиры и методы художественной коммуникации. Без обозначения типов этих критериев исходный подход остается ущербным.

Противоречие налицо: культурный потенциал музыкально-сценического произведения расходится с тем, как его используют на деле. Последнее ограничивается оттачиванием исполнительской техники и формальной оценкой.

Усугубление расхождений в российско-китайском образовательном взаимодействии в сфере культуры связано с несовпадением языковых систем, спецификой художественных образов и сценических практик. Критическое значение для учащегося из Китая, осваивающего русскую оперу, приобретает осмысление литературного первоисточника, исторического контекста и национально-стилевых черт произведения. Для него это краеугольный камень. Российскому студенту, сталкивающемуся с китайским репертуаром, не менее необходимо постичь логику построения иной театрально-музыкальной модели. Освоение межкультурного репертуара требует отказа от прямолинейного воспроизведения нотного текста.

Ряд исследований показывает, что эффективность высшего музыкального образования в Китае достигается только при синтезе специализированных навыков с проблемами интерпретации и межкультурного диалога [1-3]. В центре внимания находятся подходы к формированию репертуара в вокальных классах. Значимы ступенчатая подборка сочинений, учет особенностей студента, охват разных жанров и стилей, а также повышение сложности осваиваемого материала [8; 9]. Выявление педагогических принципов построения музыкально-сценического репертуара составляет исследовательскую задачу, поскольку именно эти принципы переводят репертуар из инструмента профессионального исполнительского обучения в механизм культурообразующей функции становления личности учащегося. В работе обосновано культурное и развивающее воздействие музыкально-сценического репертуара. Выявлены закономерности, регламентирующие его подбор в вузах Китая и России. Приоритетнее рассмотреть региональную специфику педагогического отбора произведений. Согласно поставленной цели, решаем несколько задач. Раскрыта педагогическая сущность термина «музыкально-сценический репертуар». Между его освоением и ростом культурного уровня обучающегося найдена прямая корреляция. Охарактеризована специфика российского и китайского подходов к построению учебного музыкального репертуара. Диалог музыкальных культур России и Китая обоснован как перспективное направление репертуарной подготовки кадров. Выявлены принципы, на которых базируется проектирование культурно-ориентированного музыкально-сценического репертуара. Сконструирована модель репертуарного пути студента, реализуемая в системе высшего музыкального образования.

Методологическую основу исследования определила совокупность научных подходов: культурологического, личностно-деятельностного, компетентностного, сравнительно-педагогического и аксиологического. Применялись методы

анализа научных трудов и учебно-методических материалов. Выполнено сопоставительное изучение систем музыкального образования России и Китая. Производилось обобщение педагогического опыта и теоретическое моделирование. Научная новизна исследования конкретизуется через установление образовательного назначения музыкально-театрального материала. Он интерпретируется как целенаправленно сконструированный инструментарий для становления личности учащегося. Теоретически обоснован термин «репертуарная траектория». Подразумевающееся под ним поэтапное продвижение ведет от освоения национально-культурных истоков музыкального сочинения к формированию собственной интерпретации, вбирающей диалог различных культурных традиций. Трактовка музыкально-сценического репертуара опирается на систематизированный комплекс произведений. Он выдержан с педагогической точки зрения, что обеспечивает последовательное развитие обучающегося через ориентацию на профессиональную, художественно-трактовочную и культурную сферы деятельности. Никакой самодеятельности.

Категория системы – центральная для этой логики. Простое сложение пяти, десяти или двадцати пьес не дает развивающегося репертуара; в учебной деятельности они остаются разрозненными. Педагогический процесс сводится к техническому освоению материала под экзамен или концерт. Культурно-образовательный результат достигается, только когда между сочинениями возникают смысловые связи – исторические, стилистические, жанровые, образные.

Звук и слово – фундамент спектакля. Движение, актерская игра и сценическое оформление вместе определяют лицо музыкально-театрального репертуара. Чтобы воплощение состоялось, необходимо понять драматургическую роль фрагмента, внутренние мотивы персонажа и культурный контекст. Формальное копирование материала, замкнутое на узкой задаче, не порождает целостного сценического высказывания.

Отбор музыкально-сценических произведений для учебной деятельности решает широкий комплекс педагогических задач. Он не сводится к становлению профессиональных исполнительских навыков, а расширяет культурный и познавательный кругозор студентов. Целенаправленно формируются нравственно-эстетические ценностные ориентиры, развивается коммуникативная сфера. Студентов обучают гибким интерпретационным подходам к разным вокальным и драматическим партитурам, знакомят с разнородными художественными традициями иноязычных культур. Совокупность этих аспектов в педагогике осмысляется как конструирование индивидуально окрашенного художественного опыта личности в вокальной студии или оперном классе.

Под культурой личности учащегося понимают интегративное свойство – способность воспринимать, осмысливать, оценивать и интерпретировать фено-

мены собственной и иных культур. Эта деятельность опирается на художественно-эстетические ценности. Завершенность она получает лишь при сформированности этих механизмов.

В составе рассматриваемой структуры выделяются познавательный, аксиологический, интерпретационный, интерактивный и рефлексивный компоненты. Первый из них охватывает осведомленность в сфере культуры, ценностное постижение художественного произведения относится ко второму. Аргументированность трактовки, проявляющаяся в процессе исполнения, соотносится с третьим компонентом, готовность к диалогу культурного характера – с четвертым. Способность анализировать результаты собственного творчества раскрывает пятый. Результативность репертуарной работы определяется не числом освоенных сочинений, а объемом накопленного культурно-художественного багажа. В его состав входит осмысление исторического контекста, выявление стилистических и национальных признаков, аргументация собственной исполнительской трактовки и способность к сопоставительному анализу разнородных интерпретаций. Этот критерий носит качественный, а не количественный характер. В отечественной традиции профессионального музыкального образования обучение исполнительству неразрывно связано с освоением художественных произведений. Усложнение репертуара оттачивает техническое мастерство, формирует способность различать стилистические признаки, требует психологической проработки сценического поведения и отработки ансамблевых навыков. Связь с литературными истоками, исторической проблематикой и психологией личности -—главное основание значимости русской оперной традиции. Ее осмысление неизбежно требует обращения к литературному первоисточнику. Учет историко-культурных обстоятельств эпохи создания сочинения обязателен.

Отечественная система музыкального образования сохраняет профили исполнительской подготовки. Ведущие учебные заведения закрепили взаимосвязь трех элементов: прикладного мастерства, историко-теоретической базы и комплекса гуманитарных курсов [4].

С ростом числа иностранных студентов задача методической адаптации национального репертуара обостряется. Для россиянина это часть родного культурного фона, тогда как иностранец осваивает конгломерат чуждых совокупностей, где лингвистические, музыкальные и театральные элементы выступают главными составляющими этих конструкций.

Организация обучения китайских студентов в российских вузах, по результатам анализа практики, показывает, что формирование исполнительских компетенций определяет вовлеченность в конкурсные и концертные выступления при одновременном налаживании межкультурных контактов, а не только освоение

широкого репертуара [5]. Эти предпосылки ведут к профессиональному росту. Однако реализовать потенциал образовательной среды удастся лишь через строго направленное педагогическое воздействие. Высшее музыкальное образование Китая сплачивает ряд разных направлений: от национального традиционного искусства и отечественной композиторской школы до западноевропейской классики и русского наследия. Эта система открыта для международного сотрудничества, но параллельно актуализирует исконные традиции [10]. Учебные планы Шанхайской консерватории предусматривают всестороннее освоение бельканто и китайского вокала, а также западных и традиционных инструментов с музыкальным театром включительно [6]. Координация неоднородных исполнительских подходов - закономерное следствие описанной многокомпонентной структуры.

Рост количественных показателей исполняемого репертуара, если рассматривать его изолированно, перестает быть гарантом становления культурной общности: в литературе обосновано, что совокупность пьес служит инструментом совершенствования профессионально значимых умений. Технические аспекты исполнения неразрывно связываются с работой над художественной интерпретацией, что позволяет погрузиться в культурный контекст и сопровождается аналитической рефлексией исполнителя о собственных действиях [7-9].

На уровне учебно-методического планирования включение западных сочинений в музыкальные программы сопряжено с рядом трудностей. Исследователь Х. Хуан [2], анализируя обогащение репертуарного фонда китайских вузов, установил: решения преподавателей о подборе музыкального материала детерминируются как языковыми барьерами, так и различиями в культурных нормах. Воздействие этих факторов существенно. Оно распространяется на хоровое обучение и затрагивает сферу музыкального театра.

В репертуаре для китайских студентов, осваивающих европейскую и отечественную музыкальную классику, выделяют четыре группы затруднений. Это языковой барьер, расхождения в культурно-исторической картине мира, несовпадение ладовых и стилистических основ, а также сложности на стадии сценического воплощения замысла. Категорий всего четыре. Критерии доступности конкретного опуса не сводятся к оценке технического уровня его исполнения: названные параметры переводят в плоскость осмысления культурного окружения произведения и того, способен ли обучающийся на определенном этапе своей академической траектории ассимилировать заложенное в партитуру смысловое ядро. Фундамент для разработки диалогической модели подготовки репертуара образует сравнительный анализ педагогических систем России и Китая. Каждая из двух национальных школ трактуется как самостоятельная смысловая система. Методическая работа строится на выявлении различий в техниках сце-

нической условности, подходах к раскрытию образа персонажа и задачах, возлагаемых на жестикуляцию. Также рассматриваются способы соотнесенности вербального содержания с музыкальным рядом.

Освоение китайской аудиторией русской оперы строится на сравнении принципов сценической условности, методов репрезентации персонажа, роли жестикуляции и связи текста с музыкой. Эти элементы характерны для обеих традиций. Цель – понять специфику художественного мировосприятия каждой из них, а не выявить превосходство.

Путь от родной традиции к чужой и обратно через погружение в иную среду для углубленного осмысления собственных истоков составляет ядро этого подхода. Траектория обучения двусторонняя. Самоидентификация личности при такой схеме усиливается, культурное ядро не размывается. Проблема кроется в межкультурном восприятии. Осваивая западноевропейскую вокальную музыку в китайских вузах, студенту приходится поэтапно решать исполнительские задачи, выстраивать связь с литературной основой сочинения, добиваться ансамблевой слаженности и обращаться к мультимедийным ресурсам [3]. Так обеспечивается постепенность профессионального роста через усложнение технического репертуара. Эти положения аргументируют необходимость внедрения комплексной педагогической модели для межкультурной подготовки в сфере репертуарного отбора [3]. Репертуарная политика строится на дидактических принципах. В их основе – соотнесенность с культурным окружением, высокая художественная ценность, сопряжение традиций разных культур, педагогическая целесообразность и самостоятельное смыслотворчество. Освоение содержания выверено по алгоритму: сперва постигаются историко-культурный контекст и стилевая специфика произведения, затем традиции сопоставляются, что позволяет получить независимую сценическую интерпретацию.

Результативность в учебном процессе вузов России и Китая меньше зависит от объема усвоенного текстового материала, чем от глубины проникновения студента в художественную концепцию произведения. Ключевой инструмент здесь – подход «национальное ядро — мировой академический фонд — межкультурный компонент», сохраняющий национально-культурное своеобразие. Он выстраивает навыки художественного диалога у представителей разных культурных традиций.

Репертуар в музыкально-сценической сфере формирует культурный облик учащегося. Этот тезис подтверждается только при сцепке технических умений исполнителя с широтой его культурной эрудиции, кросс-культурным анализом, навыками сценического поведения и рефлексией. В ходе отбора и освоения композиций происходит трансформация культурного контекста, заложенного в

сочинении, в аргументированное и самостоятельное творческое суждение. Это и есть критерий достигнутого профессионализма.

Литература

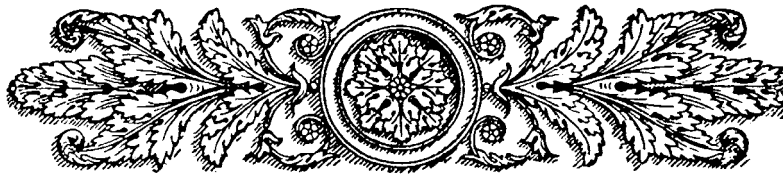
1. *Zhang Y., Welch G., Himonides E. Music major students' perception toward Chinese higher education curriculum in employability preparation // Education + Training. 2024. Vol. 66. No. 1. P. 35-53.*
2. *Huang H. Expanding the Choral Repertoire of Higher Music Education in China with Selected Nineteenth-Century German and English Part-Songs: D.M.A. Dissertation. Tucson: The University of Arizona, 2021. 133 p.*
3. *Рощина Е. Е., Сун Чжиин. Методические принципы освоения западноевропейского вокального репертуара в классе концертмейстерского мастерства китайских вузов // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2026. Т. 11. Вып. 1. С. 103-110. DOI: 10.30853/ped20260014.*
4. *Российская академия музыки имени Гнесиных. Образовательные и учебно-методические материалы по направлениям музыкально-исполнительской подготовки. Москва, 2021-2026.*
5. *Чжан Япэн. Музыкальное образование китайских студентов в России XX-XXI вв.: траектория профессионального становления и концертная практика // Наука и практика в образовании: электронный научный журнал. 2025. Т. 6. № 2. С. 90-96. DOI: 10.54158/ 27132838_2025_6_2_90.*
6. *Shanghai Conservatory of Music. 2025 Admission Brochure of Undergraduate Programs for International Students. Shanghai, 2025.*
7. *Zhou T., Soontorntanaphol N., Rodsakan T. Developing an Undergraduate Curriculum for Guzheng Majors in Sichuan Province (China) to Cultivate Music Interpretation Skills in the 21st Century // Mahidol Music Journal. 2026. Vol. 9.*
8. *Юй Хунлян. Репертуар как инструмент формирования профессионально значимых компетенций студентов гитарного отделения вузов Китая // Управление образованием: теория и практика. 2026. Т. 16. № 1-2. С. 233-240. DOI: 10.25726/b5020-3784-0596-e.*
9. *Чжай Вэйли. Выбор вокального репертуара в интеграции исполнительских умений и личностных качеств обучающегося // THEORIA: педагогика, экономика, право. 2021. № 4 (5). С. 63-67. DOI: 10.51635/27129926_2021_4_63.*
10. *Ван Мэнюнь, Яковлева Е. Н. Современное музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2021. № 2 (58). С. 215-221.*

REFERENCES

1. *Zhang Y., Welch G., Himonides E. Music major students' perception toward Chinese higher education curriculum in employability preparation. Education + Training. 2024;66(1):35-53.*
2. *Huang H. Expanding the Choral Repertoire of Higher Music Education in China with Selected Nineteenth-Century German and English Part-Songs. D.M.A. Dissertation. Tucson: The University of Arizona; 2021. 133 p.*
3. *Roshchina E. E., Song Zhiying. Methodological principles for mastering Western European vocal repertoire in accompanist classes at Chinese higher education institutions. Pedagogy. Theory & Practice. 2026;11(1):103-110. DOI: 10.30853/ped20260014. (In Russ.).*
4. *Gnesin Russian Academy of Music. Educational and methodological materials for music performance programmes. Moscow; 2021-2026. (In Russ.).*
5. *Zhang Yapeng. Musical education of Chinese students in Russia in the XX-XXI centuries: trajectory of professional formation and concert practice. Science and Practice in Education: Electronic Scientific Journal. 2025;6(2):90-96. DOI: 10.54158/27132838_2025_6_2_90. (In Russ.).*
6. *Shanghai Conservatory of Music. 2025 Admission Brochure of Undergraduate Programs for International Students. Shanghai; 2025.*
7. *Zhou T., Soontorntanaphol N., Rodsakan T. Developing an Undergraduate Curriculum for Guzheng Majors in Sichuan Province (China) to Cultivate Music Interpretation Skills in the 21st Century. Mahidol Music Journal. 2026;9.*

8. *Yu Hongliang. Repertoire as a tool for developing professionally significant competencies of guitar students at Chinese universities. Education Management Review. 2026;16(1-2):233-240. DOI: 10.25726/b5020-3784-0596-e. (In Russ.).*
9. *Zhai Weili. Selection of vocal repertoire in the integration of performing skills and students' personal qualities. THEORIA: Pedagogy, Economics, Law. 2021;(4(5)):63-67. DOI: 10.51635/27129926_2021_4_63. (In Russ.).*
10. *Wang Mengyun, Yakovleva E. N. Contemporary music education in China: trends and prospects. Scientific Notes: Electronic Scientific Journal of Kursk State University. 2021;2(58):215-221. (In Russ.).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



Го Цзыци

Монолог как форма вокального высказывания в операх западноевропейских композиторов: функции, виды, характерные черты

Аннотация. Статья посвящена анализу монолога как формы вокального высказывания в операх западноевропейских композиторов, определению его функций, видов, характерных черт. Монолог играет важную роль в музыкальной драматургии западноевропейских опер, являясь, в отличие от драматического монолога, преимущественно лирическим средством, предназначенным для выявления внутреннего мира, переживаний и сущности характера героя через музыкальное содержание и средства музыкальной выразительности. В статье анализируются основные функции монолога, такие как глубокая характеристика персонажа в моменты личных переживаний и искреннего высказывания, композиционно-драматургическая роль на основе концентрации основного тематизма и выстраивание целостной формы оперы вокруг монологов героя. В исследовании определены жанровые разновидности и стилистические черты оперного монолога, его характерные черты. Актуальность изучаемой темы обусловлена тем, что анализ оперного монолога формулирует основные аспекты структуры, драматургической концепции оперы в ее историческом развитии. Функциональный подход, разделение на виды и анализ характерных черт позволяют выявить взаимосвязь музыки, слова и сценического действия.

Ключевые слова: монолог, форма вокального высказывания, опера, западноевропейские композиторы, функции, виды, характерные черты.

Введение в проблему

С момента своего зарождения на рубеже XVI–XVII веков опера представляет собой синтетический жанр, в котором драма, музыка и сценическое действие неразрывно связаны. Основное место в этом синтезе занимает вокальное высказывание героя, его прямое и непосредственное обращение к зрителю, душевная исповедь, реализуемая через единство слова, звука и действия. Именно в сольных номерах раскрывается внутренний мир действующих лиц, так как драматургически в сольных номерах лирический принцип преобладает над драматическим действием.

Среди множества форм сольного высказывания в опере особое место занимает монолог. В отличие от арии, которая является законченным номером и демонстрирует виртуозность исполнителя, в основном фиксируя одно статичное состояние, монолог в опере более динамичен и драматургически гибок. Он основан на логике речевой организации словесного текста, что сближает его с драматическим монологом, но средства музыкальной выразительности позволяют передавать процесс размышления, борьбу чувств и внутреннюю эволюцию персонажа более глубоко.

Монолог в опере является средством создания индивидуализированного образа героя, позволяя заглянуть в его «глубины души» в аспекте музыкально-драматического искусства.

Краткий обзор исследований (литературы)

Анализу вокальных произведений, в том числе и оперному жанру, посвящены работы О.П. Коловского [1], Б.В. Асафьева [2], Б.А. Покровского [7], В.Н. Холоповой [8]. Семантической природе речевой и музыкальной интонации посвящена статья Р.С. Ярмухаметовой [9]. Специфику монолога в музыкальных произведениях исследовал С.И. Нестерова на примере инструментальной музыки [6]. Монологу в вокальной музыке XX-XXI веков посвящена работа О.А. Дегтяревой [4]. О синтезе вокального и речевого начал писали В.А. Васина-Гроссман [3], Л. Казанцева [5].

Методы (методики)

Анализ жанра монолога как формы вокального высказывания в операх западноевропейских композиторов опирается на комплексный подход, синтезирующий в себе методы музыковедения, драматургического анализа, лингвистики.

Функциональный анализ позволяет классифицировать монологи по их смысловой и сценической функции. Нарратологический анализ, заимствованный из структурной нарратологии Ж. Женетта, позволяет исследовать музыкальное оформление монолога в аспекте разноуровневости реальности в оперном мире. Лингво-музыкальный анализ исследует взаимодействие словесного текста и музыкального воплощения. Исследование в диахроническом разрезе позволяет проследить трансформацию монолога от номерной оперы к сквозной драматургии.

Результаты и их обсуждение

Оперный монолог – форма сольного высказывания, основанная на логике речевой организации словесного текста. В отличие от арии с ее четкостью и строгостью форм, монолог структурно более свободен и отражает естественное течение мысли, смену эмоциональных состояний персонажа.

Монолог в музыке появился благодаря синтезу с речевыми формами. Как указывает Р.С. Ярмухаметова, «речь и музыка – две социально-обусловленные формы человеческого сознания, две формы мышления, две формы человеческой коммуникации, основанные на общих физических законах звука и психофизиологических процессах его восприятия, имеющие общую интонационную природу. Речевая и музыкальная интонация является носительницей образно-смысловой информации: она способна опосредованно характеризовать время и пространство ее создания; в общих чертах «обрисовать» портрет автора, его социальный статус и пол, возраст, темперамент, ментальную принадлежность и др.; участвовать в формировании смысловой нагрузки и психоэмоционального состояния, создавать эмоционально-тембровый образ, выражать вопрос, утверждение, восклицание, отрицание; словом, интонация способна вбирать в себя едва ли не все эйдетические компоненты, составляющие психокультурное пространство искусства» [9].

Следует отметить, что разграничение между арией и монологом в опере имеет условный характер, так как композиторы не всегда указывают на жанровую принадлежность оперного отрывка. Между тем монологи выполняют важную функцию раскрытия характеров героев наряду с арией, ариозо, каватиной, балладой и песней.

Монолог как форма основана на логике речевой организации словесного текста, что отличает его от арии, построенной по образцу инструментальных форм. В оперном монологе музыка берёт на себя функцию выражения определяющего эмоционального состояния героя, которое в драматическом театре требовало бы развёрнутого словесного монолога. Важнейший критерий драма-

тургической силы монолога лежит в совпадении эмоциональных состояний, вытекающих из сценических задач, с эмоциональным строем музыки.

Функциональный подход к классификации монологов в опере позволяет выделить несколько основных групп, среди которых монолог может занимать различные позиции:

1. Манифест – высказывание, обращённое к адресату (другому персонажу, публике) и содержащее элементы манифестации позиции или личности. Например, Куплеты Мефистофеля из оперы Ш. Гуно «Фауст».

2. Нарратив – повествовательное высказывание, для которого характерно присутствие слушателей. Пролог из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы» является классическим образцом нарратива в форме монолога-рассказа.

3. Реакция-переживание – высказывание, лишённое прямого адресата, размышление вслух или переживание внутри себя – Сцена Дездемоны из оперы «Отелло», Дж. Верди.

4. Сквозная сольная сцена – это особый тип монолога, охватывающий крупный фрагмент драматургического действия. Фактически, монолог здесь становится формой всего спектакля.

Наиболее яркий пример сквозного монолога в опере XX века – «Человеческий голос» Ф. Пуленка на либретто Ж. Кокто – одноактная сцена, где на протяжении примерно 45 минут звучит только голос героини, разговаривающей по телефону с покидающим её возлюбленным. Адресат остаётся невидимым и неслышимым; оркестр в этом произведении передает предполагаемые реплики собеседника и создает эмоциональный контекст.

Рассмотрим виды оперного монолога в исторической перспективе

Зарождение оперного монолога связано с творчеством композиторов Флорентийской камераты на рубеже XVI–XVII веков и связано со стремлением возродить античную драму, где музыка должна была следовать за словом. Например, в опере Я. Пери «Эвридика» монолог Орфея в Аиде становится эмоциональной кульминацией, построен свободно, речитативно-декламационные фразы в нем перемежаются с патетическими вокальными возгласами, а для передачи скорби используются гармонические обострения, хроматизация мелодии и нервный ритм. Монолог Орфея представляет собой эмоциональную кульминацию произведения и построен свободно, в форме драматической декламации. Речитативно-декламационные фразы перемежаются с патетическими вокальными возгласами («Увы мне!», «Несчастный!»), общий тон монолога драматичен.

Подлинного расцвета оперный монолог достигает в XVII веке. В творчестве К. Монтеверди эта форма обретает глубину психологизма. Позднее, во фран-

цузской лирической трагедии Ж.-Б. Люлли, монолог получает новое развитие. Классическим примером служит монолог Армиды из одноименной оперы – сценически-музыкальный образ, где быстрая смена чувств передана через выразительный патетический речитатив, который по широте мелодии приближается к ариозо, но сохраняет свою стремительность и свободу. Лишь в конце, когда решение принято, появляется небольшая, более замкнутая по форме ария.

В венецианской опере середины XVII века (на примере творчества Ф. Кавалли) монологи строятся на синтезе стилей. Композиторы использовали контраст между свободным, аффектированным речитативом и строгой арией на basso ostinato, что усиливало выразительность каждого из сопоставляемых стилей. Монолог превращался в тщательно выстроенную драматическую сцену, отражающую внутреннюю борьбу героя.

Классическим примером оперного монолога французской лирической трагедия является сцена Армиды из одноимённой оперы Ж.-Б. Люлли. Волшебница произносит свой монолог перед спящим рыцарем Рено, колеблясь между желанием отомстить и любовью. Быстрая смена чувств передана в выразительном патетическом речитативе, отличающемся стремительностью и свободой построения. Лишь в конце монолога, когда любовь побеждает жажду мести, появляется небольшая ария с более замкнутой формой. Функция этого монолога – в создании целостного сценически-музыкального образа.

В XVIII веке развитие монолога опирается на речитатив accompagnato (с оркестровым сопровождением), достигая вершин в операх-реформах К.В. Глюка и у В.А. Моцарта. Монологи Глюка часто лишены сомнения, они представляют собой скорее призыв или утверждение. Моцарт же создает монологи, полные внутреннего одиночества и самоанализа. Его Графиня из «Свадьбы Фигаро» поет, когда уверена, что ее никто не слышит, делая монолог интимным и глубоко личным.

В XIX веке монолог становится важнейшим инструментом психологической характеристики. Вокальная партия здесь требует выдержки, долгого пребывания в переходной тесситуре, длинных фраз, что делает исполнение чрезвычайно сложным, выразительным для передачи состояния героини.

Монолог в операх Р. Вагнера приобретает особое значение как средство психологической характеристики. Такие сцены, даже будучи особенно показательными для персонажа, не всегда являются наиболее трудными для исполнителя, хотя предъявляют особые требования к вокальной технике, дыханию, регистровой выдержке. Так, вагнеровский монолог Вогана является примером сложного взаимодействия музыкального повествования и сцены рассказа.

Можно выделить следующие характерные черты оперного монолога как формы вокального высказывания:

1. Свобода музыкальной формы, так как монолог не подчиняется строгим структурным закономерностям, а следует за логикой драматического развития и смены эмоциональных состояний персонажа.

2. Речевая основа интонирования связана с тем, что в монологе преобладает декламационный тип мелодики, приближающийся к выразительной речи. Широта мелодического развёртывания синтезируется со стремительностью и свободой ритмического движения.

3. Гибкость структуры сказывается на возможности включать в него контрастные разделы, отражающие смену психологических состояний персонажа в рамках единого высказывания.

4. Психологическая углублённость отличает монолог от арии, монолог служит средством раскрытия внутреннего мира персонажа в процессе его драматического развития.

5. Драматургическая значимость связана с тем, что монолог чаще всего приурочен к ключевым моментам драматургического развития, выполняя функцию эмоциональной кульминации или поворотного пункта в развитии образа.

6. Особая исполнительская сложность монолога предъявляет высокие требования к вокальной технике, к актёрскому мастерству исполнителя, его способности передать тончайшие нюансы психологического состояния персонажа в условиях сложной музыкальной фактуры.

Таким образом, оперный монолог на протяжении всей истории западноевропейской музыки служил одним из главных средств создания драматического напряжения и психологической глубины героя. Его отличают синтез речитативного и ариозного начал, свободная, часто сквозная форма и функция, которая позволяют ему оставаться уникальным инструментом для воплощения на сцене внутреннего мира героя, его сомнений, решений и душевных переломов. Оперный монолог неизменно сохраняет свою способность передавать самые сокровенные движения человеческой души.

Выводы и заключение

Оперный монолог представляет собой форму вокального высказывания, драматургически и музыкально находящуюся между арией и речитативом. Историческая эволюция монолога от ранних опер до произведений XX века демонстрирует возрастание его роли как средства психологической характеристики героя и формообразования. Наиболее его развитые формы — сквозные сольные сцены — превращают монолог из отдельного номера в основу всей оперной композиции, как это происходит моноопере, например, в «Человеческом голосе» Ф. Пуленка.

Перспективные направления исследования – сравнительный анализ монологических форм в операх разных национальных школ и стилевых направлений, изучение специфики исполнительской интерпретации монологов в контексте современных оперных постановок.

Литература

1. *Анализ вокальных произведений: учебное пособие / Под ред. О,П. Коловского. Л.: Музыка, 1988. 351 с.*
2. *Асафьев Б.В. Об опере: Избранные статьи / Сост. Л. Павлова-Арбенина. Л.: Музыка, 1985. 344 с.*
3. *Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1978. 368 с.*
4. *Дегтярёва О.А. Монолог в вокальной музыке XX-XXI веков // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. 2019. № 25. С. 84-90.*
5. *Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: учебное пособие. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.*
6. *Нестеров С.И. Рецепция жанра на примере «Монолога для скрипки соло» Г. Литинского // Тамбов: Грамота. 2018. № 6(92). С. 120-123.*
7. *Покровский Б.А. Размышление об опере. М.: Советский композитор, 1979. 279 с.*
8. *Холонова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 496 с.*
9. *Ярмухаметова Р.С. Семантическая природа речевой и музыкальной интонации // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2018. т. 20, №1. С. 91 – 97.*

REFERENCES

1. *Analiz vokal'nyh proizvedenij: uchebnoe posobie / Pod red. O.P. Kolovskogo. L.: Muzyka, 1988. 351 s.*
2. *Asaf'ev B.V. Ob opere: Izbrannye stat'i / Sost. L. Pavlova-Arbenina. L.: Muzyka, 1985. 344 s.*
3. *Vasina-Grossman V.A. Muzyka i poeticheskoe slovo. M.: Muzyka, 1978. 368 s.*
4. *Degtyaryova O.A. Monolog v vokal'noj muzyke XX-XXI vekov // Rossijskie pedagogicheskie assam blei iskusstv v Magnitogorske. 2019. № 25. S. 84-90.*
6. *Kazanceva L. Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya: uchebnoe posobie. Astrahan': Volga, 2009. 368 s.*
7. *Nesterov S.I. Recepciya zhanra na primere «Monologa dlya skripki solo» G. Litinskogo // Tambov: Gramota. 2018. № 6(92). C. 120-123.*
8. *Pokrovskij B.A. Razmyshlenie ob opere. M.: Sovetskij kompozitor, 1979. 279 s.*
9. *Holonova V.N. Formy muzykal'nyh proizvedenij: uchebnoe posobie. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2013. 496 s.*
10. *Yarmuhametova R.S. Semanticheskaya priroda rechevoj i muzykal'noj intonacii // Izvestiya Samar skogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Social'nye, gumanitarnye, mediko-biologiches kie nauki. 2018. t. 20, №1. S. 91 – 97.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Го Вэйси

Особенности распространения и исполнения произведений П. И. Чайковского в китайской музыкальной культуре

Аннотация. Статья посвящена анализу процессов распространения и исполнения произведений Петра Ильича Чайковского в Китае. Рассматриваются этапы вхождения творчества композитора в китайскую музыкальную среду, включая сценическое освоение балетного и оперного наследия композитора, развитие концертной практики и формирование профессионального исполнительского образования. Особое внимание уделяется специфике китайской интерпретации, связанной с адаптацией русской музыкальной традиции, работой с переводами вокальных текстов, а также интеграцией произведений Чайковского в национальный культурный контекст. Анализируются формы репертуарного закрепления сочинений композитора в деятельности театров, консерваторий и конкурсного движения. В результате выявляются устойчивые особенности китайской исполнительской практики, проявляющиеся в сочетании сохранения авторского замысла с развитием собственных художественных и педагогических подходов.

Ключевые слова: Чайковский, Китай, Россия, межкультурный обмен, фортепианное исполнительство, музыкальное искусство, российско-китайский культурный обмен.

Введение

Распространение произведений Петра Ильича Чайковского в Китае представляло собой длительный процесс, в котором соединились сценическая практика, профессиональное музыкальное образование, конкурсное движение, институциональные российско-китайские контакты и работа китайских исполнителей с русским репертуаром. Примечательно, что в официальном китайском публич-

ном дискурсе Чайковский определяется как композитор, многие произведения которого в Китае давно стали общеизвестными и пользуются устойчивой любовью аудитории [9].

Качественный перелом в истории исполнительства Чайковского связан с серединой XX века, когда формируется система профессионального музыкального образования и создаются первые оперные коллективы европейского типа; в этот период происходит переход от эпизодических впечатлений к целенаправленной работе над русским репертуаром, и именно произведения Чайковского становятся одной из центральных точек притяжения, поскольку они сочетают доступность мелодического языка с масштабной драматургией, пригодной для учебных постановок.

Цель настоящей статьи — выявить устойчивые особенности распространения и исполнения произведений П. И. Чайковского в китайской музыкальной культуре, включая этапы вхождения его творчества в китайскую среду, формы репертуарного закрепления и специфику китайской интерпретационной традиции.

Литературный обзор

В исследовании Сунь Чжаожуня подчеркивается, что в конце 1950-х — начале 1960-х годов на китайской сцене были осуществлены первые постановки опер «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» силами китайских исполнителей, что обозначило начало системного освоения русской оперы [11]. Важной особенностью этого этапа являлось то, что освоение происходило в условиях отсутствия устойчивой оперной традиции европейского типа, поскольку, как отмечается в том же исследовании, мировая оперная культура «медленно приживалась на китайской национальной почве», а первый полноценный оперный театр в Пекине появился только в XX веке, поэтому каждая постановка Чайковского приобретала значение не только художественного события, но и педагогического эксперимента.

В работе Ван Дань рассматривается история постановки «Евгения Онегина» в Китае, включая сокращённую версию 1956 года в Центральной музыкальной консерватории Тяньцзиня под руководством Хуана Лифея [2]. Исследование Ли Исюань посвящено хронологии китайской симфонической музыки, где освоение европейского, в том числе русского, репертуара рассматривается как этап становления китайской оркестровой школы [6]. Сун Пэн анализирует репертуар современных китайских пианистов и приходит к выводу, что среди русских композиторов китайские исполнители особенно часто обращаются к Чайковскому, Рахманинову, Прокофьеву и Скрябину [10].

Материалы и методы

Материалом исследования послужили: исторические документы и публикации, посвящённые первым постановкам опер и балетов Чайковского в Китае; официальные сайты Центрального балета Китая, Министерства культуры и туризма КНР, Международного конкурса имени П. И. Чайковского; научные статьи китайских и российских авторов, анализирующие исполнительскую практику и репертуарную политику; аудиозаписи и концертные программы китайских исполнителей (Лан Лан, Ань Тяньсюй и др.).

В работе использованы следующие методы: историко-хронологический (для восстановления этапов вхождения музыки Чайковского в китайскую культуру), источниковедческий (для анализа документальных материалов), сравнительный (для сопоставления китайской и русской исполнительских традиций), а также метод музыкально-стилевого анализа (для выявления особенностей китайской интерпретации).

Результаты и обсуждение

Одним из наиболее ранних и действенных каналов вхождения музыки Чайковского в китайскую художественную среду стал балетный театр, в ноябре 1953 года балет Большого театра с постановкой Лебединого озера выступали в пекинском театре Тяньцяо. Исполнение Галины Улановой и её партнёра Гусева произвело на китайскую публику сильное впечатление. Именно с этого момента китайский зритель связал знакомство с русским балетом прежде всего с «Лебединым озером» [1].

Следующий этап был связан уже с переходом от восприятия к собственному исполнению. Так в 1958 году, как сообщает Министерство культуры и туризма Китайской Народной Республики, Пекинское хореографическое училище под руководством советского специалиста Петра Андреевича Гусева приступило к постановке Лебединого озера, в июне того же года спектакль впервые вышел на китайскую сцену, а этот опыт был осмыслен как момент укоренения западного балетного искусства в китайской культурной почве [5].

Для китайской исполнительской истории существенно и то, что уже в 1959 году после работы над Лебединым озером был создан первый китайский балетный коллектив, а сама постановка стала основой дальнейшего движения труппы к классическому русскому репертуару, поскольку вслед за нею под руководством того же Гусева были освоены Корсар и Жизель, это закрепило в Китае именно русскую балетную школу как важнейшую модель профессионального сценического воспитания.

Постановка Евгения Онегина в 1956 году в Центральной музыкальной консерватории Тяньцзиня в сокращенном варианте на китайском языке под руководством Хуана Лифея демонстрирует, что начальный этап освоения был тесно связан с образовательной средой и носил лабораторный характер, где студенты и преподаватели одновременно осваивали вокальную технику, сценическое поведение и принципы музыкальной драматургии [2].

В 1962 году постановка Евгения Онегина в Пекинском центральном оперном театре закрепила переход к более зрелой сценической форме, при этом особое значение имела предварительная популяризация отдельных номеров, в частности арии Ленского, которая была широко известна китайской аудитории в звукозаписи еще до появления полного спектакля, что формировало слушательскую базу для восприятия целостной оперы [11].

С оперным направлением активно развивалось симфоническое и фортепианное исполнительство, что связано с формированием китайской симфонической школы во второй половине XX века, в исследовании Ли Исюань отмечается, что китайская симфоническая музыка в этот период проходит путь от освоения оркестрового письма к созданию собственных произведений, и в этом процессе важную роль играет изучение европейского, в том числе русского, репертуара [6].

Произведения Чайковского, включая симфонии, концерты и балетные сюиты, закрепляются в учебном и концертном репертуаре китайских оркестров и солистов, причем их освоение происходит через систему профессионального образования, в которой сочинения композитора включаются в учебные программы музыкальных факультетов и педагогических университетов, что обеспечивает раннее и устойчивое знакомство с ними широких слоев учащихся [11].

Дальнейшее распространение музыки Чайковского в Китае шло уже не только через воспроизведение русской сценической традиции, оно распространялось через создание собственных национально окрашенных версий, и в этом отношении особенно показателен балет Гонянь, выросший из Щелкунчика, спектакль был впервые показан в 2000 году, затем в декабре 2010 года получил новую редакцию, а его художественная задача формулировалась как развертывание многоцветной картины китайских народных обычаев на музыкальной основе Чайковского и как форма размышления китайских балетных артистов о взаимопроникновении Востока и Запада [4].

Балет Гонянь оказался значимым как репертуарная форма широкого охвата, именно им 22 декабря 2013 года завершился Первый китайский международный балетный сезон, в рамках которого было показано 14 крупных спектаклей, дано 37 представлений и привлечено 60 тысяч зрителей, причем среди сопутствующих мероприятий упоминаются детские показы Лебединого озера и самого

Гоняня, что свидетельствует о включении музыки Чайковского в механизмы ранней зрительской социализации [4].

В наше время, в феврале 2025 года Центральный балет Китая вновь обратился к «Щелкунчику», представив его в форме концертного исполнения полной партитуры, и даже в анонсе труппы специально подчеркивалось, что возможность услышать целую балетную партитуру на концертной сцене встречается редко, а выбор именно такой формы был связан с желанием продолжить новогоднюю семантику китайского Гоняня и одновременно дать слушателю возможность целостно воспринять композиторскую драматургию Чайковского без сценического посредника [1]. Китайские музыканты сохраняют текст Чайковского, меняют исполнительский ракурс восприятия и связывают его с местным праздничным календарём. Вследствие этого «Щелкунчик» в китайской практике функционирует одновременно как классический русский балет, новогодний концертный ритуал и основа для национально переосмысленного сценического действия [1].

Масштаб китайского присутствия в исполнительском поле, где музыка Чайковского занимает заметное место, хорошо виден и по фортепианной сфере. Сун Пэн, анализируя дискографии китайских фортепианных звезд и концертные программы выпускников Пекинской консерватории, приходит к выводу, что среди русских композиторов китайские пианисты особенно часто обращаются к Чайковскому, Рахманинову, Прокофьеву и Скрябину, а сама русская музыка воспринимается китайскими музыкантами как близкая и в значительной степени осваивается ими через репертуар технически сложных сочинений [10]. Так у Лан Лана среди записанных русских сочинений назван Первый фортепианный концерт Чайковского, изданный на альбоме 2003 года, это позволяет говорить не просто о популярности имени композитора, а о закреплении его опусов в медийно значимом каталоге китайского звездного пианизма начала XXI века.

Материал Китайской академии общественных наук о выпуске диска Ань Тяньсюй: Концерт в Национальном центре исполнительских искусств показывает уже следующее поколение китайских исполнителей, для которых музыка Чайковского служит естественной частью концертной идентичности: в описании альбома рядом с сочинениями Губайдулиной, Скрябина и Прокофьева назван Щелкунчик Чайковского, а сам пианист прямо связан с Конкурсом имени Чайковского, где в 2019 году он получил четвертую премию и специальный приз За мужество и контроль [3].

Распространение музыки Чайковского в Китае поддерживается и самой структурой международного конкурсного обмена, ведь в истории Международного конкурса имени Петра Ильича Чайковского устойчиво присутствуют китайские лауреаты: в 1962 году Инь Чэнцзун получил вторую премию по фортепиа-

но, в 2002 году Цзюй Цзинь получил третью премию по фортепиано, а Си Чэнь вторую премию по скрипке, в 2019 году Чэнь Ибай получил пятую премию по виолончели, а валторнист Юн Чжэн первую премию в категории медных духовых инструментов [12]. И в данном контексте особое значение имеет и фигура Лю Шикуня, обозначенная на официальном сайте конкурса как китайский пианист и композитор, лауреат Первого международного конкурса имени Петра Ильича Чайковского, участвовавший в концерте открытия XVII конкурса, поскольку здесь видна историческая непрерывность китайского участия в среде, где имя Чайковского является символом исполнительского престижа и транснационального профессионального признания [13].

С точки зрения музыкальной педагогики особенно важен вокальный репертуар Чайковского, в статье Лян Юй сказано, что русские музыкальные традиции воздействуют на развитие вокального искусства Китая, интерес китайских вокалистов к романсам Чайковского возрастает, а в китайской среде ежегодно проводятся конкурсы исполнения его романсов, что свидетельствует о переходе от общего знакомства с русской классикой к систематической методической работе над стилем, словом, фразировкой и драматургией камерно-вокального текста [7].

Примечательно, что на кафедрах вокала Лудунского и Шаньдунского университетов была разработана модель освоения вокальной музыки Чайковского для китайских студентов-вокалистов, в которой изучение исторического контекста, музыкального языка композитора, интонационной выразительности, фактуры, темпа и соотношения музыкального и поэтического текста рассматривается как необходимое условие формирования исполнительской концепции, и это позволяет увидеть китайскую интерпретацию произведений Чайковского не как внешнее воспроизведение русской традиции, но прежде всего как аналитически выстроенную форму профессионального освоения.

В Московской государственной консерватории имени Петра Ильича Чайковского в сентябре 2023 года была проведена международная научная конференция Китайская музыкальная культура и Россия, среди заявленных тем которой названы изучение русской и советской музыки в Китае в XX и XXI веках, вклад русских музыкантов в развитие современной китайской музыкальной культуры, проблемы обучения китайских студентов в российских музыкальных вузах и музыкальные связи России и Китая в XX–XXI веках [8].

Заключение

Таким образом, особенности распространения и исполнения произведений Чайковского в китайской интерпретации проявляются в нескольких устойчивых формах: в раннем усвоении русской балетной школы через Лебединое озеро, в

национальной сценической переработке Щелкунчика в балет Гонянь, в активном концертном обращении к балетной и фортепианной музыке, в закреплении имени Чайковского в конкурсной биографии китайских исполнителей и в методически организованном изучении его вокального наследия в университетской среде, вследствие чего китайская интерпретация предстает как система, соединяющая сохранение авторского текста, внимательную работу с русской стилевой традицией и включение произведений Чайковского в собственный культурный календарь, педагогический обиход и национальный сценический опыт.

Литература

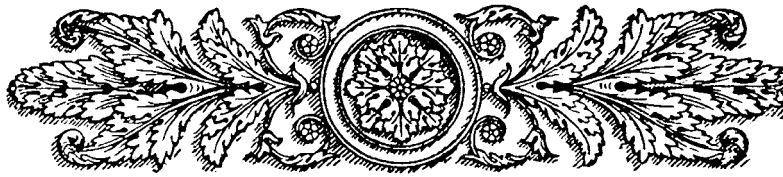
1. *Анонс концерта Центрального балета Китая | Встречаем весну с радостью: приглашаем на "чистую" концертную версию "Щелкунчика" // Центральный балетный театр. 11 февраля 2025 г. URL: https://www.nbc.cn/content-3253-23653.html (дата обращения: 14.08.2026).*
2. *Ван Дань. К истории постановки оперы П. И. Чайковского "Евгений Онегин" в Китае // Homo musicus. 2021. № 1. URL: https://s-lib.com/issues/hon_2021_01_a12/ (дата обращения: 10.08.2026).*
3. *В Пекине состоялась презентация записи "Ан Тяньсюй: концерт в Национальном центре исполнительских искусств" // Китайская сеть общественных наук. 18 августа 2023 г. URL: https:// www. cssn. cn/skgz/bwyc/ 202308/t20230818_5679998.shtml (дата обращения: 11.08.2026).*
4. *Завершился первый Китайский международный балетный сезон // Министерство культуры и туризма Китайской Народной Республики. 24 декабря 2013 г. URL: https://www.mct. gov.cn/gtb/ index.jsp? url= https%3A%2F%2Fwww.mct.gov.cn%2Fwhzx% 2Fzsdw%2Fzyblwt%2F201312%2Ft20131224_777003.html (дата обращения: 11.08.2026).*
5. *Классический балетный спектакль "Лебединое озеро" Центрального балета Китая // Министерство культуры и туризма Китайской Народной Республики. 29 ноября 2024 г. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (дата обращения: 10.08.2026).*
6. *Ли И. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки / И. Ли // Манускрипт. - 2019. - Т. 12, № 11. - С. 269-273. - DOI 10.30853/manuscript.2019.11.50. - EDN UPOUJY.*
7. *Лян Ю. Разработка модели освоения вокальной музыки П.И. Чайковского для китайских студентов-вокалистов / Ю. Лян // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. - 2024. - № 2. - С. 195-203. - EDN PBAQXN.*
8. *Международная научная конференция "Китайская музыкальная культура и Россия" // Московская государственная консерватория имени Петра Ильича Чайковского. 25 сентября 2023 г. URL: https:// www. mosconsv. ru/ mobile/ ru/ event. aspx?id=182352 (дата обращения: 27.08.2026).*
9. *Пэн Лиюань присутствовала на вечере русской оперы, посвящённом памяти П. И. Чайковского // Сайт новостей Коммунистической партии Китая. 20 ноября 2013 г. URL: https://cpc.people.com.cn/BIG5/n/ 2013/1120/c368069-23596027.html (дата обращения: 11.08.2026).*
10. *Сун П. Российские композиторы в репертуаре современных китайских пианистов / П. Сун // Манускрипт. - 2020. - Т. 13, № 4. - С. 183-189. - DOI 10.30853/manuscript.2020.4.37. - EDN XKHOQR.*
11. *Сунь Чжаожунь. Первые постановки опер П. И. Чайковского "Пиковая дама" и "Евгений Онегин" на китайской сцене (к проблеме освоения зарубежного репертуара) // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. - 2011. - № 131. - URL: https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/ contents/1/131/sun_zhaorun_ 131_ 316_ 321. pdf (дата обращения: 10.08.2026).*
12. *XVI конкурс - 2019 // Международный конкурс имени П. И. Чайковского. URL: https:// tchaikovskycompetition. com/ exhibition/16-2019.php (дата обращения: 10.08.2026).*
13. *News // XVII международный конкурс имени Петра Ильича Чайковского. 19 июня 2023 г. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (дата обращения: 10.08.2026).*

REFERENCES

1. *Anons kontserta Tsentral'nogo baleta Kitaya | Vstrechaem vesnu s radost'yu: priglashaem na "chistuyu" kontsertnuyu versiyu "Shchelkunchika" // Tsentral'nyi baletnyi teatr. 11 fevralya 2025 g. URL: https://www.nbc.cn/ content-3253-23653.html (data obrashcheniya: 14.08.2026).*
2. *Van Dan'. K istorii postanovki opery P. I. Chaikovskogo "Evgenii Onegin" v Kitae // Homo musicus. 2021. № 1. URL: https:// s-lib. com/ issues/hon_ 2021_01_a12/ (data obrashcheniya: 10.08.2026).*
3. *V Pekine sostoyalas' prezentatsiya zapisi "An Tyan'syui: kontsert v Natsional'nom tsentre ispolnitel' skikh iskusstv" // Kitaiskaya set' obshchestvennykh nauk. 18 avgusta 2023 g. URL: https:// www. cssn. cn/skgz/bwyc/ 202308/t20230818 _5679998.shtml (data obrashcheniya: 11.08.2026).*
4. *Zavershilsya pervyi Kitaiskii mezhdunarodnyi baletnyi sezon // Ministerstvo kul'tury i turizma Kitaiskoi Narodnoi Respubliki. 24 dekabrya 2013 g. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (data obrashcheniya: 11.08.2026).*
5. *Klassicheskii baletnyi spektakl' "Lebedinoe ozero" Tsentral'nogo baleta Kitaya // Ministerstvo kul'tury i turizma Kitaiskoi Narodnoi Respubliki. 29 noyabrya 2024 g. URL: https://www.mct. gov.cn/ ggfw/zyjzzt/yanchu/yanchuwqhg /202411/t20241129_956603.html (data obrashche niya: 10.08.2026).*
6. *Li I. Obosnovanie khronologii kitaiskoi simfonicheskoi muzyki / I. Li // Manuskript. - 2019. - T. 12, № 11. - S. 269-273. - DOI 10.30853/manuscript.2019.11.50. - EDN UPOUJY.*
7. *Lyan Yu. Razrabotka modeli osvoeniya vokal'noi muzyki P.I. Chaikovskogo dlya kitaiskikh studentov-vokalistov / Yu. Lyan // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. - 2024. - № 2. - S. 195-203. - EDN PBAQXN.*
8. *Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya "Kitaiskaya muzykal'naya kul'tura i Rossiya" // Moskov skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni Petra Il'icha Chaikovskogo. 25 sentyabrya 2023 g. URL: https://www. mosconsv. ru/ mobile/ ru/ event.aspx?id=182352 (data obrashche niya: 27.08.2026).*
9. *Pen Liyuan' prisutstvovala na vechere russkoi opery, posvyashchennom pamyati P. I. Chaikovskogo // Sait novostei Kommunisticheskoi partii Kitaya. 20 noyabrya 2013 g. URL: https://cpc.peo-ple.com.cn/BIG5/ n/2013/1120/c368069-23596027.html (data obrashcheniya: 11.08.2026).*
10. *Sun P. Rossiiskie kompozitory v repertuare sovremennykh kitaiskikh pianistov / P. Sun // Manu skript. - 2020. - T. 13, № 4. - S. 183-189. - DOI 10.30853/manuscript.2020.4.37. - EDN XKHOQR.*
11. *Sun' Chzhaozhun'. Pervye postanovki oper P. I. Chaikovskogo "Pikovaya dama" i "Evgenii Onegin" na kitaiskoi stsene (k probleme osvoeniya zarubezhnogo repertuara) // Izvestiya Rossiiskogo gosudars tvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena. - 2011. - № 131. - URL: https:// lib. herzen.spb.ru/media/magazines/ contents/1/131/sun_zhaorun_131_316_321.pdf (data obrash cheniya: 10.08.2026).*
12. *XVI konkurs - 2019 // Mezhdunarodnyi konkurs imeni P. I. Chaikovskogo. URL: https:// tchaikovsk ycompetition.com/exhibition/16-2019.php (data obrashcheniya: 10.08.2026).*
13. *News // XVII mezhdunarodnyi konkurs imeni Petra Il'icha Chaikovskogo. 19 iyunya 2023 g. URL: Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки. (data obrashcheniya: 10.08.2026).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ



Ли Синьин

Воспитательный потенциал китайской национальной музыки в формировании ценностных ориентаций школьников

Аннотация. Статья рассматривает воспитательный потенциал китайской национальной музыки в формировании ценностных ориентаций школьников в контексте современной образовательной политики КНР, ориентированной на «культурную уверенность». На основе анализа конфуцианских философских оснований, истории школьного музыкального образования XX–XXI веков, содержания учебников ведущих издательств и эмпирических данных о культурной идентичности учащихся показано, что между декларируемой государственной поддержкой национальной музыки и её реальным местом в школьной программе существует заметный разрыв. Выявлены основные барьеры реализации воспитательного потенциала: дефицит подготовленных педагогов, периферийный статус традиционной музыки по отношению к основным предметам, конкуренция со стороны западной популярной культуры и цифровых медиа. Предложена типология подходов к преподаванию национальной музыки — ознакомительно-иллюстративный, практико-ориентированный, культурно-идентификационный и интегративный, — а также сформулированы рекомендации по институционализации национальной музыки в основной учебной программе с опорой на сравнительный опыт Южной Кореи и Японии. Делается вывод, что воспитательный эффект национальной музыки реализуется только при определённых организационных и педагогических условиях, а без них остаётся преимущественно декларативным элементом образовательной политики.

Ключевые слова: национальная музыка, музыкальное воспитание, ценностные ориентации, культурная идентичность, конфуцианская традиция, школьное образование Китая, культурная уверенность, этнокультурное образование.

В современной образовательной политике Китайской Народной Республики традиционная и национальная музыка занимает заметное место в риторике «культурной уверенности». С XVIII съезда Коммунистической партии Китая и особенно после ряда выступлений Си Цзиньпина акцент на наследовании и развитии выдающейся традиционной культуры Китая стал одним из ключевых направлений государственной идеологии [1]. Музыка в этом контексте выступает не только эстетическим ресурсом, но и инструментом формирования национальной идентичности, патриотизма и ценностных ориентаций подрастающего поколения. Стандарты учебной программы по искусству 2022 года прямо требуют увеличивать долю произведений, отражающих китайскую традиционную культуру, «рассказывать китайские истории» и соединять художественное качество с духовным и культурным содержанием [2].

Между официальной декларацией и школьной реальностью, однако, есть заметный разрыв. Анализ учебников издательств «Жэньминь иньюэ» и «Сянцзяо» показывает, что западная классика и современные авторские песни по-прежнему занимают существенную долю репертуара, а национальная музыка часто представлена фрагментарно или в адаптированном виде [3; 4]. В ряде регионов местная этническая музыка остаётся в рамках кружков, не входя в основную программу; ощущается дефицит подготовленных педагогов и носителей традиции [5; 6]. Государство продвигает культурную уверенность через музыку, но условия школьного образования далеко не всегда позволяют этому потенциалу реализоваться — в этом и состоит центральный парадокс темы.

Вопрос статьи можно сформулировать так: при каких условиях национальная (традиционная и этническая) музыка действительно влияет на формирование ценностных ориентаций школьников, а не остаётся декларативным элементом учебной программы? Ответ требует последовательно рассмотреть историко-философские основания музыкального воспитания в Китае, эмпирические данные о содержании учебников и результатах их применения, педагогические механизмы и препятствия, а также сравнительный опыт соседних стран.

Конфуцианская традиция понимала музыку не как развлечение или чистое искусство, а как фундаментальный инструмент морального и социального воспитания. Классический текст «Книги обрядов» (глава «Запись о музыке») формулирует это предельно ясно:

«Музыка — это гармония Неба и Земли; ритуал — это порядок Неба и Земли. Благодаря гармонии все вещи преображаются, благодаря порядку все вещи различаются. Музыка исходит от Неба, ритуал устанавливается Землёй» [7].

Музыка здесь связана с космическим принципом гармонии, ритуал — с принципом порядка; вместе они образуют систему ритуально-музыкального

воспитания, призванную формировать человека и поддерживать социальное единство. Конфуций неоднократно подчёркивал воспитательную силу музыки, и в связанных текстах встречается мысль, ставшая почти афоризмом: «Нет ничего лучше музыки для изменения нравов и обычаев» [1]. Хорошая музыка, согласно этой логике, очищает сердце, упорядочивает чувства и формирует идеальную личность.

Отдельного внимания заслуживает идея подлинности музыкального переживания. В «Книге обрядов» сказано: «Только музыку нельзя подделать» [7]. Истинное музыкальное чувство возникает из внутреннего соответствия звука и нравственного состояния человека, и именно поэтому классическая конфуцианская педагогика видела в музыке путь не только эстетического, но и этического становления: через слушание, исполнение и совместное музицирование ученик усваивал гармонию как внутренний и социальный принцип.

Современные исследователи, в частности Ли Хайпин и Шангуань Чжили, отмечают, что классическая система ритуально-музыкального воспитания не была утопией, а реально функционировала как государственный инструмент воспитания; её современное воссоздание рассматривается ими как один из ресурсов для преодоления разрыва между индивидуальным развитием и социальной сплочённостью [7].

История школьного и вузовского музыкального образования в Китае XX–XXI веков — это движение от традиционной модели к вестернизации и последующему возвращению к национальным основаниям, причём каждый из этих поворотов был скорее вынужденным ответом на политическую ситуацию, чем плавной эволюцией.

В конце империи Цин и в период «школьных песен» музыка впервые массово вошла в новую школьную систему, но содержание и методы были в основном заимствованы из японской и европейской практики: нотная грамота, хоровое пение, западная гармония. Традиционная «устная передача от сердца к сердцу» почти исчезла из официального образования [8].

Период «Движения 4 мая» и республиканской эпохи усилил ориентацию на западную модель. После образования КНР в 1949 году музыкальное образование прошло несколько этапов: короткий период относительно плюралистического подхода, жёсткое идеологическое подчинение в годы Культурной революции, когда многие традиционные формы объявлялись «феодальными», и постепенное восстановление после 1978 года [8].

Важным нормативным документом стал «Общий план художественного образования в школах страны (1989–2000)», впервые системно обозначивший задачи эстетического воспитания [9]. С 2000-х годов, и особенно после XVIII съезда КПК, усиливается линия на музыкальное образование, основанное на

китайской культурной традиции, и на включение национальной и этнической музыки в учебные программы. Стандарт 2011 года и в ещё большей степени Стандарт искусства 2022 года закрепляют требования к культурному пониманию, эстетическому восприятию и наследованию выдающейся традиционной культуры [2].

Современный этап, следовательно, характеризуется попыткой синтезировать западные педагогические технологии с конфуцианским наследием и многонациональной традицией Китая. Исследования содержания учебников и практики внедрения показывают, что этот синтез остаётся незавершённым и неравномерным [3; 4; 5; 6].

Реальное место национальной музыки в китайской школе яснее всего видно через содержание наиболее распространённых учебников. Анализ комплекта издательства «Жэньминь иньюэ» показывает, что в 1–3 классах предусмотрено 99 произведений для слушания, из которых 66 инструментальных (включая народно-инструментальные), 31 вокальное, в том числе детские народные песни, и 2 произведения, связанные с традиционным театром [3]. В 4–6 классах доля национальной музыки заметно возрастает: появляются региональные песни, например цзянсуская «Янлюцин», эвенкийская песня, а также целый блок, посвящённый пекинской опере с использованием традиционных ударных инструментов [3].

Данные по учебникам издательства «Сянцзяо», однако, показывают значительный объём западной классики: в 1–6 классах отобрано 54 произведения западной классической музыки, из них 82% инструментальные [4]. Более ранний анализ одного из комплектов, приводимый в исследовании Чжао Сяонань, фиксирует ещё более выраженный дисбаланс: из 156 песен 98 (62,8%) относились к современным и новейшим авторским песням, а китайские народные песни, включая обработки, составляли лишь 32 произведения (20,5%) [10].

Национальная музыка, таким образом, присутствует в учебниках, но её доля и глубина представления сильно варьируются в зависимости от издательства и класса: в начальной школе она чаще носит ознакомительный характер, в основной школе получает больше места, но западный и современный репертуар по-прежнему занимает заметную позицию. Данные по провинциальным различиям в открытых источниках носят преимущественно качественный характер: в регионах с сильной этнической традицией, таких как Гуйчжоу и Гуанси, локальная музыка чаще выносится в кружки и специальные курсы, чем в обязательную программу [5; 6].

Прямых крупномасштабных исследований, измеряющих именно влияние школьной национальной музыки на ценностные ориентации, сравнительно немного. Наиболее убедительные данные даёт эмпирическое исследование Вэй

Кэпина и Се Цяоцзин, проведённое в Гуанси на выборке 4714 учащихся. Сравнение пилотных школ, где систематически внедрялось этнокультурное образование, включая элементы национальной культуры, и контрольных школ показало статистически значимые различия ($p < 0{,}001$): уровень идентичности собственной культуры и китайской культуры в пилотных школах был существенно выше. Влияние образовательной программы на идентичность собственной культуры составило 0,72 против 0,56 в контрольной группе, на идентичность китайской культуры — 0,69 против 0,27 [11].

Это исследование охватывает этнокультурное образование в целом, а не только музыкальные уроки, но оно демонстрирует связь между систематическим включением локального культурного материала и более высоким уровнем культурной идентичности. Кейсы внедрения дунского большого пения также фиксируют рост интереса, чувства принадлежности и культурной гордости у учащихся, хотя эти данные носят преимущественно качественный характер [5].

Имеющиеся данные стоит интерпретировать осторожно по нескольким причинам. Большинство количественных показателей по учебникам относится к конкретным издательствам и не даёт общенациональной картины. Исследование идентичности в Гуанси измеряет эффект комплексного этнокультурного образования, а не изолированный эффект музыкальных занятий. Лонгитюдных исследований, которые прослеживали бы изменение ценностных ориентаций именно через музыкальную практику, почти нет. Утверждения о высоком воспитательном потенциале национальной музыки поэтому пока опираются скорее на теоретические и качественные основания, чем на строгие причинно-следственные доказательства.

Ключевым ограничивающим фактором остаётся подготовка учителей. В практике внедрения дунского большого пения и песни «Люлю» из Чжуси фиксируется острый дефицит педагогов, владеющих одновременно музыкальной техникой и культурным контекстом традиции [5; 6]. Многие учителя музыки получили подготовку преимущественно в западной академической традиции и испытывают трудности при работе с устной, многоголосной, диалектной или этнической музыкой. Приглашение носителей традиции, народных певцов, практикуется, но носит эпизодический характер и плохо институционализировано.

Прямых данных о конфликте с экзаменами типа ЕГЭ/ВПР в источниках немного, но косвенно проблема проявляется через низкий статус музыки как предмета. В сельских и национальных школах музыкальные занятия часто уступают место «основным» предметам, а кружки по традиционной музыке существуют на периферии учебного процесса [6]. Когда национальная музыка остаётся в рамках факультатива или разовых мероприятий, её потенциал формирования устойчивых ценностных ориентаций заметно снижается.

Существенное влияние оказывают западная популярная музыка и цифровые медиа: учащиеся значительно чаще сталкиваются с современной поп-культурой, чем с традиционными формами. Если школьная программа не обеспечивает регулярного, эмоционально насыщенного и практически ориентированного контакта с национальной музыкой, традиция воспринимается как «устаревшая» или «чужая» [5; 6]. В многонациональных регионах к этому добавляется необходимость баланса между общекитайской идентичностью и идентичностью конкретной этнической группы.

Даже при наличии нормативной поддержки и отдельных успешных практик реальный воспитательный эффект национальной музыки, следовательно, ограничивается кадровыми, институциональными и социокультурными барьерами.

Анализ теоретических оснований и практической реализации позволяет выделить несколько подходов к использованию национальной музыки в школе.

Первый подход можно назвать ознакомительно-иллюстративным. Национальная музыка включается в программу как иллюстрация к темам «музыка народов Китая» или «традиционная культура»: учащиеся слушают записи, узнают названия инструментов и жанров, но глубокого практического освоения и эмоционального переживания обычно не происходит. Этот подход преобладает в массовых учебниках [3; 4].

Второй подход — практико-ориентированный. Здесь акцент делается на разучивании песен, игре на народных инструментах, элементах исполнительства. Он ближе к традиционной модели «передачи от сердца к сердцу», однако требует специальной подготовки учителя и часто реализуется только в кружках [5; 6].

Третий подход — культурно-идентификационный. Музыка используется как средство формирования чувства принадлежности, гордости за свою культуру и понимания многонационального характера китайской цивилизации. Именно этот подход в наибольшей степени отвечает задачам формирования ценностных ориентаций: он предполагает сочетание слушания, исполнения, культурного анализа и связи с жизненным контекстом учащихся [5; 11].

Четвёртый подход, пока наименее распространённый, — интегративный. Национальная музыка становится частью междисциплинарных проектов, связанных с историей, литературой, краеведением, цифровыми технологиями, и школьной культурной среды в целом.

Сравнительный опыт Южной Кореи показывает, что устойчивый результат достигается тогда, когда традиционная музыка не противопоставляется современности, а встраивается в неё через обновлённые педагогические формы и технологии [12; 13]. Японский опыт, напротив, демонстрирует риски длительного доминирования западной модели и разрыва между школьной музыкой и живой культурой общества [14].

Наиболее показательны практики внедрения дунского большого пения. В успешных случаях используется трёхкомпонентная модель: регулярный урок, школьный кружок и концертно-обменная деятельность. Содержание дифференцируется по возрастам: в младших классах преобладает слушание и игровое знакомство, в средних — разучивание и освоение языковых особенностей, в старших — исполнительская практика и культурный анализ [5]. Важным условием оказывается привлечение носителей традиции и сотрудничество школы с местным культурным сообществом.

Исследование в Гуанси подтверждает, что при системном включении этнокультурного материала, включая музыкальный, в учебный процесс и внеклассную работу уровень культурной идентичности учащихся статистически значимо повышается [11]. Эти данные позволяют говорить о том, что потенциал существует, но реализуется только при определённых организационных и педагогических условиях.

На основании рассмотренных материалов можно сформулировать следующие рекомендации:

1. Переводить национальную музыку из статуса дополнительного материала в статус регулярного компонента основной программы, а не только кружков.

2. Развивать целевую подготовку учителей музыки, включающую практику работы с традиционными и этническими формами, а также механизмы привлечения носителей традиции.

3. Разрабатывать локальные, школьные и региональные учебные материалы, адаптированные к возрасту и языковой ситуации учащихся.

4. Сочетать эстетическое переживание с культурным осмыслением, избегая как чисто развлекательного, так и чисто идеологического подходов.

5. Использовать цифровые ресурсы не для вытеснения живого музицирования, а для расширения доступа к качественным записям и методическим материалам.

При этом успех сильно зависит от региональных условий, кадрового потенциала и поддержки администрации школы; массовое тиражирование отдельных успешных кейсов без соответствующей подготовки часто приводит к формализму.

Синтез рассмотренных данных позволяет дать реалистичную оценку воспитательного потенциала китайской национальной музыки. Теоретически и исторически этот потенциал высок: конфуцианская традиция рассматривала музыку как инструмент формирования гармонии личности и общества, а современная государственная политика активно поддерживает использование традиционной культуры для укрепления идентичности и ценностных ориентаций [1; 2; 7].

На практике реализация потенциала носит ограниченный и неравномерный характер. Учебники демонстрируют присутствие национальной музыки, но не всегда достаточную глубину и системность её представления [3; 4]. Эмпирические исследования фиксируют положительную связь между этнокультурным образованием и уровнем идентичности, но редко изолируют именно музыкальный фактор [11]. Педагогические и кадровые барьеры, а также конкуренция со стороны популярной культуры существенно снижают устойчивость эффекта [5; 6].

Национальная музыка способна влиять на ценностные ориентации школьников, но только при выполнении ряда условий: институционализации в основной программе, наличии подготовленных педагогов, сочетании практики и культурного осмысления, поддержке со стороны школьной среды. Без этих условий она остаётся скорее символическим, чем реально действующим воспитательным ресурсом.

Дальнейшие исследования нужны прежде всего лонгитюдные и сравнительные — такие, которые позволили бы точнее измерить вклад именно музыкального компонента в формирование ценностных ориентаций, а также прояснить, какие модели подготовки учителей работают лучше.

Литература

1. *Сюй Бин. Как традиционное музыкальное образование передаёт культуру «музыкального чувства» // Китайская образовательная газета. 2019. 31 октября. С. 7.*
2. *Ван Аньго. Чтение содержания «Стандартов учебной программы по искусству обязательного образования (редакция 2022 года)» // Хуаинь-ван. 2022. 10 августа. URL: https:// www.huain.com/article/other/2022/0810/1145.html (дата обращения: 24.08.2026).*
3. *Ван Идин. Анализ и исследование учебных материалов по музыке на этапе обязательного образования — на примере издательства «Жэньминь иньюэ» // Методы обучения: инновации и практика. 2021. Т. 4, № 23. С. 92–96.*
4. *Сюй Ялин. Исследование количества и жанров западных классических музыкальных произведений, отобранных в учебниках музыки начальной школы издательства «Сянцзяо» // Прогресс в образовании. 2022. Т. 12, № 12. С. 5175–5181.*
5. *Дэн Яньцин. Ценность и пути внедрения дунского большого пения в музыкальное обучение средней школы // Педагогика развития. 2026. Т. 7, № 2. С. 70–73.*
6. *Лун Чуньянь, Ляо Минь. Исследование современного состояния и контрмер внедрения песни «Люлю» из Чжуси в школьный класс // Инновации и практика в образовании. Т. 1, № 7. С. 40–43.*
7. *Ли Хайпин, Шангуань Чжили. Гармония и порядок взаимодополняют друг друга: опыт современного воссоздания классического ритуально-музыкального воспитания // Образовательная наука. 2022. Т. 38, № 5. С. 40–46.*
8. *Ван Хань. Наследование традиционной музыки в музыкальном образовании вузов Китая // Journal of Education and Teaching. 2024. Т. 6, № 1. С. 19–32.*
9. *Общий план художественного образования в школах страны (1989–2000 гг.) // Бюллетень Госсовета КНР. 1990. № 2. – С.50–60.*
10. *Чжао Сяонань. Национальное музыкальное образование в начальной и средней школе и образование качества // Хуаинь-ван. 2023. 12 апреля. URL: https://www. huain.com/ article/ other/2023/0412/1834.html (дата обращения: 24.08.2026).*

11. *Вэй Кэпин, Се Цяоцзин. Эмпирическое исследование национально-культурной идентичности подростков в условиях образования национальной сплочённости // Исследования национального образования. 2019. № 3. – URL: https:// epc.swu.edu.cn/info/1052/1430.htm (дата обращения: 24.08.2026).*
12. *Ши Цзе, Ван Цзин. Исследование наследования культуры традиционной музыки в среднем и начальном образовании: на примере учебной программы по музыке Южной Кореи // Cross-Cultural Communication. 2020. Vol. 16, No. 3. P. 22–24.*
13. *Ли Цзытун. Сравнительное исследование стандартов учебных программ по музыке в Китае и Южной Корее: развитие политики и образовательные стратегии // International Theory and Practice in Humanities and Social Sciences. 2025. Vol. 2, No. 6. P. 198–211.*
14. *Огава М. Японская традиционная музыка и школьное музыкальное образование // Philosophy of Music Education Review. 1994. Vol. 2, No. 1. P. 25–36.*

REFERENCES

1. *Syu Bin. Kak traditsionnoe muzykalnoe obrazovanie peredaet kulturu "muzykalnogo chuvstva", Kitayskaya obrazovatelnaya gazeta, 2019, October 31, p. 7.*
2. *Van Ango. Chtenie soderzhaniya "Standartov uchebnoy programmy po iskusstvu obyazatelnogo obrazovaniya (redaktsiya 2022 goda)", Huain-wang, 2022, August 10, available at: https:// www.huain.com/article/other/2022/0810/1145.html (accessed August 24, 2026).*
3. *Van Idin. Analiz i issledovanie uchebnykh materialov po muzyke na etape obyazatelnogo obrazo vaniya - na primere izdatelstva "Zhenmin inyue", Metody obucheniya: innovatsii i praktika, 2021, Vol. 4, No. 23, pp. 92-96.*
4. *Syu Yalin. Issledovanie kolichestva i zhanrov zapadnykh klassicheskikh muzykalnykh proizvedeniy, otobhannykh v uchebnikakh muzyki nachalnoy shkoly izdatelstva "Syantsziao", Progress v obrazo vanii, 2022, Vol. 12, No. 12, pp. 5175-5181.*
5. *Den Yantsin. Tsennost i puti vnedrenia dunskogo bolshogo penia v muzykalnoe obuchenie sredney shkoly, Pedagogika razvitiya, 2026, Vol. 7, No. 2, pp. 70-73.*
6. *Lun Chunyan, Lyao Min. Issledovanie sovremennogo sostoyaniya i kontrmep vnedrenia pesni "Lyulu" iz Zhussi v shkolny klass, Innovatsii i praktika v obrazovanii, Vol. 1, No. 7, pp. 40-43.*
7. *Li Haypin, Shanguan Zhili. Garmoniya i poryadok vzaimodopolnyayut drug druga: opyt sovremen nogo vossozdaniya klassicheskogo ritualno- muzykalnogo vospitaniya, Obrazovatelnaya nauka, 2022, Vol. 38, No. 5, pp. 40-46.*
8. *Van Han. Nasledovanie traditsionnoy muzyki v muzykalnom obrazovanii vuzov Kitaya, Journal of Education and Teaching, 2024, Vol. 6, No. 1, pp. 19-32.*
9. *Obshchiy plan khudozhestvennogo obrazovaniya v shkolakh strany (1989-2000 gg.), Byulleten Gossoveta KNR, 1990, No. 2, pp. 50-60.*
10. *Zhao Xiaonan. Nacionalnoe muzykalnoe obrazovanie v nachalnoy i sredney shkole i obrazovanie kachestva, Huain-wang, 2023, April 12, available at: https://www.huain.com/article/other/ 2023/ 0412/1834.html (accessed August 24, 2026).*
11. *Wei Kepin, Se Tsyaotsing. Empiricheskoe issledovanie nacionalno-kulturnoy identichnosti podros tkov v usloviyakh obrazovaniya nacionalnoy sploченnosti, Issledovaniya nacionalnogo obrazovaniya, 2019, No. 3, available at: https://epc.swu.edu.cn/info/1052/1430.htm (accessed August 24, 2026).*
12. *Shi Tsze, Van Tsing. Issledovanie nasledovaniya kultury traditsionnoy muzyki v srednem i nachalnom obrazovanii: na primere uchebnoy programmy po muzyke Yuzhnoy Korei, Cross-Cultural Communication, 2020, Vol. 16, No. 3, pp. 22-24.*
13. *Li Tsytun. Sravnitelnoe issledovanie standartov uchebnykh programm po muzyke v Kitae i Yuzhnoy Korei: razvitie politiki i obrazovatelnye strategii, International Theory and Practice in Humanities and Social Sciences, 2025, Vol. 2, No. 6, pp. 198-211.*
14. *Ogava M. Yaponskaya traditsionnaya muzyka i shkolnoe muzykalnoe obrazovanie, Philosophy of Music Education Review, 1994, Vol. 2, No. 1, pp. 25-36.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Тань Сяоюй

Развитие музыкальности детей в системе музыкального воспитания в России

Аннотация. В статье рассматривается развитие музыкальности детей как результат взаимодействия врождённых предпосылок и специально организованного музыкального воспитания. Анализируются теоретические концепции и эмпирические исследования, раскрывающие психологические основания музыкального развития, структуру музыкальности и её основные компоненты, а также значение педагогической практики и содержания образовательных программ. Особое внимание уделяется современным методам диагностики музыкального профиля ребёнка и аргументируется необходимость включения музыкального воспитания в систему дошкольного и школьного образования как условия гармоничного личностного и когнитивного развития.

Ключевые слова: развитие музыкальности, дети, система музыкального воспитания, России.

Музыкальность ребёнка в современном научном понимании рассматривается как многокомпонентный комплекс психических и поведенческих свойств, который охватывает способности к восприятию музыкального звучания, его внутренней переработке и творческому или исполнительскому выражению, а также эмоциональную отзывчивость на музыку как особый вид культурного опыта. В центре внимания оказывается не только слуховая сфера, но и то, как ребёнок через музыку осваивает символические формы, строит общение, регулирует собственные эмоциональные состояния и включается в социальное взаимодействие.

Ряд нейронаучных работ показывает, что ещё в младенческом возрасте фиксируются различия в организации белого вещества головного мозга, которые впоследствии соотносятся с уровнем музыкальных способностей в школьные годы. Это позволяет говорить о сложном сплетении биологически заданных

предпосылок и образовательных влияний, формирующих индивидуальный профиль музыкального развития ребёнка. Соответственно, педагог, работающий в сфере музыкального воспитания, фактически имеет дело с результатом взаимодействия врождённых особенностей нервной системы и тех условий, которые создаются в дошкольной и школьной среде [4].

Целью настоящего исследования является теоретико-эмпирический анализ подходов к развитию музыкальности детей в системе музыкального воспитания в России с опорой на данные международных и отечественных исследований, а также выявление наиболее результативных педагогических стратегий, способствующих становлению и обогащению музыкальных способностей. В рамках этого замысла внимание уделяется психологическим предпосылкам формирования интересующей нас совокупности качеств, структуре самой музыкальной одарённости и способам её оценки, характеристике педагогических технологий, включая игровые и ритмические формы работы, а также анализу зарубежных данных о влиянии музыкального обучения на когнитивное и эмоциональное развитие. Особое место занимает вопрос о том, как элементы музыкального воспитания могут быть встроены в программы дошкольного и школьного образования без их сведения к узкому предметному обучению.

Методологической основой исследования является анализ научных публикаций, представленных в международных и российских базах данных [4]. Использовалась стратегия углублённого теоретического рассмотрения концепций музыкальности, психолого-педагогических теорий её становления и психофизиологических оснований, а также систематический обзор эмпирических данных о влиянии музыкального воспитания на разные стороны развития ребёнка. Дополнительно применялось сопоставление педагогических практик и образовательных моделей, реализуемых в российской и зарубежной системах, что позволило выделить наиболее эффективные методы организации музыкального обучения и воспитания.

С точки зрения психологии развития, музыкальная одарённость ребёнка включает целостный спектр способностей, связанных с обработкой звуковой информации, координацией слуховых и двигательных реакций, а также формированием эмоционального отклика на акустические структуры. Важным элементом здесь выступает освоение ритмической организации звучания. Работы по изучению развития чувства ритма демонстрируют, что уже на ранних стадиях детства способность различать и воспроизводить ритмические закономерности оказывается тесно сопряжённой с формированием познавательных и коммуникативных функций, а в ряде аспектов сходна с овладением просодическими характеристиками речи, такими как интонационный рисунок, паузация и акцентуация [6].

Музыкально-ритмическое поведение ребёнка лишь частично поддаётся объяснению через обучение и социальное подкрепление. Исследования, обращающиеся к генетическим и конституциональным факторам, указывают, что врождённые особенности ритмичности и спонтанной музыкальной активности в раннем возрасте нередко предвосхищают характер социальных контактов и коммуникативной компетентности в более поздние периоды детства. Иначе говоря, индивидуальные вариации в музыкальном реагировании и склонности к музыкальным действиям коррелируют с тем, как ребёнок выстраивает взаимодействие со сверстниками, насколько гибко он использует невербальные средства общения и какова его эмоциональная включённость в совместную деятельность.

Тем самым музыкальное развитие предстает как интегративная линия онтогенеза, в которой переплетаются сенсорно-перцептивные, когнитивные, эмоциональные и социальные составляющие. Музыка становится своеобразной площадкой, где ребёнок упражняется не только в различении высоты, тембра и ритма, но и в саморегуляции, эмпатии и совместных действиях. Для педагога важно осознавать эту многомерность, поскольку от неё зависит выбор методических средств и форм организации занятий.

Эффективное проектирование образовательного процесса невозможно без понимания того, как структурирована музыкальная одарённость и какими инструментами можно надёжно оценить её выраженность у конкретного ребёнка. В современной зарубежной и отечественной литературе всё большую распространенность получают стандартизированные методики экспресс-оценки музыкального профиля, которые позволяют за относительно короткое время получить представление о сильных и слабых сторонах музыкального развития в массовых выборках детей дошкольного и младшего школьного возраста [9].

Подобные диагностические комплексы, как правило, включают задания на различение и воспроизведение ритмических структур, оценку точности интонирования, способности распознавать интервальные соотношения и мелодические контуры, а также на определение тонких особенностей звукового тембра. Кроме того, в ряде разработок фиксируются реакции ребёнка на изменение динамики и темпа, что даёт косвенную информацию об эмоциональной отзывчивости на музыкальное звучание. Важным достоинством таких методик является их пригодность для использования в условиях реальных образовательных учреждений, поскольку они не требуют сложного оборудования и могут быть включены в обычные занятия.

Для практикующего педагога диагностическая информация служит основанием для индивидуализации обучения. Осознание того, что один ребёнок лучше воспринимает и воспроизводит ритмические паттерны, а другой более чувствителен к высотным отношениям или тембровым оттенкам, позволяет выстроить

дифференцированные маршруты развития музыкальных способностей. При этом наряду с традиционными психодиагностическими подходами перспективно привлечение данных наблюдения за спонтанной музыкальной активностью ребёнка, за тем, как он инициирует пение, игру с ритмом, движение под музыку в свободной деятельности.

В контексте дошкольного и младшего школьного образования наиболее результативной стратегией формирования интереса к музыке и постепенного усложнения музыкальных навыков считается организация обучения в форме игры и двигательно-ритмических упражнений. Практика показывает, что строго академизированные формы работы на ранних этапах не только снижают мотивацию, но и препятствуют естественному проявлению спонтанной музыкальной активности. Напротив, включение ребёнка в игровые ситуации, где звук, движение и воображение соединяются в единое целое, создаёт условия для постепенного развития слухо-двигательной координации, чувства ритма и эмоциональной выразительности.

Педагогические исследования в российских дошкольных организациях, в частности, демонстрируют, что целенаправленное использование игровых технологий в музыкальных занятиях заметно усиливает сформированность ритмического слуха у детей 5–6 лет. При этом речь идёт не только о воспроизведении заданных ритмических формул, но и о способности ребёнка свободно варьировать их, подстраиваться к партнёрам по игре и одновременно удерживать общий музыкально-двигательный рисунок группы [5]. Игра выступает не только мотивирующей оболочкой занятия, но и эффективным средством освоения сложных структур времени и движения.

Важным направлением работы становится интеграция музыки и моторной активности. Когда ребёнок не просто слушает или поёт, а двигается в соответствии с ритмической и мелодической организацией произведения, формируется более тесная связь между слуховыми и кинестетическими ощущениями. Что, в свою очередь, способствует укреплению нейронных связей, отвечающих за координацию, временную организацию действий и произвольный контроль поведения.

Осмысление практической значимости музыкального воспитания требует обращения к крупным эмпирическим проектам, в которых музыкальное обучение рассматривается как контролируемое педагогическое воздействие. Одним из наиболее заметных примеров такого рода выступает масштабное рандомизированное исследование, проведённое в рамках венесуэльской национальной программы «El Sistema». В нём приняли участие 2914 детей в возрасте от 6 до 14 лет, для которых предложение начать занятия музыкой распределялось случайным образом между «ранним» и «отложенным» стартом. Подобный дизайн

позволил оценить вклад участия в программе в изменения поведенческих и личностных характеристик, минимизируя влияние посторонних факторов.

Полученные результаты свидетельствуют, что уже спустя год участия в музыкальных занятиях дети, начавшие обучение раньше, демонстрировали более высокую выраженность самоконтроля (self control) и меньшее количество поведенческих трудностей по сравнению с группой, ожидавшей включения в программу. Отмеченные различия достигали статистической значимости на уровне около 0,10 и 0,08 стандартных отклонений соответственно ($p < 0,10$). Особенно заметными эти эффекты оказались для детей из семей, где матери имели низкий образовательный уровень, а также для мальчиков, сталкивавшихся в быту с насилием [7].

Следовательно, систематическое участие в организованной музыкальной деятельности, предполагающей регулярные занятия, работу в группе, подготовку к выступлениям и взаимодействие с педагогом, способно приносить не только сугубо музыкальные, но и важные психолого-социальные результаты. Речь идёт об улучшении саморегуляции, снижении уровня проблемного поведения, формировании более адаптивных моделей социального взаимодействия. Эти данные значимы для обоснования роли музыкального воспитания не только как средства развития специальных способностей, но и как ресурса общего психического благополучия детей.

Другой пласт эмпирических исследований связан с анализом влияния музыкальных занятий на эмоциональное становление ребёнка. Систематический обзор, объединивший 26 экспериментальных и квазиэкспериментальных работ, посвящённых воздействию музыки на эмоциональное развитие детей в возрастном диапазоне от 3 до 12 лет, показал, что включение музыкальных активностей в образовательную среду способствует росту эмоционального интеллекта, улучшению навыков выражения и регулирования чувств, а также укреплению социальных компетенций, таких как эмпатия и про социальное поведение [5].

Комплексный анализ этих исследований позволяет заключить, что дети, регулярно участвующие в музыкальных занятиях, лучше осознают собственные эмоциональные состояния, точнее распознают чувства других людей по мимике, голосу и контексту, а также успешнее справляются с негативными переживаниями тревогой, раздражением, агрессивными импульсами. Наряду с этим нередко фиксируется положительная динамика в учебной успеваемости и уровне креативности в нерелевантных к музыке видах деятельности по сравнению с ровесниками, не вовлечёнными в систематическое музыкальное обучение. Включение подобных данных в научное обсуждение подчёркивает, что музыка должна рассматриваться как мощный эмоционально-развивающий ресурс, обладаю-

щий потенциалом для обогащения целостного личностного развития ребёнка [4].

Особое внимание в последние годы уделяется влиянию интегрированных форм «музыка–движение» на становление ритмических умений у дошкольников. В квазиэкспериментальном исследовании, проведённом с участием 59 детей 3–6 лет, обучающихся по методике Монтессори, изучалось, как занятия, в которых музыка неразрывно связывалась с двигательной активностью (music movement activities), отражаются на формировании ритмических способностей [7].

Сравнение экспериментальной группы, участвовавшей в подобных практиках, и контрольной группы, в занятиях которой музыкально-двигательный компонент отсутствовал, выявило существенное преимущество первой по показателям развития ритмических навыков. Более того, наибольший прогресс наблюдался там, где использовалось живое музыкальное сопровождение, а не фонограммная запись. Это даёт основание говорить о значимости непосредственного, динамичного взаимодействия ребёнка с живым звуком для тонкой настройки механизмов восприятия временной структуры музыки и развития навыков согласования собственного движения с реальным звучанием [7].

Указанные эмпирические данные демонстрируют, что конкретные методические решения, основанные на сочетании музыки и движения (combining music and movement), могут целенаправленно стимулировать один из ключевых измерений музыкальной одарённости ритмическую компетентность. Для практики музыкального воспитания это открывает возможность разрабатывать программы, в которых двигательная активность рассматривается не как второстепенный элемент, а как равноправный канал музыкального развития [7].

Совокупность зарубежных исследований позволяет утверждать, что участие детей в музыкальном образовании оказывает многоуровневое воздействие. С одной стороны, закономерно развивается комплекс специфических навыков, связанных с интонированием, восприятием гармонических и мелодических соотношений, координацией слуха и моторики. С другой стороны, данные систематических обзоров показывают, что педагогическое использование музыки положительно отражается на эмоциональной сфере, социальных отношениях и учебной успешности.

Особый интерес представляют метааналитические работы, посвящённые влиянию музыкальных интервенций на нейрокогнитивное развитие. В них фиксируется, что регулярные занятия музыкой ассоциируются с улучшением внимания, рабочей памяти и исполнительных функций, включая произвольное торможение импульсивных реакций, когнитивную гибкость и планирование действий [8] что означает, что музыкальное воспитание может рассматриваться как

один из эффективных инструментов поддержки развития познавательных механизмов, критически важных для успешного обучения в целом. Международный эмпирический опыт подтверждает, что музыкальное образование не ограничивается формированием узкопрофессиональных умений, а выступает одним из ресурсов формирования адаптивного, эмоционально устойчивого и когнитивно развитого ребёнка. Для отечественной педагогики это создаёт серьёзные основания пересмотреть привычные представления о месте музыки в образовательном процессе.

В российской практике на протяжении последних десятилетий всё более отчётливо обозначается тенденция к выстраиванию партнёрства между образовательными учреждениями и семьями при организации музыкального развития детей старшего дошкольного возраста. Теоретические разработки и опытно-экспериментальная проверка соответствующих педагогических технологий показывают, что согласование целей, ценностей и ожиданий родителей и педагогов в области музыкального воспитания обеспечивает более устойчивые и выраженные результаты, чем изолированная работа только в стенах детского сада или школы [1].

Совместное проектирование музыкально-образовательной среды позволяет перенести акценты с подготовки к формальным выступлениям и отчётным мероприятиям на создание повседневной практики взаимодействия ребёнка с музыкой в разных жизненных контекстах: дома, на прогулке, в игре со сверстниками. В таких условиях музыкальная активность становится естественной частью детской жизни, а не отдельным «уроком», что способствует более органичному развитию слуха, музыкально-двигательных реакций и эмоциональной отзывчивости.

Вместе с тем анализ отечественных и международных источников выявляет существенное научно-практическое противоречие. С одной стороны, данные нейронауки и педагогики всё убедительнее демонстрируют многофакторную природу музыкальности, которая формируется под влиянием биологических предпосылок, когнитивных механизмов, эмоционально-социальных воздействий, условий семейной и школьной среды. С другой стороны, в реальной практике российского музыкального образования по-прежнему доминирует относительно узкий, преимущественно исполнительский подход, в центре которого находятся навыки чистого интонирования, чтения нотного текста и подготовки концертных номеров.

Иными словами, в научном дискурсе музыкальность трактуется как интегративный психолого-нейрокогнитивный феномен, включающий в себя сенсорные, интеллектуальные, эмоционально-регулятивные и коммуникативные измерения. Однако образовательные программы нередко ограничиваются развитием

слуха и технико-исполнительских умений, при этом отсутствует систематическая диагностика уровня музыкального развития, индивидуальная дифференциация обучения и междисциплинарная интеграция с другими областями знания и деятельности.

Сопоставление теоретических моделей музыкальной одарённости и анализа реальных практик обучения в российских дошкольных и школьных учреждениях позволяет выявить несколько системных трудностей, препятствующих полноценному развитию музыкальности детей.

Во-первых, на уровне понятийного аппарата отсутствует общепринятая, чётко структурированная модель музыкальности, позволяющая операционализировать её основные компоненты. В педагогических и методических текстах нередко даётся описательное определение, подчёркивающее наличие «музыкального слуха», «чувства ритма» и «эмоциональной отзывчивости», однако такая общая характеристика не помогает выстроить точные критерии оценки и целевые ориентиры для развития ритмической чувствительности, интонационной точности, креативного переживания музыкального материала и других составляющих. Это затрудняет создание диагностических инструментов и построение программ, ориентированных на последовательное формирование конкретных элементов музыкальной одарённости.

Во-вторых, в большинстве дошкольных организаций и общеобразовательных школ отсутствует широко распространённая практика стандартизированного скрининга музыкального профиля детей. Как следствие, обучение чаще всего строится по единому образцу, независимо от индивидуальных особенностей ребёнка. Такое унифицированное ведение занятий ведёт к тому, что дети с выраженными музыкальными задатками не получают своевременной поддержки и обогащённых программ, а те, у кого стартовый уровень ниже, нередко испытывают трудности и утрачивают интерес. Потенциал одарённых детей остаётся неиспользованным, а педагогам трудно выстроить персонализированные траектории развития.

В-третьих, наблюдается явный перекос в сторону исполнительской функции музыки. Зачастую занятия ориентированы на подготовку к праздникам, конкурсам и отчётным мероприятиям, где главным критерием успеха становится внешнее качество выступления. При таком подходе музыке отводится роль средства демонстрации результатов, а её развивающий потенциал оказывается на втором плане. Между тем специальные исследования показывают, что музыкальная деятельность способна существенно способствовать формированию саморегуляции, эмоционального интеллекта и креативного мышления, если она организована не только как подготовка номера, но и как процесс самостоятельного поиска, импровизации и рефлексии собственных переживаний.

В-четвёртых, музыкальное воспитание нередко рассматривается как дополнительная, практически факультативная область, мало связанная с остальными компонентами образовательной программы. В результате значительная часть потенциальных межпредметных связей с развитием речи, формированием математических представлений, тренировкой внимания и памяти, становлением коммуникативной компетентности остаётся не задействованной. Что противоречит международным данным, свидетельствующим, что музыкальные занятия могут оказывать выраженное влияние на исполнительные функции, академическую успешность и навыки взаимодействия со сверстниками.

Для преодоления обозначенных противоречий и более полного использования развивающего потенциала музыки предлагается рассматривать музыкальность ребёнка в логике системно-деятельностного и нейропсихологического подходов. В таком ракурсе она предстаёт как сложная динамическая система, в которой взаимосвязаны сенсорно-перцептивные, когнитивные, эмоционально-регулятивные и деятельностно-коммуникативные компоненты.

Сенсорно-перцептивный аспект включает в себя чувствительность к ритмической организации звука, способность различать высотные отношения и тонкие тембровые оттенки. На этом уровне формируются основы слухового анализа и синтеза, позволяющие ребёнку выделять устойчивые ритмические и мелодические структуры, распознавать характер звучания разных инструментов и голосов, реагировать на изменение темпа и динамики. Когнитивный компонент связан с тем, как ребёнок запоминает музыкальный материал, осваивает структуру произведения, вычленяет повторяющиеся мотивы и контрастные фрагменты, а также с тем, насколько он способен к простейшему импровизационному моделированию музыкальных образов. Здесь важны процессы музыкальной памяти, логики построения формы и воображения, позволяющего варьировать услышанное и создавать собственные варианты.

Эмоционально-регулятивная составляющая отражает особенности внутреннего отклика на музыкальное произведение, умение соотносить звучание с собственными эмоциональными состояниями и переживаниями других людей, а также использовать музыкальную деятельность для самонастройки, снятия напряжения или, напротив, мобилизации. Сюда же относится способность к музыкальной эмпатии тонкому переживанию характера, настроения и эмоциональной динамики звучания.

Наконец, деятельностно-коммуникативный компонент проявляется в том, как ребёнок включается в ансамблевое взаимодействие, берёт на себя инициативу в совместной музыкальной деятельности, насколько выразительно и осмысленно он исполняет музыкальные произведения. Музыкальность тесно переплетена с навыками сотрудничества, умением слышать партнёров, координи-

ровать собственные действия с действиями других, что делает музыкальное воспитание важным ресурсом социализации.

Предлагаемая модель опирается на несколько принципиальных положений. Во-первых, развитие музыкальности не следует мыслить как линейную последовательность шагов от «низшего» к «высшему» уровню; скорее, это динамический процесс, в ходе которого отдельные компоненты могут опережать друг друга или, напротив, временно тормозиться, образуя уникальный профиль способностей. Во-вторых, каждый из выделенных компонентов подлежит целенаправленной диагностике, что позволяет выявлять сильные стороны и зоны затруднений ребёнка. В-третьих, педагогическое воздействие должно строиться дифференцированно, с учётом особенностей структуры музыкальной одарённости конкретного ребёнка, а не на основе усреднённой программы. И, наконец, музыка в рамках образования должна рассматриваться не только как самостоятельный учебный предмет, но и как средство общего психического, эмоционального и социального развития. В русле описанной концепции возможно предложить типологию уровней сформированности музыкальности, которая может служить ориентиром для педагогической диагностики и планирования индивидуальных образовательных маршрутов.

На начальном, сенсорно-интуитивном уровне ребёнок уже эмоционально откликается на музыку: может радоваться звучанию, проявлять интерес к определённым произведениям, двигаться в такт в самых общих чертах. Однако ритмические и интонационные навыки на этой стадии ещё нестабильны: ребёнку трудно точно воспроизводить услышанный ритм или выдерживать высоту звука, возможны частые «соскальзывания» с заданного темпа или мелодической линии. Следующий, структурно-репродуктивный уровень характеризуется появлением устойчивых умений воспроизводить несложные ритмические и мелодические последовательности, а также развитием слухового самоконтроля. Ребёнок начинает осознавать, когда он «ошибся», стремится исправить интонацию или ритм, лучше удерживает форму короткого произведения. Музыкальная деятельность на этом этапе всё ещё во многом опирается на образец, но уже заметны элементы самостоятельного структурирования материала.

Продуктивно-творческий уровень предполагает, что ребёнок не только воспроизводит заданный музыкальный текст, но и способен к импровизации в пределах освоенных средств выразительности. Отмечается более развитая музыкальная память, позволяющая запоминать и воспроизводить более протяжённые и сложные произведения, а также осознанность структуры: ребёнок улавливает, где начинается и заканчивается фраза, чем отличаются разделы, как выстроено развитие. Появляются собственные мелодические или ритмические варианты, попытки выразить через музыку индивидуальные переживания.

Интегративный уровень развития музыкальности связан с тем, что музыкальная деятельность становится для ребёнка одним из ведущих средств когнитивной, эмоциональной и социальной самореализации. Музыка используется для размышления, осмысления событий, эмоционального проживания ситуаций, выстраивания отношений со сверстниками и взрослыми. Происходит органичное соединение сенсорных, когнитивных, эмоционально-регулятивных и коммуникативных аспектов в личностно значимую систему. Использование подобной уровневой типологии позволяет педагогу выстраивать индивидуализированные образовательные траектории: от подбора содержания и форм музыкальной деятельности до выбора способов обратной связи и критериев оценки прогресса. Вместо единой для всех нормы появляется возможность гибко ориентироваться на текущий уровень развития музыкальности конкретного ребёнка и создавать условия для перехода к следующему этапу, не форсируя и не тормозя естественный ход становления музыкальных способностей.

Разработанная концептуальная модель развития музыкальности позволяет обосновать ряд направлений модернизации существующей системы музыкального воспитания. Одним из ключевых шагов представляется введение в дошкольных образовательных организациях обязательного скрининга музыкального профиля детей. Речь идёт о регулярном использовании кратких стандартизированных диагностических методик, которые дают возможность оперативно получить целостное представление о ритмической чувствительности, интонационных навыках и особенностях эмоционального отклика ребёнка на музыку. Результаты такой оценки целесообразно фиксировать в индивидуальных картах музыкального развития, что создаст основу для планирования адресной педагогической работы и отслеживания динамики в течение всего периода дошкольного детства.

Следующим важным направлением является дифференциация образовательных программ в зависимости от уровня сформированности музыкальности. Вместо единой для всех детей программы предлагается выстраивать несколько траекторий, условно ориентированных на базовую, развивающую и углублённую степень сложности. Такая организация предполагает, что содержание занятий, степень сложности музыкального материала и интенсивность освоения разных видов деятельности будут варьироваться с учётом стартовых возможностей ребёнка. При этом особое значение приобретает гибкое включение в каждую из траекторий элементов ритмики, движения и импровизации, что позволяет поддерживать мотивацию и развивать музыкальность не только через репродуктивное исполнение, но и через творческое переживание музыкального материала.

Перспективным направлением развития системы музыкального воспитания выступает более тесная интеграция музыкальных практик в содержание обще-

образовательных дисциплин. Музыка и ритм могут использоваться как ресурс при обучении родному и иностранному языку, например, через ритмическое проговаривание стихотворных текстов, речевых формул и скороговорок. Музыкально-двигательные упражнения могут быть включены в работу по развитию произвольного внимания, памяти и способности к переключению между видами деятельности. Важным является и целенаправленное использование музыки в качестве инструмента эмоциональной регуляции: педагог может подбирать музыкальный материал для снятия напряжения, повышения концентрации или, напротив, для мобилизации, тем самым формируя у детей опыт осознанного обращения к музыке как к средству самонастройки.

Реализация подобных изменений требует подготовки специалистов нового типа, обладающих расширенным профессиональным профилем. Педагогу музыкального воспитания необходимо не только владеть традиционными методами обучения, но и иметь представление о нейропсихологических основах музыкального развития, понимать, какие когнитивные и эмоциональные процессы вовлекаются в музыкальную деятельность, и как их можно поддерживать. Важным компонентом профессиональной подготовки становится умение работать с диагностическими инструментами: интерпретировать результаты, на основе данных скрининга выстраивать индивидуальные и групповые программы, корректировать содержание занятий. Не менее значима и сформированность компетенций в области музыкальной импровизации, поскольку именно импровизационные формы работы создают пространство для проявления детской инициативы, креативности и эмоциональной самовыраженности.

Отдельного внимания заслуживает расширение взаимодействия между семьёй и образовательной организацией в области музыкального развития ребёнка. Педагогическое сопровождение должно включать систематическое консультирование родителей по вопросам музыкальных интересов и способностей детей, особенностей их эмоционального реагирования на звучание, подбора репертуара для домашнего прослушивания и совместного музицирования. Перспективным направлением может стать внедрение простых домашних музыкальных микропрактик, не требующих специальной подготовки, но поддерживающих регулярный контакт ребёнка с музыкой в быту: краткие музыкальные игры, совместное пение, движение под музыку. Важную роль могут сыграть и совместные проекты семьи и образовательной организации фестивали, мини-концерты, творческие мастерские, в рамках которых родители становятся активными участниками музыкальной жизни ребёнка, что усиливает мотивацию и придаёт музыкальной деятельности дополнительный личностный смысл.

Совокупность теоретических и эмпирических данных, рассмотренных в работе, убедительно показывает, что дальнейшее развитие системы музыкально-

го воспитания в России предполагает качественный переход от фрагментарного, преимущественно исполнительского понимания музыкальности к целостной, научно обоснованной модели, опирающейся на диагностику и междисциплинарный подход. В традиционной практике акцент делается главным образом на подготовке концертных номеров и формировании технических навыков исполнения, в то время как современные исследования подчёркивают необходимость учитывать когнитивные, эмоционально-регулятивные и социальные аспекты музыкального развития.

Предложенная авторская концепция, основанная на интеграции психолого-педагогического и нейропсихологического подходов, позволяет преодолеть выявленные научные противоречия между многофакторной природой музыкальности и её упрощённой трактовкой в ряде образовательных программ. Создание структурированной модели, в которой музыкальность рассматривается как система взаимосвязанных компонентов, обеспечивает теоретическую основу для разработки диагностических процедур и построения уровневой типологии её развития. Это, в свою очередь, открывает возможность не только фиксировать текущий уровень музыкальных способностей ребёнка, но и целенаправленно проектировать педагогические механизмы их дальнейшего формирования. Тем самым исследование обретает теоретическую новизну, поскольку формулирует целостное представление о музыкальности как междисциплинарном феномене; концептуальную завершённость, выражающуюся в логически выстроенной модели и системе уровней; а также практическую значимость, проявляющуюся в конкретных рекомендациях по внедрению диагностически ориентированных, дифференцированных и интегрированных форм музыкального воспитания.

Обобщение современных научных данных позволяет рассматривать развитие музыкальности у детей как сложный, многоуровневый процесс, в котором пересекаются биологические предпосылки, педагогические воздействия и более широкий социально-культурный контекст. Врожденные особенности нервной системы создают определённый потенциал для становления музыкальных способностей, однако реализация этого потенциала во многом зависит от качества образовательной среды, характера взаимодействия ребёнка с педагогом и семьёй, а также от того, насколько музыка становится для него значимой частью повседневной жизни.

Использование стандартизированных инструментов оценки музыкальных способностей позволяет перейти от интуитивных представлений о музыкальности к обоснованной диагностике, которая служит опорой для проектирования индивидуальных траекторий развития. Игровые формы обучения, опирающиеся на сочетание музыки и движения, создают благоприятные условия для освоения ритма, интонации и выразительного исполнения, одновременно поддерживая эмоциональную включённость и инициативу детей. Взаимодействие семьи и об-

разовательной организации усиливает эффект педагогических усилий, поскольку обеспечивает преемственность музыкального опыта в разных жизненных пространствах ребёнка. В таком ракурсе музыкальность предстает не только как специфическая область художественных способностей, но и как междисциплинарный феномен, тесно связанный с развитием внимания, памяти, мышления, эмоциональной регуляции и социальных навыков. Музыкальная деятельность способствует формированию саморегуляции, эмпатии, умения работать в группе, что делает её важным ресурсом общего личностного и когнитивного развития. Учитывая эти обстоятельства, музыкальное воспитание следует рассматривать как неотъемлемую составляющую целостного образовательного процесса, а не как факультативное или второстепенное направление, подлежащее сокращению в условиях перегруженности учебных планов.

Таким образом, системное осмысление музыкальности, разработка диагностических и методических инструментов её развития и интеграция музыкального компонента в расширенный круг образовательных практик создают основу для повышения эффективности музыкального воспитания и позволяют в полной мере реализовать его потенциал в интересах гармоничного развития ребёнка.

Литература

1. *Каменская О.А., Прищепа С.С. Сотрудничество дошкольной образовательной организации и семьи в музыкальном развитии детей // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2022. № 205. С. 116-127. URL: https://lib. herzen.spb. ru/media/ magazines/ contents/ 1/205/ kamenskaya_ 205_116_127.pdf (дата обращения: 09.04.2026).*
2. *Alem n X., Duryea S., Guerra N. G., McEwan P. J., Mu oz R., Stampini M., Williamson A. A. The Effects of Musical Training on Child Development: a Randomized Trial of El Sistema in Venezuela // Prev Sci. 2017. Vol. 18, № 7. P. 865-878. doi: 10.1007/s11121 016 0727 3. https:// pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/27896644/ (дата обращения: 09.04.2026).*
3. *Blasco Magraner J. S., Bernabe Valero G., Mar n Li bana P., Moret Tatay C. Effects of the Educational Use of Music on 3 to 12 Year Old Children's Emotional Development: A Systematic Review // Int J Environ Res Public Health.2021. Vol. 18, № 7. Article 3668. doi: 10.3390/i jerph18073668. https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33915896/ (дата обращения: 09.04.2026).*
4. *Buren V., M llensiefen D., Deg F. Screening musicality in children: Development and initial validation of a new tool for rapid assessment of musical profiles // PLoS One. 2025. Vol. 20, № 3. e0317962. doi: 10.1371/journal.pone.0317962. https://journals.plos.org/plosone/article id= 10.1371/journal.pone.0317962 (дата обращения: 09.04.2026).*
5. *de Hoyos L., Verhoef E., Okbay A., Vermeulen J. R., Figaroa C., Lense M., Fisher S. E., Gordon R. L., St Pourcain B. Preschool musicality is associated with school age communication abilities through genes related to rhythmicity // NPJ Sci Learn. 2025. Vol. 10, Art. 39. doi: 10.1038/s41539 025 00329 y. https:// www. nature. com/articles/s41539-025-00329-y error=cookies_ not_ supported& code= dc903899- ef43- 47f5- a119- 458 33 5a db853 (дата обращения: 09.04.2026).*
6. *Hannon E. E., Nave Blodgett J. E., Nave K. M. The Developmental Origins of the Perception and Production of Musical Rhythm // Child Dev Perspect. 2018. Vol. 12, № 3. P. 194-198. doi: 10.1111/cdep.12285. https:// www. researchgate. net/publication/ 323422764_The_Develop mental_ Origins_ of_the_Perception_and_Production_of_Musical_Rhythm (дата обращения: 09.04.2026).*
7. *Yuniarti, Y., & Nguy n, M. T. (2024). The Influence of the Student Facilitator and Explaining Type Cooperative Learning Model on Students' Mathematics Learning Outcomes. Interval: Indonesian*

Journal of Mathematical Education, 2(2), 124-131. https://doi.org/10.37251/ijome.v2i2.1186 (дата обращения: 09.04.2026).
8. *(Название коллективной статьи) Music intervention for neurodevelopment in the pediatric population: a systematic review and meta analysis // Sci Rep. 2025. Vol. 18, № 7. Article 3668. URL: https://www.mdpi.com/1660 4601/18/7/3668. (дата обращения: 09.04.2026).*
9. *Zuk J., Vanderauwera J., Turesky T., Yu X., Gaab N. Neurobiological predispositions for musicality: White matter in infancy predicts school age music aptitude // Dev Sci. 2023. Vol. 26, № 5. e13365. doi: 10.1111/desc.13365. https://www.researchgate. net/publication/ 360130400_ Neurobiological_ predispositions_for_musicality_ White_matter_in_ infancy_ predicts_ school-age_music_ aptitude . (дата обращения: 09.04.2026).*

REFERENCES

1. *Kamenskaya O.A., Prishchepa S.S. Sotrudnichestvo doshkol'noi obrazovatel'noi organizatsii i sem'i v muzykal'nom razvitii detei // Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena. 2022. № 205. S. 116-127. URL: https://lib. herzen.spb. ru/media/ magazines/ contents/ 1/205/ kamenskaya_ 205_116_127.pdf (data obrashcheniya: 09.04.2026).*
2. *Alem n X., Duryea S., Guerra N. G., McEwan P. J., Mu oz R., Stampini M., Williamson A. A. The Effects of Musical Training on Child Development: a Randomized Trial of El Sistema in Venezuela // Prev Sci. 2017. Vol. 18, № 7. P. 865-878. doi: 10.1007/s11121 016 0727 3. https:// pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/27896644/ (data obrashcheniya: 09.04.2026).*
3. *Blasco Magraner J. S., Bernabe Valero G., Mar n Li bana P., Moret Tatay C. Effects of the Educational Use of Music on 3 to 12 Year Old Children's Emotional Development: A Systematic Review // Int J Environ Res Public Health.2021. Vol. 18, № 7. Article 3668. doi: 10.3390/i jerph1807 3668. https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33915896/ (data obrashcheniya: 09.04.2026).*
4. *Buren V., M llensiefen D., Deg F. Screening musicality in children: Development and initial validation of a new tool for rapid assessment of musical profiles // PLoS One. 2025. Vol. 20, № 3. e0317962. doi: 10.1371/journal.pone.0317962. https://journals.plos.org/plosone/article id= 10.1371/journal.pone.0317962 (data obrashcheniya: 09.04.2026).*
5. *de Hoyos L., Verhoef E., Okbay A., Vermeulen J. R., Figaroa C., Lense M., Fisher S. E., Gordon R. L., St Pourcain B. Preschool musicality is associated with school age communication abilities through genes related to rhythmicity // NPJ Sci Learn. 2025. Vol. 10, Art. 39. doi: 10.1038/s41539 025 00329 y. https:// www. nature. com/articles/s41539-025-00329-y error=cookies_ not_ supported& code= dc903 899- ef43- 47f5- a119- 458 33 5a db853 (data obrashcheniya: 09.04.2026).*
6. *Hannon E. E., Nave Blodgett J. E., Nave K. M. The Developmental Origins of the Perception and Production of Musical Rhythm // Child Dev Perspect. 2018. Vol. 12, № 3. P. 194-198. doi: 10.1111/cdep.12285. https:// www. researchgate. net/publication/ 323422764_ The_ Developmental_ Origins_ of_ the_ Perception_ and_ Production_of_Musical_Rhythm (data obrashcheniya: 09.04.2026).*
7. *Yuniarti, Y., & Nguy n, M. T. (2024). The Influence of the Student Facilitator and Explaining Type Cooperative Learning Model on Students' Mathematics Learning Outcomes. Interval: Indonesian Journal of Mathematical Education, 2(2), 124-131. https://doi.org/10.37251/ijome.v2i2.1186 (data obrashcheniya: 09.04.2026).*
8. *(Nazvanie kollektivnoi stat'i) Music intervention for neurodevelopment in the pediatric population: a systematic review and meta analysis // Sci Rep. 2025. Vol. 18, № 7. Article 3668. URL: https://www.mdpi.com/1660 4601/18/7/3668. (data obrashcheniya: 09.04.2026).*
9. *Zuk J., Vanderauwera J., Turesky T., Yu X., Gaab N. Neurobiological predispositions for musicality: White matter in infancy predicts school age music aptitude // Dev Sci. 2023. Vol. 26, № 5. e13365. doi: 10.1111/desc.13365. https://www.researchgate. net/publication/ 360130400_ Neurobiological_ predispositions_for_musicality_ White_matter_in_ infancy_ predicts_ school-age_music_ aptitude . (data obrashcheniya: 09.04.2026).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 02.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Хао Янь

Зарубежный опыт развития творческих способностей в дополнительном музыкальном образовании и возможности его адаптации в Китае

Аннотация. В статье рассматриваются зарубежные подходы к развитию творческих способностей детей в системе дополнительного музыкального образования на примере европейской, американской и российской моделей. В условиях глобализации и усиления межкультурного взаимодействия проблема развития творческих способностей учащихся в системе дополнительного музыкального образования выходит за рамки национальных педагогических традиций и приобретает международное значение. Китайская система музыкального образования, обладая богатым историческим наследием и высоким уровнем исполнительской подготовки, в последние десятилетия сталкивается с необходимостью сочетать традиционную модель, ориентированную на техническое мастерство и репродуктивные методы, с современными подходами, стимулирующими импровизацию, композиторское мышление и креативность. Обращение к зарубежному опыту позволяет не только выявить эффективные педагогические стратегии, но и определить возможные пути их адаптации к китайскому социокультурному и образовательному контексту. В статье анализируются ключевые характеристики каждой системы: европейский акцент на ранней профессионализации, американская ориентация на креативность, импровизацию и групповое музицирование, а также российская фундаментальная школа, сочетающая академическую базу с развитием детей через кружки и студии. На основе сравнительного анализа определяются возможности адаптации этих моделей в Китае с учетом национальных культурных традиций, текущего состояния системы дополнительного музыкального образования и требований учебных стандартов. Особое внимание уделяется синтезу элементов западных моделей с китай-

ской системой дополнительного музыкального воспитания. Цель исследования – теоретически изучить европейский, американский и российский опыт развития творческих способностей в дополнительном музыкальном образовании и определение возможностей его адаптации в Китае.

Ключевые слова: дополнительное музыкальное образование, творческие способности, зарубежный опыт, адаптация образовательных моделей, Европа, США, Россия, Китай, педагогические технологии.

Дополнительное музыкальное образование играет ключевую роль в формировании гармонично развитой личности, раскрытии творческого потенциала ребенка и воспитании эстетического вкуса. В условиях стремительных социально-культурных изменений, цифровизации и динамичном развитии образовательных систем особую значимость приобретает поиск эффективных методов развития творческих способностей в музыкально-педагогическом процессе.

Понимание сути дополнительного образования в мировом образовательном пространстве складывается из его многочисленных интерпретаций в рамках различных культур, философии и местных особенностей каждого общества [1]. Современная система дополнительного образования в Китае представляет собой сложную систему различных уровней, основанных на сочетании традиций и инноваций, и является одним из важнейших политико-экономических процессов общественного развития страны. Базовый принцип китайской образовательной модели, ориентированной на освоение достижений в области информационных технологий при сохранении традиционных подходов к формированию типа личности, находит отражение и в обучении музыке [2].

Китайская система дополнительного музыкального образования традиционно отличается высокой дисциплиной, технической оснащенностью и ориентацией на исполнительское мастерство. Однако в последние годы все более очевидным становится запрос на усиление творческой составляющей: импровизацию, сочинение, интерпретацию, проектную деятельность и формирование музыкального мышления. Европейская, американская и российская системы дополнительного музыкального образования сложились под влиянием различных культурных, философских и педагогических парадигм. Европейский подход делает акцент на развитии комплекса музыкальных способностей, ансамблевом музицировании и осмысленном исполнительстве; американский – на креативности, свободе самовыражения, междисциплинарности; российский – на фундаментальности, преемственности, фундаментальной музыкально-теоретической подготовке и ранней профориентации [3].

Практика показывает, что китайские учащиеся демонстрируют высокую техническую подготовку, но часто испытывают трудности в творческих заданиях. Существующая система ориентирована на конкурсы и экзамены, где приоритет отдается безошибочному воспроизведению. Европейский опыт (Германия, Австрия, Франция, Финляндия) предлагает методы раннего творческого развития через элементарное музицирование, импровизацию на всех этапах обучения, интеграцию движения и речи. Американский опыт отличается гибкостью, например, подходы Э. Гордона (теория музыкального обучения), использование джазовой педагогики, рок- и поп-ансамблей, креативных проектов и цифровых технологий. Российская школа уникальна сочетанием глубокой теоретической подготовки с практикой сочинения с ранних этапов обучения. Российское дополнительное образование сохраняет принцип образования через искусство, что близко китайскому пониманию воспитательного потенциала музыки. Китай имеет свою тысячелетнюю музыкальную традицию (система гунчэпу, философия конфуцианства о роли музыки). Европейские, американские и российские практики могут быть переработаны под китайский музыкальный материал, эстетику и организационные формы.

С 2021 года в Китае произошла переориентация системы дополнительного образования: на государственном уровне запрещены академические репетиторы, но стимулируются художественные и творческие кружки, что создает уникальные возможности для внедрения инновационных музыкально-креативных программ, подобных зарубежным [4]. Таким образом, исследование зарубежного опыта развития творческих способностей в дополнительном музыкальном образовании и разработка научно обоснованных путей его адаптации в Китае является теоретически значимой и практически востребованной задачей.

Обсуждение и результаты

В условиях активного культурного взаимодействия проблема развития творческих способностей в дополнительном музыкальном образовании приобретает особую актуальность. Китай, переживающий массовость музыкальное обучение, сталкивается с необходимостью модернизации педагогических подходов при сохранении национальной идентичности. Изучение зарубежного опыта – европейского, американского и российского – позволяет выявить эффективные модели развития творческих способностей и определить возможности их адаптации в китайском контексте.

Европейская система музыкального образования характеризуется ориентацией на гармоничное развитие личности, создание внутренних ценностей, связанных с развитием музыкальных навыков, знаний и способностей, необходимых для творчества и эмоционального отклика на музыку. Образовательные

системы европейских стран предусматривают разнообразные формы творческого музицирования на материале народной, классической и современной музыки в их параллельном сопоставлении, развивают восприятие и музыкальный слух через эффективные методики.

Германия создала уникальную систему музыкального воспитания, где музыка является неотъемлемой частью социальной жизни. Дети начинают обучение не с освоения музыкального инструмента, а с элементарных музыкальных игр, что позволяет формировать естественную связь между движением, ритмом и звуком. В Германии признаётся, что дети имеют разные врождённые способности и темпы обучения. Цель музыкального образования – не достижение стандартизированных результатов, а использование музыки как инструмента общего развития ребенка. Прежде чем овладевать техникой, дети учатся понимать музыку, делиться своими интерпретациями, размышлять о чувствах, выраженных в музыкальных произведениях. Современная немецкая исполнительская педагогика не связана жёсткими программами: преподаватели адаптируют материалы под каждого ученика, часто даже сочиняя новые произведения в соответствии с индивидуальными особенностями ребенка. Практика ежедневных занятий в Германии составляет около 30 минут для обычных детей и около двух часов для тех, кто планирует стать профессионалом.

Анализ дополнительного музыкального образования в Польше, Латвии, Финляндии, Германии, Венгрии, Австрии, Чехии, Швеции, Великобритании и других странах позволяет выделить следующие общие характеристики: развитие внутренних качеств, необходимых для творческого самовыражения, понимание и знание культурной среды и наследия, формирование идентичности через творчество и социальное взаимодействие, сочетание фольклорного, классического и современного материала, ориентация на личность ребёнка как высшую ценность.

Соединённые Штаты Америки создали уникальную модель, в основе которой лежит идея доступности музыкального образования для всех желающих. Ещё в 1970-е годы в образовательные стандарты было включено требование, чтобы каждый ребёнок мог освоить один музыкальный инструмент. При консерваториях функционируют Community Music Schools (общественные музыкальные школы), в которых занятия в малых группах ведут аспиранты и преподаватели музыкальных вузов, стоимость обучения доступная для широких слоев населения. В США существует также школьные музыкальные программы, где инструмент выбирается на основе личного интереса ребёнка, действует разветвлённая система частных педагогов и музыкальных центров для желающих получить более интенсивную подготовку. Уникальная черта американского подхода – ориентация на духовые и ударные инструменты, которые позволяют детям участво-

вать в оркестрах и ансамблях. Для большинства американских родителей технический уровень игры ребёнка не является самоцелью – гораздо важнее развитие уверенности в себе, коммуникативных навыков и способности работать в команде.

В исполнительской педагогике США дети начинают обучение в 7-8 лет, когда они уже могут сделать осознанный выбор, традиционные учебники используются редко – преподаватели разрабатывают собственные учебные материалы, после изучения классической базы активно вводятся джазовые и блюзовые элементы, что стимулирует творческую импровизацию.

Американская система в целом характеризуется акцентом на личностно-ориентированные и ценностные подходы к преподаванию музыки. Гуманизация образования и формирование межкультурной компетенции рассматриваются как приоритетные направления. Если ребёнок теряет интерес к музыкальному инструменту, родители, как правило, не настаивают на продолжении – ценность личной свободы и самостоятельного выбора преобладает над академическими достижениями.

Российская система музыкального образования исторически занимает лидирующие позиции в мире, основана на глубоких культурных традициях, высокопрофессиональном кадровом составе и эффективной системе обучения, включающей единые учебные программы, планы и методики. В современном Китае дополнительное музыкальное образование базируется на принципах русской школы, ее богатейших традициях и целостной системе обучения, которая играет решающую роль в высоких достижениях российских музыкантов и педагогов.

Российская система дополнительного музыкального образования имеет разветвлённую структуру:

1. Детские музыкальные школы (ДМШ) предоставляют 7-летнее обучение по специальности, сольфеджио, музыкальной литературе, хору, являются основной формой начального музыкального образования.

2. Детские школы искусств (ДШИ) имеют более широкий спектр направлений по разным видам искусств.

3. Общеобразовательные школы с музыкальным уклоном и углублённым изучением музыки наряду с общими предметами.

4. Кружки и студии в учреждениях культуры и искусств, домах детского творчества и т.д.

Важная особенность российской модели – требовательность и высокие стандарты. Соревновательный аспект присутствует с самых ранних этапов обучения, что стимулирует творческий рост, но одновременно создаёт высокий уровень стресса. В российских музыкальных школах введены предпрофессио-

нальные программы – это самый серьезный уровень обучения для детей, которые планируют связать свое будущее с музыкой и поступать в училища (колледжи) и консерватории. Они пришли на смену прежним "семилеткам" и предлагают углубленное музыкальное образование на бесплатной основе. Но исследователи отмечают консерватизм и авторитарность в педагогической практике российской системы: стремление преподавателей избежать любых ошибок учеников, преувеличенное внедрение соревновательного начала, что снижают творческую свободу и могут подавлять индивидуальность ребёнка [5].

Несмотря на различия, все три системы имеют общие черты: ориентация на внутренние ценности, связанные с развитием музыкальных способностей, понимание и уважение культурного наследия, развитие личности через творчество и социальное взаимодействие, признание важности раннего музыкального воспитания.

Китайская система дополнительного музыкального образования синтезировала элементы всех перечисленных традиций, адаптировав их под национальные особенности. Стратегия адаптации европейского опыта направлена на внедрение немецкого подхода (игровые методы, ритмика, свобода выбора), на начальном этапе обучения музыкально-игровых методик, отказ от преждевременной инструментальной специализации, использование китайского фольклорного материала в ритмических играх, интегративные методики (К. Орф, З. Кодай, Э.Ж. Далькроз). Как показывает практика центра Song Qingling в Пекине, эти методики успешно интегрируются в программы, комплексные курсы, сочетающие вокал, хореографию, драму и инструментальное исполнительство на материале мировой и китайской народной музыки.

Сильные стороны американской модели, которые могли быть эффективно адаптированы в Китае – это создание "общественных музыкальных школ" при консерваториях для повышения доступности обучения, развитие ансамблевого музицирования (вместо доминирования сольной игры), гибкость в выборе учебных материалов. Ограничениями для адаптации является индивидуалистическая философия, которая вступает в противоречие с китайскими культурными ценностями коллективизма и уважения к авторитету. Однако акцент на работе в команде органично интегрирован.

Наиболее ценные элементы российской системы для Китая:

1. Системность и фундаментальность: единые учебные планы, поэтапность обучения, преемственность уровней (ДМШ – училище – вуз)

2. Методическая база: разработанные программы по специальности, сольфеджио, музыкальной литературе

3. Высокие требования к техническому мастерству – то, что обеспечило успех российских музыкантов на международной арене

4. Формирование целостной музыкальной культуры личности, а не только исполнительских навыков.

Для Китая в системе дополнительного образования важно сохранение уважения к традиционной китайской музыке как основе репертуара, учёт высокой учебной мотивации китайских семей, соблюдение баланса между западной и китайской музыкальной культурой, формирование национальной музыкальной идентичности наряду с интернациональными компетенциями.

Европейская, американская и российская системы дополнительного музыкального образования представляют разные, но взаимодополняющие модели развития творческих способностей. Европейский подход ценен гуманистической ориентацией и интегративными методиками, американский – доступностью и акцентом на коллективное творчество, российский – фундаментальностью и системностью. Для Китая, переживающего этап массовости музыкального образования, наиболее продуктивной представляется стратегия избирательной адаптации: заимствование методических инноваций при сохранении фундаментальной основы и обязательном учёте национальной культурной специфики [6].

Конечная цель этих преобразований – создание "системы музыкального образования с китайской спецификой", которая позволит не только готовить технически оснащённых исполнителей, но и воспитывать творческие личности, способные к глубокому эмоциональному переживанию и осмысленному отношению к музыке как к части духовной культуры. Традиционное китайское мышление тяготеет к интегративности, рассматривая мир как органически взаимосвязанное целое; в то время как традиционное западное мышление делает акцент на логическом рассуждении и анализе. Это различие в мышлении глубоко влияет на смысловое содержание и практику музыкального образования в каждой стране. В китайском культурном контексте само понятие «музыка» охватывает множество измерений, включая поэзию, танец, пение и инструментальное исполнение, и тесно связано с развитием личности, законами природы и социальным порядком. В отличие от этого, традиция музыкального образования в Европе и Америке делает акцент на четких дисциплинарных границах и систематическом обучении [7].

Традиционное китайское музыкальное образование находится под глубоким влиянием интегративного мышления. В конфуцианской и даосской философиях мир рассматривается как органическое целое, где музыка взаимосвязана с формированием характера, законами природы и социальным управлением. Эта концепция наделяет музыкальное образование гуманистическим подтекстом, выходящим за рамки простой техники. Европейская системность и академическая фундаментальность, американская проектная методика и междисципли-

нарность, российская индивидуальность и интегративный подход – все эти элементы могут быть творчески переосмыслены и адаптированы с учетом богатейших музыкальных традиций Китая. Ключевым условием успешной адаптации является баланс между сохранением национальной идентичности традиционной китайской музыкальной культуры и внедрением инновационных педагогических технологий. Именно синтез традиций и инноваций, восточных и западных подходов создает наиболее благоприятную среду для развития творческих способностей и формирования целостной музыкальной личности.

Выводы

Европейский подход в системе дополнительного музыкального образования сфокусирован на раннем развитии и интеграции искусств. В европейских странах развитие творческих способностей начинается с дошкольного возраста через импровизацию, звукоподражание и элементарное музицирование (метод К. Орфа). Музыка сочетается с движением, театром и изобразительным искусством, что стимулирует целостное образное мышление.

Американский подход (прагматизм, индивидуализация и технологии) использует проектные методы и свободу выбора. Ученики сами выбирают жанры и инструменты для творческих экспериментов (от классики до джаза и электронной музыки). Активно используются цифровые станции, MIDI-клавиатуры, программы для создания музыки (GarageBand, Soundtrap), что снижает технический порог для самовыражения. Уже на начальном уровне ученики пробуют сочинять свои мелодии, ритмы и аранжировки, акцент делается на оригинальность, а не на техническое совершенство.

В России используется уникальный опыт развития творческих способностей через импровизацию, подбор по слуху, сочинение ответной фразы, варьирование ритма и т.д. Обучение включает развитие комплекса музыкальных способностей.

Методы зарубежной музыкальной педагогики не могут быть чисто, «стерильно» перенесены в Китай без учета его традиций и культурного контекста, даже если последний нуждается в обновлении методологии. Важно учитывать культурный контекст страны [8]. Прямое копирование любой из зарубежных систем в Китае невозможно из-за различий в педагогических традициях, культуре и социальном запросе. Однако дозированная адаптация методов развития творческих способностей с сохранением высокой технической дисциплины позволит Китаю сформировать новое музыкальное поколение, способное не только исполнять, но и создавать музыку – как академическую, так и популярную, и национально-самобытную.

Литература

1. *Курдюмова И.М., Мясников В.А., Шапошникова Т.Д. Дополнительное образование детей: современные зарубежные тренды // Педагогический журнал Башкортостана. 2019. № 2 (81). С. 28–37.*
2. *Лю Игэ, Фомина С.И. Традиции и инновации в дополнительном художественном образовании Китая XXI века (на примере автономного района Нинся) // Тамбов: Грамота. 2019. Том 4. Выпуск 4. С. 107–111.*
3. *Дополнительное образование детей за рубежом: понимание, политика, регулирование / Н.М. Жулябина; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Институт образования. М.: НИУ ВШЭ, 2017. 40 с.*
4. *Ван Мэнюнь, Яковлева Е.Н. Современное музыкально образование в Китае: тенденции и перспективы // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2021. № 2 (58). URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/3979/.*
5. *Го Бинжу. Методология анализа сопоставления образовательных практик обучения детей игре на фортепиано в Китае и России // Исследования молодых ученых: материалы CVII Междунар. науч. конф. (г. Казань, сентябрь 2025 г.). Казань: Молодой ученый, 2025. С. 117–138.*
6. *Крайнов И.Г., Цзян Вэньцзэ, Афанасьева Т.В., Еремкин В.В. Традиции и инновации в музыкальной педагогике Китая: возможности внедрения зарубежного опыта // Педагогический журнал. 2020. Т. 10. № 2А. С. 567–577.*
7. *Чень Го. Исторические аспекты становления музыкального образования в Китае // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 4 (89). С. 297–301.*
8. *Есман О.С., И Лань. Потенциал инноваций музыкального образования КНР // NOMOTHETIKA: Философия. Социология. Право. 2023. № 48 (2). С. 406–412.*

REFERENCES

1. *Kurdyumova I.M., Myasnikov V.A., SHaposhnikova T.D. Pedagogicheskij zhurnal Bashkortostana, 2019, No. 2 (81), pp. 28–37.*
2. *Lyu Ige, Fomina S.I. Gramota, 2019, No.4, pp. 107–111.*
3. *Dopolnitel'noe obrazovanie detej za rubezhom: ponimanie, politika, regulirovanie / N.M. ZHulyabina; Nacional'nyj issledovatel'skij universitet «Vysshaya shkola ekonomiki», Institut obrazovaniya. M.: NIU VSHE, 2017. 40 p.*
4. *Van Menyun', Yakovleva E.N. Uchenye zapiski. Elektronnyj nauchnyj zhurnal Kurskogo gosu darstvennogo universiteta, 2021, № 2 (58), available at: https:// api-mag. kursksu. ru/api/v1 /get_pdf/3979/ (July 29, 2026).*
5. *Go Binzhu. Metodologiya analiza sopostavleniya obrazovatel'nyh praktik obucheniya detej igre na fortepiano v Kitae i Rossii, Kazan' : Molodoj uchenyj, 2025, pp. 117-138.*
6. *Krajnov I.G., Czyan Ven'cze, Afanas'eva T.V., Eremkin V.V. Pedagogicheskij zhurnal, 2020, T. 10, No. 2A, pp. 567–577.*
7. *Chen' Go. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya, 2021, No. 4 (89). pp. 297–301.*
8. *Esman O.S., I Lan'. NOMOTHETIKA: Filosofiya. Sociologiya. Pravo, 2023, No. 48 (2), pp. 406–412.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

В.А. Ларионова, Л.А. Рапацкая

Культурологический подход в формировании актерского мастерства у студентов-вокалистов

Аннотация. Статья посвящена исследованию культурологического подхода в формировании актерского мастерства студентов вокального отделения. Актуальность работы обусловлена современными требованиями к подготовке вокалистов как профессиональных артистов, сочетающих техническое мастерство с глубоким пониманием культурных смыслов исполняемых произведений. В статье рассматривается интеграция вокальных и сценических техник через систему актерского тренинга. Автор анализирует методологические основы культурологического подхода, который позволяет рассматривать вокально-сценическую деятельность в ее историческом и культурном измерении.

Особое внимание уделяется формированию актерского мастерства у студентов-вокалистов как важной составляющей профессиональной подготовки. Предложена система активных методов обучения, способствующая эффективному развитию актерских навыков.

Ключевые слова: вокальное образование, культурологический подход, актерское мастерство, профессиональная подготовка, сценическое искусство, педагогическая методика, актерский тренинг, сценический художественный образ.

Отечественное вокальное образование выходит за рамки исключительно технической подготовки студентов, способных не только безупречно владеть голосом, но и убедительно воплощать сценический образ, понимать культурные смыслы исполняемых произведений и транслировать их слушателю. В связи с этим особую актуальность в педагогике музыкального образования приобретает

культурологический подход, позволяющий рассматривать вокально-сценическую деятельность в широком историко-культурном контексте. Это предполагает освоение будущими оперными исполнителями помимо технических аспектов вокального мастерства, понимание философских основ искусства, его связь с историей и культурой.

В последние годы наблюдается возрастающий интерес российских ученых к культурологическому подходу в различных аспектах его применения, и он прочно закрепился в числе ключевых инструментов современной педагогической науки. Культурологический подход используется сегодня как универсальный механизм, позволяющий решать разнообразные педагогические задачи и, как считается, своевременно отвечать на актуальные вызовы времени.

Выдающийся ученый Э.Б. Абдуллин, разрабатывая методологию и содержание музыкального образования отмечал, что культурологический подход – это взгляд на музыкальное образование не как на передачу навыков и знаний о музыке, а как на процесс вхождения личности в музыкальную культуру: освоение ее смыслов, ценностей, способов мышления и творчества [1, с. 13–22].

Важно отметить, что термин «культурологический подход» впервые нашел свое применение в контексте высшего музыкального образования в докторской диссертации Л.А. Рапацкой, представленной в конце 1980-х годов. Именно в этом труде была предпринята значительная исследовательская работа по анализу и оценке целесообразности внедрения культурологического подхода в образовательный процесс музыкальных вузов. Автор трактует культурологический подход как научный инструментарий, с помощью которого можно выявить в содержании музыкального образования России элементы духовной культуры, отражающие глубинные смыслы православной цивилизации [4, с. 11], и подчеркивает, что методологическая база такого подхода опирается на многоуровневую систему анализа, разработанную Э.Б. Абдуллиным. Она определяется следующими положениями:

- с философской точки зрения культурологический подход помогает раскрыть фундаментальные истоки русской музыкальной культуры в тесной связи с традициями русской православной цивилизации. Соответственно, в основе методологии педагогики музыкального образования должно лежать наследие отечественной философской мысли XIX–XX веков. Именно в трудах русских мыслителей (К.С. Аксаков, Н.Я. Данилевский, И.В. Киреевский, К.Н. Леонтьев, А.С. Хомяков и др.) содержится развернутое осмысление цивилизационных основ русской культуры и особенностей национального характера.
- культурологический подход в общенаучной методологии опирается на данные гуманитарных наук. В рамках этих дисциплин искусство трактуется как

форма творческой деятельности, а культура как фундамент духовного и нравственного развития личности. Эту позицию разделяют многие отечественные исследователи (О.А. Апраксина, Л.Г. Арчажникова, М.М. Бахтин, Н.А. Ветлугина Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман и др.).

- в рамках частнонаучного подхода, согласно позиции В.В. Медушевского, культурологическая парадигма в образовании нацелена на духовное становление личности. Ее важность состоит в том, что она позволяет исследовать музыку сквозь призму ее духовной составляющей, позволяет раскрыть и обосновать ценностно-смысловое наполнение музыкальных произведений. Это напрямую отвечает современным запросам к музыкальному исполнительству, поскольку трансформация самой природы исполнительской деятельности требует от артиста не только технической виртуозности, но и способности актуализировать смысл произведения.

Сегодня певец не просто интерпретатор нотного текста произведения, а проводник культурных кодов, связующее звено между композиторским замыслом, исторической эпохой и современным слушателем. Публика все чаще ожидает от артиста не только виртуозного владения вокальной техникой, но и глубокой смысловой наполненности исполнения, способности рассказать историю, вызвать эмоциональных отклик, актуализировать произведение для сегодняшнего дня. Именно поэтому формирование актерского мастерства у студентов-вокалистов становится не дополнительным умением, а важной составляющей профессиональной подготовки. Такой необходимый для артиста навык позволяет воплотить в живом исполнении тот самый ценностно-смысловой пласт, который обоснован в философско-культурологической традиции и раскрыт в рамках педагогической системы, ориентированной на духовное развитие личности.

Актерское мастерство расширяет палитру выразительных средств певца: работа над пластикой, мизансценой, взглядом, паузой позволяет выстраивать визуальный ряд, который усиливает воздействие музыки. Даже в статичной подаче на камерной сцене артист должен удерживать внимание зала, создавать ощущение живого диалога со зрителем. А в оперных и музыкально-театральных постановках владение актерскими навыками становится базовым требованием, необходимым для воплощения убедительного сценического образа.

В профессиональном вокальном образовании актерское мастерство выступает интегративным понятием в подготовке студентов. Оно базируется на гармоничном и сбалансированном объединении вокального и сценического компонентов и должно осмысляться в рамках культурологического подхода. Формирование актерского мастерства представляет собой непрерывный процесс развития взаимосвязанных элементов – знаний, умений и навыков – на протяжении всего курса обучения.

К числу ключевых знаний относятся сведения из широкого спектра дисциплин: истории театра, музыки и оперного искусства, основы восприятия и анализа драматических и музыкальных произведений. Кроме того, студентам-вокалистам необходимо освоить базовые принципы режиссуры, техники актерского перевоплощения, основы сценографии, а также приобрести компетентность в области музыкальных стилей и жанров.

Умения актерского мастерства включают практические способности, позволяющие эффективно действовать на сцене, к ним относятся: владение приемами сценического движения, голосом и дикцией, использование мимики и жестов. Не менее важны умения партнерского взаимодействия, импровизации и быстрой адаптации к изменяющимся условиям сценического процесса.

Навыки представляют собой автоматизированные действия, сформированные в результате систематической практики. Среди них – освоение правильной техники дыхания и артикуляции, умение осознанно управлять своими эмоциями и транслировать их зрителю, а также оперативно переключаться между разными состояниями и ролями.

Актерское мастерство в вокальной педагогике неразрывно связано с созданием сценического художественного образа. Вокалист-актер раскрывает характер, манеру поведения и даже внешний облик персонажа, используя комплекс выразительных средств – голос, интонацию, пластику, эмоциональные акценты, тем самым достигая определенной степени художественной достоверности.

С позиции культурологического подхода вокальное исполнение представляет собой многогранный процесс, связывающий разные эпохи и культуры. Артисту необходимо воссоздать исторический фон времени. Для этого важно знать, когда было создано произведение, понять как общественные и политические изменения, философские течения и ценностные ориентиры эпохи нашли отражение в музыке и повлияли на характеры и поведение героев сочинения. Значимую роль играет и освоение этнокультурного контекста – традиций, обрядов, уклада повседневной жизни, создающих уникальную картину мира конкретного народа в определенную историческую эпоху. Благодаря этому контексту удается достоверно интерпретировать побуждения персонажей, их систему ценностей и глубинные жизненные стремления. Например, при работе над русской или зарубежной романтической арией исполнитель должен не только отрабатывать вокальную технику, но и изучить быт, этикет, характеры людей той эпохи и той страны. Это позволяет ему органичнее «вжиться» в своего героя и создать убедительный художественный образ. Незнание историко-культурного контекста ведет к поверхностным трактовкам, сценическим штампам и стереотипам, что приводит к утрате подлинности художественного высказывания и значительно снижает ценность выступления.

При этом прочтение произведения неизбежно преломляется через личный культурный багаж исполнителя, его знания, размышления, нравственные принципы, усвоенные в процессе взросления и социализации. Вокалист не ограничивается дословной передачей авторского замысла, а выстраивает с ним творческий диалог, пропуская его сквозь призму собственной культурной идентичности. Так на сцене формируется особое социокультурное поле, живая коммуникационная среда, с которой артист и публика становятся равноправными участниками культурного события. Возникающее между ними единство позволяет не просто воспринимать искусство, но и оживлять заложенные в нем смыслы. При этом зритель перестает быть лишь наблюдателем и становится соучастником художественного высказывания.

В современной вокальной педагогике развитие актерских навыков у студентов может осуществляться посредством продуманной системы образовательных приемов. Один из них – интегративный характер обучения, при котором вокальные и сценические техники развиваются в неразрывном единстве, синтезе, взаимно обогащая друг друга. По мнению исследователя О.Г. Ланщиковой, изучающей актерское мастерство в музыкальном образовании [2, с. 71], особенно значим синтез искусств в области вокального образования, где происходит органичное их соединение. В музыкальном театре формируется особенная среда, где происходит интеграция исполнительских и сценических средств выразительности, которая и создает целостное художественное восприятие произведения.

Интегративный подход в формировании актерского мастерства на практике, как видится, можно осуществить с помощью использования активных и интерактивных методов обучения. Они характеризуются способностью активизировать мыслительные процессы и познавательную деятельность студентов, повышая эффективность образовательного процесса [5, с. 103]. При этом усиливается взаимодействие между преподавателем и студентами, а также между самими учащимися, что способствует личностному развитию, вовлечению в активную деятельность через решение исследовательских, проблемных и творческих заданий. К такого рода методам относится актерский тренинг.

С позиции культурологического подхода актерский тренинг для студентов-вокалистов можно рассматривать как культурную практику, метод формирования профессиональной культуры артиста, объединяющий в себе исполнительские традиции, эстетические ценности разных эпох, национальные особенности художественного выражения и универсальные основы актерского мастерства. Его особенность состоит в объединении работы над вокальными навыками и актерским мастерством. В ходе тренинга студенты одновременно совершенствуют технику голосообразования и осваивают приемы сценического воплоще-

ния образа, что впоследствии позволяет добиться гармоничного соединения исполнительских и артистических компетенций.

Безусловно, что программа тренинговый занятий должна строиться по принципу «от простого – к сложному», что предполагает последовательное и постепенное освоение навыков. От простых тренинговых упражнений – к более трудным, включающим заданные студентам сценические задачи. Это позволит обучающимся развивать профессиональные компетенции в поэтапной и естественной последовательности. Начальные упражнения помогут освоить базовые навыки контроля голоса и тела, а также основные приемы актерской игры. Далее студенты будут интегрировать эти умения в более сложные сценические задания, требующие постепенного погружения в образ и его культурного контекста.

Важным условием такого подхода является обсуждение процесса и результатов каждого занятия со всеми участниками тренинга, ведение творческих дневников. Способность к рефлексии и самоанализу позволяет каждому участнику понять и осмыслить свои действия, заметить, какие приемы работают, какие нет и почему. Это помогает студенту осознавать себя не просто исполнителем, а проводником определенной культурной традиции, который способен ее развивать и индивидуально интерпретировать в рамках поставленной сценической задачи.

Таким образом, рассмотрев проблему культурологического подхода в формировании актерского мастерства студентов вокального отделения, мы пришли к следующим выводам:

1. Формирование актерского мастерства в вокальном образовании является важным компонентом профессиональной подготовки современных артистов.

2. В контексте культурологического подхода это предполагает развитие будущего оперного артиста как носителя и транслятора культурных ценностей и традиций.

3. Интегративный характер, объединяющий вокальные и сценические техники, а также внедрение активных методов обучения позволит, как видится, более эффективному формированию профессиональных компетенций, в частности исполнительского мастерства, у студентов-вокалистов.

4. Исследования в области актерского тренинга для вокалистов нуждаются в дальнейшем изучении. Существует необходимость в совершенствовании существующих методик, создании новых образовательных программ, которые будут учитывать современные требования к исполнительскому искусству. Это позволит не только повысить качество профессиональной подготовки вокалистов, но и сформировать новое поколение талантливых артистов, способных

глубоко осмысливать исполняемый материал, создавать яркие художественные образы и устанавливать живой диалог со своим зрителем.

Литература

1. *Абдуллин Э.Б. Методологический анализ как метаметод педагогики музыкального образования // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2013. - №2. – С. 13 – 22.*
2. *Ланщикова О.Г. Дидактические особенности актерской подготовки вокадистов в вузах культуры и искусств. Дисс. …кандидата пед. наук / О.Г. Ланщикова. – М.: МГУКИ, 2008. – 186 с.*
3. *Ли Сяомэй. Контекстуально-культурологический подход в формировании вокально-исполнительской культуры студентов // Вестник ЧГИК. – 2023. – № 2.*
4. *Рапацкая Л.А. Культурологический подход в музыкальном образовании: история и перспективы развития / Ценности и смыслы. – 2016. – № S6. – С. 6-13.*
5. *Черниченко В.И. Педагогика высшей школы: Курс лекций по разделу «Дидактика». – М.: МГУКИ, 2002. – 120 с.*

REFERENCES

1. *Abdullin E.B. Metodologicheskij analiz kak metametod pedagogiki muzykal?nogo obrazovaniya // Vestnik kafedry YuNESKO «Muzykal?noe iskusstvo i obrazovanie». – 2013. - №2. – Pp. 13 – 22.*
2. *Lanshchikova O.G. Didakticheskie osobennosti akterskoj podgotovki vokadistov v vuzakh kul?tury i iskusstv. Diss. …kandidata ped. nauk / O.G. Lanshchikova. – M.: MGUKI, 2008. – 186 p.*
3. *Li Syaomej. Kontekstual?no-kul?turologicheskij podkhod v formirovanii vokal?no-ispolnitel?skoj kul?tury studentov // Vestnik ChGIK. – 2023. – № 2.*
4. *Rapatskaya L.A. Kul?turologicheskij podkhod v muzykal?nom obrazovanii: istoriya i perspektivy razvitiya / Tsennosti i smysly. – 2016. – № S6. – Pp. 6-13.*
5. *Chernichenko V.I. Pedagogika vysshej shkoly: Kurs lektsij po razdelu «Didaktika». – M.: MGUKI, 2002. – 120 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 30.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Ван Боян

Особенности джазового обучения в КНР в контексте формирования исполнительской культуры музыканта

Аннотация. Статья посвящена проблеме исполнительской культуры джаза и ее разработке в КНР. Отсутствие единого терминологического аппарата применительно к данному явлению вкупе с интересом к вопросам джазового исполнительства обусловливают актуальность исследования. С опорой на существующие взгляды на феномен исполнительской культуры в целом и представление о специфике джаза автор предпринимает попытку содержательной характеристики рассматриваемого понятия.

Вопросы джазовой педагогики в КНР активно изучаются в настоящее время. В статье взгляды китайских ученых на проблему подготовки джазовых музыкантов анализируются через призму исполнительской культуры джаза. Автор приходит к выводу, что, несмотря на отсутствие данного термина в китайской науке, джазовая педагогика в КНР фактически разрабатывает идею формирования исполнительской культуры джаза как комплексного явления, сочетающего индивидуальные и профессиональные навыки и качества музыканта и требующего последовательного его развития в разных направлениях.

Ключевые слова: исполнительская культура, исполнительская культура джаза, джаз в КНР, обучение джазу, джазовая педагогика.

Введение в проблему

В современной педагогике все больший интерес представляют вопросы, связанные с понятием исполнительской культуры музыканта. Актуальность проблемы демонстрируют новые примеры обращения к ней – это работы последних лет, такие, как диссертация П. А. Базарона [1], исследования В. Д. Зарицкого [2], Р. К. Комурджи [3] и др.

Вместе с тем в настоящее время имеет место недостаточная разработанность теоретических аспектов, связанных с данным явлением. Текущее состояние научного аппарата в этой области Н. И. Мигунова и И. С. Кобозева характеризуют так: «При всей значимости проблемы развития музыкально-исполнительской культуры <…> не было обнаружено в научно-методической литературе формулировки указанного понятия, несмотря на наличие многочисленных упоминаний о ней» [4].

Замечание о недостаточной изученности в сочетании с наличием фактических обращений к проблеме справедливо в отношении исполнительской культуры джаза. Необходимо указать и на сравнительно малую представленность в педагогической науке зрения джазового искусства в целом. Например, данный вопрос поднимается в вокальной педагогике. «Эстрадно-джазовая вокальная педагогика – область, которая мало изучена и только развивается», – отмечает Т. А. Будницкая [5, с. 210]. Вопросы исполнительской культуры джаза, таким образом, оказываются вписаны в контекст сравнительно неразработанной области педагогики.

Сходная ситуация в отношении понятий исполнительской культуры и исполнительской культуры джаза имеет место и в КНР. При этом изучение джаза является перспективным направлением в китайской педагогике, что обусловлено нарастающей популярностью джаза и активно протекающим процессом исследования этого направления [6, с. 42; 7, с. 4].

Таким образом, можно сделать вывод о существующем интересе к проблеме исполнительской культуры и необходимости реализовать данный интерес в научных исследованиях. Такое положение обусловливает актуальность настоящей статьи.

Краткий обзор исследований

Как было отмечено, терминологическая система, связанная с понятием исполнительской культуры и исполнительской культуры джаза, к настоящему моменту сформирована лишь частично. Проблема содержания термина «исполнительская культура» представлена в трудах В. Д. Зарицкого [2], Э. Б. Абдуллина и Е. В. Николаевой [8], Н. И. Мигуновой и И. С. Кобозевой [4]. Вопросы исполнительской культуры в разной степени затрагиваются в педагогических статьях, посвященных аспектам обучения исполнительским специальностям, в том числе, эстрадно-джазовым – таковы работы Н. А. Комиссаровой [9], С. Ван [10].

Значимую часть настоящего исследования составил анализ китайских педагогических работ, посвященных проблемам обучения джазу: работе над развитием отдельных аспектов исполнительского мастерства (ритмического чувства

[6], музыкально-теоретической компетентности [11, 12, 13], навыка импровизации [14]); вопросам обучения джазового исполнительства на конкретных инструментах (саксофоне [15, 16], фортепиано [17]).

Методы исследования

В ходе исследования использовались следующие методы: теоретический анализ и обобщение научной литературы по проблеме исполнительской культуры и исполнительской культуры джаза в России и КНР; сравнительно-сопоставительный метод для выявления специфики китайского подхода к джазовому образованию; систематизация отмеченных особенностей и аналитическое обобщение рассмотренных материалов.

Результаты и их обсуждение

С опорой на существующие трактовки исполнительской культуры, данное понятие можно определить как совокупность профессиональных навыков, умений и личностных качеств [4], определяющих успешность профессиональной деятельности музыканта-исполнителя, результатом которой является создание интерпретации произведения, адекватной авторскому замыслу и обладающей индивидуальным своеобразием [3, с. 93–94; 18, с. 180]. Приведем вариант структурной характеристики данного понятия, предложенный Э. Б. Абдуллиным и Е. В. Николаевой [8, с. 94]. На наш взгляд, мнение исследователей представляет наиболее комплексный и содержательный подход к изучению данного феномена. Содержание исполнительской культуры в понимании ученых можно представить как совокупность следующих составляющих:

- вовлеченность в исполнительскую деятельность;
- комплекс профессионально значимых знаний, умений, навыков;
- способность понять и реализовать заложенные в произведении характер, жанр, стиль;
- способность к самоанализу и самооценке в соответствии с сформированными эстетическими взглядами [8, с. 94].

Обобщая данные позиции, можно обозначить их как, соответственно, мотивационный, когнитивный, стилевой, рефлексивный компоненты.

Понятие исполнительской культуры является широким и оказывается применимым к разным областям исполнительства, в том числе и к джазовому. При этом ввиду наличия ряда ярких отличительных характеристик, выделяющих джаз как самобытное искусство, можно судить о необходимости обращения к изучению исполнительской культуры джаза как отдельного явления. В соответствии с позицией В. Н. Сырова в числе принципиальных отличительных свойств

джаза выделяются специфика музыкального языка, импровизация как ведущее качество, особенности звучания и манеры исполнения [19, с. 53–55].

Приведенные характеристики позволяют раскрыть выделенные Э. Б. Абдуллиным и Е. В. Николаевой параметры исполнительской культуры в соответствии с джазовой спецификой. Так, например, содержание когнитивного компонента применительно к джазу может быть представлен следующим образом:

- сформированность комплекса специфических музыкальных средств – ритмических, гармонических, мелодических;
- навык импровизации;
- владение приемами художественной выразительности.

В отношении стилевого компонента стоит обозначить необходимость сформированного представления о классическом джазовом репертуаре, репрезентирующем специфику облика джазового искусства.

Выделим еще одну составляющую исполнительской культуры, связанную с проявлением индивидуальности музыканта в его исполнительской деятельности. По мнению В. Н. Сырова, уникальный творческий облик джазового музыканта как воплощение индивидуального стиля в джазе раскрывается через владение и оперирование комплексом компонентов джазового музыкального языка, представленного выше [20, с. 43]. Важная роль индивидуальности исполнителя в условиях музыкальной традиции, представляющей «перефразирование стандарта» [19, с. 52], является особенно заметной. Выделенные параметры, таким образом, выступают составляющими понятия исполнительской культуры джаза.

Как отмечалось во введении, проблема обучения джазу является актуальной для педагогики в КНР. Китайские исследователи подчеркивают отсутствие комплексного аппарата в отношении данного вопроса. «По сравнению с классической или народной музыкой, преподавание джаза для учащихся разных возрастов не отличается сформированной целостной системой подготовки», – пишет Ван Хэ [6, с. 42].

Понятия «исполнительская культура» и «исполнительская культура джаза» не встречаются в китайских исследованиях. Вместе с тем, при обращении к корпусу педагогических работ, посвященных джазу, можно увидеть фактическую сформированность комплекса элементов, раскрывающих сущность исполнительской культуры джаза. Исследуя особенности джаза как музыкального явления, китайские исследователи, как и российские, выделяют такие параметры джазового языка, как специфические ритм, гармония, мелодическое устройство [21, с 57]. Данные критерии ложатся в основу большинства педагогических материалов, посвященных работе над той или иной стороной джазового музицирования, будь то музыкально-теоретические и слуховые навыки или умение им-

провизировать. Заметим, что внимание в китайских педагогических исследованиях уделяется и вопросам выразительности, особой в контексте джазовой музыки [15, с. 76; 17, с. 49; 21, с. 57]. Можно заключить, что при рассмотрении вопросов обучения джазовых исполнителей в КНР складывается содержание когнитивного компонента исполнительской культуры джаза.

В отношении установления соответствия содержания китайских джазовых педагогических исследований и понятия «исполнительская культура джаза» примечательно исследование Линь Цзинхао, посвященное созданию целостной концепции джазового обучения на саксофоне [15]. Автор представляет конечную цель подготовки исполнителя как формирование комплекса специальных умений и качеств, к которым он относит музыкально-теоретические знания, слуховые способности, навык импровизации, технику игры на инструменте, художественную чуткость, понимание стиля [15, с. 73–74]. Иными словами, исследователь обозначает позиции, раскрывающие содержание понятия исполнительской культуры джаза.

При сравнении китайских педагогических исследований можно обнаружить, что большинство формулируют сходную стратегию обучения джазу, состоящую из нескольких этапов. Наиболее структурированно данная концепция изложена в исследовании Линь Цзинхао [15, с. 75–76], однако отметим, что и другие авторы фактически придерживаются такого плана [7, с. 4; 12, с. 111]. Отмеченный путь становления джазового музыканта, согласно взгляду Линь Цзинхао, представляет четыре этапа:

1. Освоение теории музыки, развитие слуховых способностей;
2. Изучение классических образцов джаза, включающее анализ и подражание;
3. Практическая отработка полученных знаний и навыков;
4. Формирование индивидуального исполнительского стиля [15, с. 74–75].

Для многих исследователей «фундаментом» обучения джазовых исполнителей является музыкально-теоретическая подготовка [7, с. 4; 13, с. 79$ 15, с. 74]. Занятия сольфеджио – как джазовым, так и традиционным [11, с. 145], – рассматриваются как необходимый инструмент работы над овладением музыкальным языком джаза, развитием слуховых способностей, необходимых для импровизации, формированием представления о джазе как стилистическом явлении. «Основная цель тренировки сольфеджио в джазовой музыке – дать студентам <…> понимание джаза, чтобы они лучше могли исполнять джазовые произведения», – считает Гао Шань [13, с. 79]. Иными словами, исследователь выделяет в качестве «конечной точки» грамотную интерпретацию – результат сформированной исполнительской культуры джаза.

Согласно представленной концепции Линь Цзинхао, продолжение обучения джазу связано с освоением корпуса классического джазового репертуара. Целью обращения к западным джазовым произведениям XX века является накопление слушательских впечатлений, необходимое для формирования понимания джазовой стилистики, а также получение из аналитической работы знаний о музыкальных средствах джаза [15, с. 76]. Таким образом, на данном этапе осуществляется работа над эстетико-стилевой составляющей понятия исполнительской культуры джаза.

В этом контексте китайские исследователи обращают внимание на самые популярные джазовые стандарты и деятельность культовых джазовых исполнителей. Например, Ван Мэн рассматривает стандарт «Колыбельная Клары» (англ. – «Summertime») как материал, позволяющий обучающимся джазовому саксофону отработать прием глиссандо в контексте создания эмоционального состояния «грусти и безысходности» [16, с. 130]. Линь Цзинхао приводит примеры джазовых произведений, ярко репрезентирующих то или иное стилистическое направление – «Пять четвертей» (англ. – «Take Five», ладовый джаз), «Хамелеон» (англ. – «Chameleon», фанк-джаз), «Антропология» (англ. – «Anthropology», бибоп) [15, с. 76]. Можно сделать вывод, что исследователи трактуют классический джазовый репертуар как ценный материал для развития широкого спектра важных для исполнителя навыков и качеств – касающихся технического, выразительного, стилистического аспектов мастерства.

Применительно к стратегии подражания выделяются такие крупные джазовые фигуры, как Чарли Паркер, Джон Колтрейн [16, с. 131]. Последнее имя является важным для джаза в КНР, так как Колтрейн в своем творчестве обращался к традиционной китайской музыке [22, с. 116]. Данное обстоятельство придало деятельности джазмена большую привлекательность для исполнителей, педагогов и учащихся в Китае. Конечной целью ориентирования на творчество выдающихся музыкантов является выработка индивидуального «голоса» будущего джазового исполнителя. «Через систематическое подражательное изучение исполнитель может <…> глубже понять художественные особенности джаза, закладывая основу для формирования индивидуального стиля», – отмечает Ван Мэн [16, с. 131]. Такой взгляд соотносится с идеей развития исполнительской культуры джаза, конечной целью которого является именно создание и реализация авторского исполнительского видения.

Третьим шагом на пути становления профессионального джазового музыканта, согласно концепции Линь Цзинхао, является активное практическое применение сформированных навыков и качеств с целью накопления исполнительского опыта. Особую роль на данном этапе приобретает практика импровизации как ядра джазового искусства [16, с. 129; 17, с. 49; 21, с. 56]. Отметим, что ра-

бота над данным навыком предполагается на всех уровнях обучения: так, занятия джазовым сольфеджио предполагают включение импровизационных упражнений в рамках развития слуха [13, с. 81].

Работа над навыками импровизации для китайских исследователей также неотделима от формирования представлений о джазовой стилистике. Например, Люй Янь обращается к вопросу отработки умения импровизировать в контексте разных направлений джаза, останавливаясь на блюзовой специфике [14, с. 153]. Таким образом, импровизация включается в комплекс технических навыков, необходимых джазовому исполнителю, а также соотносится со стилевым аспектом исполнительской культуры джаза.

Последним этапом профессионального становления джазового музыканта в концепции Линь Цзинхао является формирование индивидуального исполнительского стиля. Для исследователя данное понятие раскрывается как синтез накопленных технических навыков и освоенных стилевых норм с личными психоэмоциональными качествами [15, с. 76]. Как правило, в качестве одного из основных маркеров индивидуальности исполнителя в китайских исследования выделяется аспект тембра и нюансировки – умение музыканта грамотно интегрировать в свою игру приемы тембрового варьирования [13, с. 80], формирование комплекса приемов, обеспечивающих узнаваемость «почерка» конкретного джазового музыканта [15, с. 76]. Заметим, что работа над тембровыми нюансами, как и развитие умения импровизировать, должна протекать на всех этапах обучения джазу, например, в рамках освоения классического репертуара с целью освоения навыков выразительной игры [13, с. 80].

На продвинутом уровне обучения тренировка данного аспекта осуществляется с включением самоанализа и оценки своей игры: «Исполнитель может через регулярную аудиозапись и последующий анализ выявлять свои привычные мелодические ходы (предпочтение поступенного движения или скачков), тембральные привычки (частота вибрато, доля дыхательного шума) и целенаправленно усиливать свои сильные стороны для формирования индивидуализированного стиля», – отмечает Линь Цзинхао [15, с. 76]. Такая позиция прямо пересекается с мнением Э. Б. Абдуллина и Е. В. Николаевой о способности к оцениванию себя – или к рефлексивному компоненту исполнительской культуры музыканта соответственно [8, с. 94].

Выводы и заключение

С опорой на структурную характеристику понятия «исполнительская культура», данную Э. Б. Абдуллиным и Е. В. Николаевой, мы представили содержание понятия «исполнительская культура джаза», уточнив основные позиции с уче-

том особенностей джазового искусства. Компоненты исполнительской культуры джаза могут быть обозначены, таким образом, как:

- мотивационный (заинтересованность в джазовом исполнительстве);
- когнитивный (технические навыки игры на инструменте, музыкально-теоретическая подготовка, умение импровизировать, выразительные способности);
- стилевой (понимание стилистических особенностей джаза, умение грамотно и уместно ими оперировать);
- рефлексивный (способность к самооценке и соотнесению собственного исполнительского стиля с эстетическими представлениями о джазе).

Результатом джазовой исполнительской деятельности и показателем сформированной исполнительской культуры джаза выступает индивидуальное переосмысление стандарта, адекватное избранной джазовой стилистике и представляющее художественную ценность.

Обращаясь к китайской джазовой педагогике, можно сделать вывод, что при отсутствии введенного в употребление термина «исполнительская культура джаза» содержательные составляющие данного понятия представляют большой интерес для исследователей и активно разрабатываются. Мы увидели, что имеет место процесс выработки стратегии образования, включающей последовательное развитие спектра навыков и качеств джазового музыканта, отвечающих сущности явления исполнительской культуры джаза. Широкий круг педагогических проблем, обозначающихся в данном направлении в китайской науке, показывает глубокую степень погружения в джазовое искусство и понимание его специфики. В рамках настоящей статьи не получили освещения некоторые аспекты обучения джазу в КНР, такие как работа с учебным репертуаром, музицирование в джазовом ансамбле. Данные позиции могут стать основой для следующих этапов исследования.

Литература

1. *Базарон, П. А. Формирование исполнительской культуры обучающихся в учреждениях дополнительного хореографического образования / П. А. Базарон : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 5.8.2. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2023. – 24 с.*
2. *Зарицкий, В. Д. Понятие исполнительской культуры и ее развитие в процессе индивидуальных и оркестровых занятий / В. Д. Зарицкий // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – №4. – С. 118–124.*
3. *Комурджи, Р. З. Содержание исполнительской культуры музыканта / Р. З. Комурджи // Манускрипт. – 2017. – №11 (85). – С. 93–95.*
4. *Мигунова, Н. И., Кобозева, И. С. Развитие исполнительской культуры в процессе музыкально-инструментальной деятельности как научная проблема / Н. И. Мигунова, И. С. Кобозева // Международный студенческий научный вестник. –2015. – №5. –С. 471–472. – URL: https://eduherald.ru/article/view?id=13838 (дата обращения: 21.08.2026).*

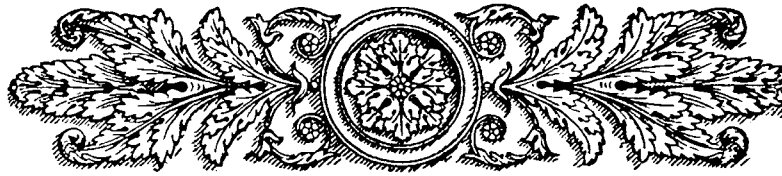
5. *Будницкая, Т. А. Профессиональная подготовка студентов-музыкантов в классе вокально-джазового ансамбля / Т. А. Будницкая // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – №5. – С. 209–212.*
6. *Ван, Хэ. О развитии чувства свинга и грува в процессе обучения джазовому ансамблю в вузах искусств / Хэ Ван // Голос Желтой реки. – 2013. – №18. – С. 42–43.*
7. *Ли, Лэю. Краткий обзор подготовки джазового ансамбля / Лэю Ли // Панорама искусства. – 2020. – №11. – С. 4–5.*
8. *Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для студентов высших педагогических учебных заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – Москва: Издательский центр «Академия», 2004. – 336 с.*
9. *Комиссарова, Н. А. Современный учитель музыки и феномен профессионального эстрадно-джазового искусства / Н. А. Комиссарова // Высшее образование сегодня. – 2013. – №3. – С. 66–68.*
10. *Ван, С. Особенности эстрадно-джазовой вокальной педагогики / С. Ван // Трансформация современной модели научной деятельности: задачи, проблемы: сборник статей Международной научно-практической конференции. – Уфа, 2024. – С. 184–188.*
11. *Кун, Юнься; Ван, Хуаньтун. Интеграция джазовых элементов и методов обучения в практику сольфеджио и развития музыкального слуха / Юнься Кун, Хуаньтун Ван // Дагуань (Форум). – 2023. – №10. – С. 144–146.*
12. *У, Вэньбо. Обучение слуховому распознаванию джазовых гармонических стилей в рамках занятий по сольфеджио и развитию слуха / Вэньбо У // Музыкальный театр. – 2018. – №10. – С. 111–113.*
13. *Гао, Шань. Развитие слуха и чтение нот с листа в джазе / Шань Гао // Искусствоведческое обозрение. — 2022. – №12. – С. 79–81+129.*
14. *Люй, Янь. Об обучении импровизации в стиле блюз / Янь Люй // Художественная критика. – 2018. – №20. – С. 153–155.*
15. *Линь, Цзиньхао. Исследование путей развития навыков джазовой саксофонной импровизации / Цзиньхао Линь // Дом драмы. – 2025. – №32. – С. 73–76.*
16. *Ван, Мэн. Исследование стратегий совершенствования навыков джазовой саксофонной импровизации / Мэн Ван // Дом драмы. – 2025. – №21. – С. 129–131.*
17. *Гу, Паньпань. Анализ методов обучения технике импровизации в джазовом фортепианном исполнительстве / Паньпань Гу // Популярные песни. – 2026. – №2. – С. 49–51.*
18. *Иванова, В. В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта / В. В. Иванова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – №2 (40). – С. 179–183.*
19. *Сыров, В. Н. Джаз как искусство / В. Н. Сыров // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – №1 (22). – С. 52–56.*
20. *Сыров, В. Н. Современный джаз как стилевой феномен / В. Н. Сыров // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – №2 (14). – С. 41–47.*
21. *Цзинь, Мэй. Опыт западного джаза для китайского музыкального образования / Мэй Цзинь // Современная музыка. – 2016. – №12. – С. 56–57.*
22. *Ань, Хан. Столкновение и синтез джазовой импровизации Джона Колтрейна и теории традиционной китайской музыки / Хан Ань // Художественное образование. – 2023. – №12. – С. 115–118.*

REFERENCES

1. *Bazaron, P. A. Formirovanie ispolnitel'skoj kul'tury obuchayushchihsya v uchrezhdeniyah dopolnitel'nogo horeograficheskogo obrazovaniya / P. A. Bazaron : avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya : 5.8.2. – Ekaterinburg: Ural'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet, 2023. – 24 p.*
2. *Zarickij, V. D. Ponyatie ispolnitel'skoj kul'tury i ee razvitie v processe individual'nyh i orkestrovyh zanyatij / V. D. Zarickij // YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. – 2019. – №4. – Pp. 118–124.*
3. *Komurdzhi, R. Z. Soderzhanie ispolnitel'skoj kul'tury muzykanta / R. Z. Komurdzhi // Manus kript. – 2017. – №11 (85). – Pp. 93–95.*
4. *Migunova, N. I., Kobozeva, I. S. Razvitie ispolnitel'skoj kul'tury v processe muzykal'no-instrumental' noj deyatel'nosti kak nauchnaya problema / N. I. Migunova, I. S. Kobozeva // Mezhdunarodnyj*

studencheskij nauchnyj vestnik. – 2015. – №5. –Pp. 471–472. – URL: https://eduherald.ru/article/view?id=13838 (data obrashcheniya: 21.08.2026).
5. *Budnickaya, T. A. Professional'naya podgotovka studentov-muzykantov v klasse vokal'no-dzhazovogo ansamblya / T. A. Budnickaya // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2011. – №5. – Pp. 209–212.*
6. *Wang, He. O razvitii chuvstva svinga i gruva v processe obucheniya dzhazovomu ansamblyu v vuzah iskusstv / He Wang // Golos ZHeltoj reki. – 2013. – №18. – Pp. 42–43.*
7. *Li, Leyou. Kratkij obzor podgotovki dzhazovogo ansamblya / Leyou Li // Panorama iskusstva. – 2020. – №11. – Pp. 4–5.*
8. *Abdullin, E. B. Teoriya muzykal'nogo obrazovaniya : uchebnik dlya studentov vysshih pedagogicheskih uchebnyh zavedenij / E. B. Abdullin, E. V. Nikolaeva. – Moskva: Izdatel'skij centr «Akademiya», 2004. – 336 p.*
9. *Komissarova, N. A. Sovremennyj uchitel' muzyki i fenomen professional'nogo estradno-dzhazovogo iskusstva / N. A. Komissarova // Vysshee obrazovanie segodnya. – 2013. – №3. – Pp. 66–68.*
10. *Wang, S. Osobennosti estradno-dzhazovoj vokal'noj pedagogiki / S. Wang // Transformaciya sovremennoj modeli nauchnoj deyatel'nosti: zadachi, problemy: sbornik statej Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Ufa, 2024. – Pp. 184–188.*
11. *Kong, Yunxia; Wang, Huantong. Integraciya dzhazovyh elementov i metodov obucheniya v praktiku sol'fedzhio i razvitiya muzykal'nogo sluha / Yunxia Kong, Huantong Wang // Daguan' (Forum). – 2023. – №10. – Pp. 144–146.*
12. *Wu, Wenbo. Obuchenie sluhovomu raspoznavaniyu dzhazovyh garmonicheskih stilej v ramkah zanyatij po sol'fedzhio i razvitiyu sluha / Wenbo Wu // Muzykal'nyj teatr. – 2018. – №10. – Pp. 111–113.*
13. *Gao, Shan. Razvitie sluha i chtenie not s lista v dzhaze / Shan Gao // Iskusstvovedcheskoe obozrenie. — 2022. – №12. – Pp. 79–81+129.*
14. *Lu, Yan. Ob obuchenii improvizacii v stile blyuz / Yan Lu // Hudozhestvennaya kritika. – 2018. – №20. – Pp. 153–155.*
15. *Lin, Jinghao. Issledovanie putej razvitiya navykov dzhazovoj saksofonnoj improvizacii / Jinghao Lin // Dom dramy. – 2025. – №32. – Pp. 73–76.*
16. *Wang, Meng. Issledovanie strategij sovershenstvovaniya navykov dzhazovoj saksofonnoj impro vizacii / Meng Wang // Dom dramy. – 2025. – №21. – Pp. 129–131.*
17. *Gu, Panpan. Analiz metodov obucheniya tekhnike improvizacii v dzhazovom fortepiannom ispolnitel' stve / Panpan Gu // Populyarnye pesni. – 2026. – №2. – Pp. 49–51.*
18. *Ivanova, V. V. Struktura i soderzhanie ispolnitel'skoj kul'tury muzykanta / V. V. Ivanova // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2011. – №2 (40). – Pp. 179–183.*
19. *Syrov, V. N. Dzhaz kak iskusstvo / V. N. Syrov // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. – 2012. – №1 (22). – Pp. 52–56.*
20. *Syrov, V. N. Sovremennyj dzhaz kak stilevoj fenomen / V. N. Syrov // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. – 2016. – №2 (14). – Pp. 41–47.*
21. *Jin, Mei. Opyt zapadnogo dzhaza dlya kitajskogo muzykal'nogo obrazovaniya / Mei Jin // Sovremen naya muzyka. – 2016. – №12. – Pp. 56–57.*
22. *An, Hang. Stolknovenie i sintez dzhazovoj improvizacii Dzhona Koltrejna i teorii tradicionnoj kitajskoj muzyki / Hang An // Hudozhestvennoe obrazovanie. – 2023. – №12. – Pp. 115–118.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



Сяо Хуникэ

Профессиональная самостоятельность как интегральный показатель сформированности умений обучающихся в классе фортепиано

Аннотация. В статье рассматривается профессиональная самостоятельность обучающегося как один из ключевых результатов фортепианной подготовки и интегральный показатель сформированности профессиональных умений. Обосновывается положение о том, что профессионализм пианиста не может быть сведен к технической оснащенности, точности воспроизведения нотного текста или качеству исполнения конкретной учебной программы. Его существенной характеристикой выступает способность самостоятельно анализировать музыкальный материал, формировать внутреннее представление о художественном результате, диагностировать исполнительские затруднения, выбирать способы работы, осуществлять слуховой самоконтроль и корректировать собственную деятельность. Раскрывается взаимосвязь когнитивно-аналитического, слухо-перцептивного, исполнительско-технологического, интерпретационно-творческого и рефлексивно-регулятивного компонентов профессиональной самостоятельности. Определены педагогические условия перехода от внешнего управления деятельностью студента к профессиональной саморегуляции. Особое внимание уделяется проблемно-поисковой организации индивидуального занятия, исполнительскому анализу, слуховому моделированию, вариативности технической работы, рефлексии и переносу освоенных способов деятельности на новый музыкальный материал.

Ключевые слова: музыкальное образование, фортепианная педагогика, профессиональные умения, профессиональная самостоятельность, пианист, исполнительская деятельность, музыкальное мышление, слуховой контроль, рефлексия, саморегуляция.

Подготовка музыканта-исполнителя в вузе все настойчивее требует пересмотра устоявшихся ориентиров инструментального класса. Раньше плодотворность занятий фортепиано оценивали по успешности выученного репертуара (учебного или концертного), мере владения пианистическими приемами, строгости воспроизведения авторского текста и убедительности найденной интерпретации. Эти измерители не потеряли веса и сегодня, но в обновленной образовательной схеме они не охватывают всех компетенций, востребованных дальнейшей работой – исполнительской и педагогической.

Требование к профессионалу – корректно исполнить ранее разученное произведение и самостоятельно выстроить дальнейший карьерный путь. Эта компетенция включает чтение незнакомого текста, постановку технико-интерпретационных вопросов, прогноз акустического воплощения замысла, выявление причин затруднений, подбор методик и критическую оценку результата. Профессиональная автономность – фундаментальная цель и итог образования. Только она гарантирует переход теоретических знаний, практических умений и опыта в систему осознанно регулируемых исполнительских операций.

Г. Г. Нейгауз и С. И. Савшинский сходились в том, что технические навыки нельзя противопоставлять воспитанию музыканта – слуховой культуре и вкусу; такое разделение полностью исключается [8; 10; 11]. Освоение инструмента, по мысли теоретиков школы, – неразрывное единство профессионального роста и общекультурного становления [1]. Без слияния художественной идеи с методами ее исполнительской реализации полноценное совершенствование невозможно, установил С. Е. Фейнберг [12].

Обоснование профессиональной автономии как маркера, фиксирующего уровень становления исполнительских компетенций у пианиста – задача данного изыскания. Действительно ли автономия выступает решающим критерием? Арсенал средств обучения, призванный способствовать пофазному формированию этого конструкта, подлежит определению.

Профессиональная самостоятельность в фортепианном обучении шире, чем умение заниматься без педагога. Следование техническим предписаниям при воспроизведении нотного материала – недостаточное условие для оценки подлинной инициативы учащегося. При многократном исполнении музыкального текста ученик способен строго придерживаться плана, полученного от преподавателя, но выполняемая деятельность рискует оставаться полностью обусловленной внешними механизмами управления.

В педагогическом процессе освоение не только итогов деятельности, но и способов их достижения служит основой для становления профессиональной самостоятельности. Обучающемуся необходимо понимать, какова решаемая

им задача. Причины возникновения проблемы, выбор рационального подхода для воздействия на ситуацию и критерии, позволяющие установить результативность принятой стратегии – все это должно быть осознано.

Поэтапная трансформация выстраивает интеллектуальные и прикладные навыки, смещая акцент от внешнего алгоритмического предписания к внутреннему, автономному механизму разрешения задачи [4]. Этот подход особенно релевантен для фортепианной педагогики, поскольку исполнительский акт синхронно вовлекает когнитивные, физиологические, акустические, аффективные и аналитико-синтетические процессы. Живая игра не терпит схем.

Профессиональная автономия формируется не как локальный навык, а через интеграцию познавательно-аналитического, слухового, перцептивного, технико-исполнительского, творческо-интерпретационного и рефлексивно-регулятивного компонентов труда. В реальной исполнительской деятельности эти компоненты не работают изолированно, а сливаются в единую динамическую структуру.

Постигая нотный текст, пианист запускает когнитивно-аналитические механизмы. Ему требуется не механическое воспроизведение значков, а глубокая переработка композиционной структуры: закономерностей гармонии, специфики фактуры, корреляции тематических единиц, стилевых норм эпохи и вектора авторского замысла. Процессуальность музыки подчеркивал Б. В. Асафьев, чье учение велит осмысливать логику развития целостного звукового организма [2]. Это понимание воплощается в расстановке фразировки, динамической драматургии, фиксации кульминаций и определении временных пропорций произведения. Без этого хронотопическая организация ткани невозможна.

Лишь когда результаты анализа воплощаются в реальных исполнительских приемах, анализ обретает профессиональную ценность. Обучающийся способен верно определить структурные особенности сочинения. Если же это понимание не проявляется в игровом процессе, профессионально-аналитическая функция реализована неполноценно.

Ограничивается ли этим значением слухо-перцептивный компонент? В психологии музыкального творчества музыкальный слух не сводится к простой фиксации акустического результата. Мысленное воспроизведение звука до момента его физической генерации – принципиальное свойство, отличающее эту способность [3; 9]. Для пианиста внутренний эталон, заданный антиципирующим восприятием, становится критерием для сопоставления с текущим звучанием. Процесс тонок.

Независимость на сцене зависит не от беглости пальцев или четкости артикуляции, а от мысленной репетиции, предваряющей воплощение. Без этого внутреннего образа тренировка теряет целеполагание и превращается в пустое

манипулирование звуком, из-за чего занятия лишаются музыкальной логики и выглядят набором рутинных операций. Основа иного рода.

В профессии, к которой обращено это рассмотрение, технологическая составляющая исполнительской автономии особенно значима. Педагогическая практика нередко фиксирует подмену профессиональной деятельности формальным, многократно воспроизводимым технически сложным фрагментом. Обучающиеся отмечают лишь внешние признаки затруднения: погрешность текста, нестабильность фигуративного построения, сбой темпоритма. Коренная причина трудности остается необследованной.

Факторы, порождающие внешне одинаковый недостаток, который мы фиксируем во время исполнения, очень разнообразны. Игровой аппарат расстраивается из-за неудачного подбора аппликатуры, нерациональной схемы движений, избыточного мышечного напряжения, сбоев в моторном взаимодействии, нечеткого слухового образа и ошибочного понимания роли элемента фактуры. Выяснить точную причину этого дефекта – первый шаг самостоятельной работы музыканта.

Савшинский [11] настаивает на детальной проработке организационных моментов технологической составляющей деятельности пианиста, в первую очередь осознанного управления моторными актами. Нейгауз же основополагающим ориентиром для совершенствования исполнительского мастерства считал поиск методов, необходимых для воплощения образного замысла [8]. Фундаментальная ценность этого тезиса в том, что технический прием лишается самостоятельной значимости вне того звукового результата, который он обеспечивает.

Результат сформированности выявил двойственную природу технико-исполнительского навыка. Она в объединении устойчивости и вариативности. В ходе профессионального становления субъект образования вправе отказаться от приема, оказавшегося неэффективным; он апробирует иную аппликатуру, корректирует двигательный стереотип. Модифицируется способ взаимодействия с клавишей, перераспределяются динамические индексы между элементами фактуры, меняются приемы педализации. Чередование стабильного и изменчивого – суть этого феномена.

В исполнительском искусстве автоматизация действий признана существенным фактором, а соответствующий навык служит инструментом доведения их до автоматизма. Вариативность трактуется как фундаментальное свойство, отграничивающее профессиональное мастерство от двигательного навыка. При изменении обстоятельств художественной или технической природы коррекция автоматизированных процессов на сознательном уровне становится необходимым условием мастерства.

В рассматриваемом контексте автономное постижение незнакомого музыкального текста становится отчетливо наглядным. Когда обучающийся использует конкретный технический либо аналитический инструмент, применимый исключительно в границах сочинения, долго штудировавшегося под руководством наставника, универсальность выработанного умения оказывается низкой. Перенос - критерий квалификационного подъема, который заключается в распознавании сходного затруднения в ином нотном образце и адаптации усвоенного ранее операционного подхода к обновленным условиям.

Овладение целостной образной концепцией выступает маркером высшей профессиональной зрелости пианиста, фиксируя отход от буквального следования частным ремаркам. Автономия интерпретации не синонимична произвольному субъективизму.

Композиция задает музыканту-исполнителю рамки смыслового и стилистического порядка. Авторский нотный текст, жанровая принадлежность, стилевые особенности эпохи, структура сочинения и логика развертывания тематизма определяют границы профессионально обоснованной интерпретации. Партитура не содержит исчерпывающих указаний для единичного исполнения. Самостоятельный выбор артистом темпо-ритмической организации, динамических оттенков, артикуляционных приемов, тембрального колорита, характера педализации и местоположения кульминационных зон становится необходимым условием.

Интерпретационные навыки оценивают не по внешней нестандартности исполнения, а по внутренней согласованности средств с музыкальным содержанием. Это не эффект, а логическая основа. Такую способность мы квалифицируем как компетенцию: она подразумевает аргументированный отбор выразительных решений.

Чтобы воспитать такую автономию, пересмотрим структуру аудиторных занятий. Подход, когда сочинение подается ученику как готовая трактовка с требованием буквального следования эталону, дает результаты только на начальном этапе. Постоянное применение этой схемы закрепляет у учащегося стойкую потребность во внешних указателях при расшифровке партитуры.

Эффективен ли проблемно-поисковый метод в конструировании урока? Его применение поднимает результаты. Педагог предлагает ученику несколько путей решения исполнительской задачи, стимулирует их сравнение и требует слухового контроля с обоснованием выбора. В фортепианной педагогике эта методика активизирует мыслительную деятельность и готовит ученика к самостоятельному выбору приемов для преодоления художественных и технических трудностей [5].

Научно-технический прогресс свел к минимуму необходимость непрерывно звучащего показа педагогом-исполнителем фрагментов разучиваемых сочинений, поскольку в педагогический процесс широко внедрились аудиовизуальные носители. Роль педагогической демонстрации не утрачена. Функциональное назначение этого методического инструмента претерпело принципиальную трансформацию: метод больше не трактуется как единственно возможный эталон, жестко предписанный к буквальному копированию, а выступает одним из потенциальных вариантов исполнительской трактовки. Этот вариант подлежит непременному аудиальному восприятию обучающимся с последующей аналитической оценкой и обязательным соотнесением с жанром и стилем изучаемого произведения.

Рефлексия соединяет компоненты профессиональной автономии. Через нее педагог переходит от конкретного действия к осмыслению методологических оснований и технических процедур, принятых в его собственной практике.

Учащимся с развитыми рефлексивными компетенциями несвойственно фиксировать лишь сам факт неудачи. Они подробно дифференцируют затруднения, вычленяя строго очерченные аспекты: пульсация ритма нестабильна, мелодическое развитие приостановлено, аккомпанемент перенасыщен, артикуляция не соответствует стилевым канонам, педаль не принесла эффекта, в масштабном произведении утрачена целостность. Это меняет характер самооценки.

Музыкант-инструменталист через рефлексию находит истоки проблем, возникающих при игре. Она же помогает подобрать методы для их преодоления и внести коррективы в деятельность [6]. Временные затраты не определяют продуктивность индивидуальной практики, поскольку она обусловлена содержательностью целевых установок [7]. Стимулирует формирование навыков самооценки использование звукозаписи, но лишь при анализе строго определенных аспектов звукоизвлечения [13].

Формирование профессиональной самостоятельности проходит несколько этапов, где внешний педагогический контроль постепенно замещается внутренней саморегуляцией. Степень сформированности этой компетенции определяют по маркерам: осознанность исполнительских действий, развитость слухового самоконтроля, многообразие методических тактик для решения учебных задач и умение переносить навыки на работу с новым нотным текстом. Эти параметры связаны с процессом достижения акустического результата, а не с ним самим, поэтому они требуют особого подхода к оценочным процедурам. В систему критериев оценки включают готовность обучающегося к автономному ведению профессионального процесса.

Самостоятельность учащегося в освоении фортепианного исполнительства не сводится к умению обходиться без педагога. Она вызревает как сложный продукт профессиональной подготовки, который складывается из синтеза музыкального интеллекта, внутреннего слухового аудита, технического арсенала, творческой воли в трактовке нотного текста и рефлексивной регуляции. Последняя направляет текущие исполнительские акты.

Становление этого качества идет через сдвиг фокуса с внешнего педагогического управления на самостоятельное выполнение студентом процедур ориентировки, исполнения, контроля и внесения правок. Назначение индивидуального урока фортепиано меняется, его роль не сводится к подготовке безупречного показа конкретного произведения. Куда значимее задача выработать у будущего музыканта универсальные операциональные схемы, приложимые к широкому спектру ситуаций профессиональной занятости.

Урок строится на проблемных и поисковых задачах: они запускают самостоятельное мышление ученика, а не простое воспроизведение инструкций педагога. Методические приемы - исполнительский разбор, предварительное мысленное воспроизведение звучания, вариативные способы технической отработки, обоснованный выбор интерпретационных трактовок и рефлексивный анализ. Перенос освоенных подходов на разбор нового репертуара контролируется.

В музыкально-педагогической литературе профессиональная автономность выступает одним из репрезентативных критериев качества фортепианного обучения, поскольку развертывание необходимых компетенций обнаруживается отнюдь не в совершенном отсутствии художественных либо технологических затруднений в ходе исполнения. Речь идет о приобретенной способности учащегося к самостоятельной идентификации возникшей проблемы, установлению ее генезиса, выстраиванию мыслительной модели искомого результата, нахождению корректного способа ее нейтрализации, верификации этой методики и последующему обращению найденного алгоритма при столкновении с иными, эволюционирующими музыкально-исполнительскими обстоятельствами. Смена пассивного следования педагогическим указаниям на сознательную регуляцию собственных практических действий расценивается как маркер становления ученика в статусе профессионально суверенного пианиста.

Литература

1. *Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. - 2-е изд., стер. - СПб.: Планета музыки, 2023. - 280 с.*
2. *Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. - Л.: Музгиз, 1963.*
3. *Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. - М.: Классика-XXI, 2008.*
4. *Гальперин П. Я. Введение в психологию. - М.: Книжный дом «Университет», 1999.*

5. *Диденко Ю. В. Уровни эффективности проблемного обучения в формировании исполнительской компетентности студентов-пианистов в процессе фортепианной подготовки // Научный аспект. - 2023. - № 10. - Т. 3.*
6. *Колышева Т. А., Пецина И. А. Рефлексивные технологии в формировании творческих компетенций будущего педагога-музыканта // Музыкальное искусство и образование. - 2016. - № 2 (14).*
7. *Карпычев М. Г. О некоторых особенностях эффективной самостоятельной работы пианиста // Музыкальное искусство и образование. - 2018.*
8. *Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. - СПб.: Планета музыки, 2024.*
9. *Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. - М.: Наука, 2003. - 377 с.*
10. *Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. - 3-е изд., стер. - СПб.: Планета музыки, 2025. - 192 с.*
11. *Савшинский С. И. Работа пианиста над техникой. - 3-е изд., стер. - СПб.: Планета музыки, 2024. - 116 с.*
12. *Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. - 3-е изд., стер. - СПб.: Планета музыки, 2026. - 562 с.*
13. *Хабибуллина Р. А., Каркина С. В. Развитие навыков самоподготовки обучающегося класса фортепиано в процессе работы с аудиозаписью // Международный научно-исследовательский журнал. - 2024. - № 2 (140). - DOI 10.23670/IRJ.2024.140.62.*
14. *Чертовской А. Н., Сизова О. А., Черняк Т. М. Исполнительский анализ как метод управления самостоятельной работой будущего педагога-музыканта в классе фортепиано // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. - 2016. - № 11-3. - С. 537-541.*
15. *Глузман А. В., Коварская М. Я., Перельштейн М. М., Файзрахманова Л. Т. История и теория профессионально-педагогической подготовки будущих учителей музыки в классе фортепиано // Гуманитарные науки. - 2021. - № 1 (53). - С. 46-52.*
16. *Маряч А. Ю., Шипилкина Т. А. Содержательно-методический аспект формирования исполнительской компетентности будущего учителя музыки // Педагогика. Вопросы теории и практики. - 2022. - Т. 7. - Вып. 5. - С. 536-542. - DOI 10.30853/ped20220086.*
17. *Шульпяков О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. - СПб.: Композитор, 2016.*
18. *Concina E. The Role of Metacognitive Skills in Music Learning and Performing: Theoretical Features and Educational Implications // Frontiers in Psychology. - 2019. - Vol. 10.*

REFERENCES

1. *Alekseev A.D. Methods of teaching piano. - 2nd ed., Erased - St. Petersburg: Planet of Music, 2023. - 280 s.*
2. *Asafiev B.V. Musical form as a process. - L.: Muzgiz, 1963.*
3. *Bochkarev L. L. Psychology of musical activity. - M.: Classics-XXI, 2008.*
4. *Halperin P. Ya. Introduction to psychology. - M.: Book house "University," 1999.*
5. *Didenko Yu. V. Levels of effectiveness of problem learning in the formation of performing competence of piano students in the process of piano training//Scientific aspect. - 2023. - № 10. - VOL. 3.*
6. *Kolysheva T. A., Pecina I. A. Reflective technologies in the formation of creative competencies of the future teacher-musician//Musical art and education. - 2016. - № 2 (14).*
7. *Karpychev M. G. On some features of the effective independent work of a pianist//Musical art and education. - 2018.*
8. *Neuhaus G. G. On the art of piano playing: notes of the teacher. - St. Petersburg: Planet of Music, 2024.*
9. *Teplov B. M. Psychology of musical abilities. - M.: Nauka, 2003. - 377 p.*
10. *Savshinsky S.I. The work of a pianist on a musical work. - 3rd ed., Erased - St. Petersburg: Planet of Music, 2025. - 192 s.*
11. *Savshinsky S.I. The work of a pianist on technique. - 3rd ed., Erased - St. Petersburg: Planet of Music, 2024. - 116 s.*
12. *feinberg S.E. Pianism as art. - 3rd ed., Erased - St. Petersburg: Planet of Music, 2026. - 562 s.*

13. *Khabibullina R.A., Karkina S.V. Development of self-training skills of the studying piano class in the process of working with audio recording//International Research Journal. - 2024. - № 2 (140). - DOI 10.23670/IRJ.2024.140.62.*
14. *Chertovskaya A.N., Sizova O.A., Chernyak T. M. Performing analysis as a method of managing the independent work of a future teacher-musician in the piano class//International Journal of Applied and Fundamental Research. - 2016. - № 11-3. - S. 537-541.*
15. *Gluzman A.V., Kovarskaya M. Ya., Perelshtein M. M., Fayzrakhmanova L. T. History and theory of professional and pedagogical training of future music teachers in the piano class//Humanities. - 2021. - № 1 (53). - S. 46-52.*
16. *Maryach A. Yu., Shipilkina T. A. The content and methodological aspect of the formation of the performing competence of the future music teacher//Pedagogy. Questions of theory and practice. - 2022. - VOL. 7. - Issue 5. - S. 536-542. - DOI 10.30853/ped20220086.*
17. *Shulpyakov O. F. Work on a work of art and the formation of the performer's musical thinking. - St. Petersburg: Composer, 2016.*
18. *Concina E. The Role of Metacognitive Skills in Music Learning and Performing: Theoretical Features and Educational Implications // Frontiers in Psychology. - 2019. - Vol. 10.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Гань Бэйцзя

Методики изучения детских фортепианных циклов XX века в китайских музыкальных школах

Аннотация. Статья посвящена исследованию методических подходов к изучению детских фортепианных циклов XX века в китайских музыкальных школах. Актуальность темы определяется необходимостью дальнейшего совершенствования китайской системы фортепианного образования, в которой наряду с западноевропейским педагогическим репертуаром возрастает значение национальных произведений, отражающих специфику китайской музыкальной культуры. Рассматриваются особенности работы учащихся с циклическими произведениями, включающими элементы народной песенности, традиционной инструментальной музыки, национальной ладовости, программности и изобразительности. На материале произведений Дин Шаньдэ, Хуан Хувэя, Ли Инхая и других китайских композиторов анализируются методы целостного восприятия цикла, образно-ассоциативный, слухо-интонационный, сравнительно-аналитический, технически-дифференцированный, контекстуально-культурный и концертно-исполнительский методы. Особое внимание уделяется специфике изучения цикла Дин Шаньдэ «Счастливый праздник» как одного из значимых образцов китайского детского фортепианного репертуара. Обосновывается необходимость интеграции технического, художественно-образного, эмоционального и культурологического компонентов обучения. Делается вывод о том, что эффективная методика изучения детских фортепианных циклов должна быть ориентирована не только на формирование исполнительских навыков, но и на развитие музыкального мышления, эмоциональной отзывчивости, самостоятельности интерпретации и национально-культурной идентичности учащихся.

Ключевые слова: китайское музыкальное образование, фортепианная педагогика, детская фортепианная музыка, фортепианный цикл, китайские компо-

зиторы, методика обучения, Дин Шаньдэ, Хуан Хувэй, музыкальное мышление, исполнительская интерпретация.

Развитие фортепианного образования в Китае на протяжении XX века представляет собой сложный процесс взаимодействия европейской профессиональной музыкальной традиции с национальными художественными принципами. Фортепиано вошло в китайскую музыкальную культуру как европейский инструмент, однако в процессе его распространения в системе общего и профессионального образования постепенно сформировалась самостоятельная китайская исполнительская и педагогическая традиция. К началу XXI века фортепианное обучение стало одним из наиболее распространенных направлений музыкального образования детей в Китае. Современные исследования показывают, что китайское детское фортепианное образование прошло несколько этапов: от относительно элитарной профессиональной подготовки к массовому обучению и далее к более разнообразной модели, ориентированной также на эстетическое развитие и общую музыкальную культуру ребенка [1]. При этом важной проблемой остается поиск оптимального соотношения между западноевропейским педагогическим репертуаром и произведениями китайских композиторов.

Данная проблема приобретает особое значение применительно к детским фортепианным циклам XX века. В отличие от отдельных пьес, цикл обладает внутренней композиционной организацией, предполагающей смысловую и эмоциональную взаимосвязь нескольких номеров. Каждый номер может иметь самостоятельную художественную функцию, но одновременно участвует в создании общего образного пространства произведения. Поэтому изучение цикла требует от педагога особой методической стратегии, при которой ребенок должен научиться воспринимать не только отдельные пьесы, но и их взаимосвязь, контраст, развитие и композиционную логику.

В китайской музыкальной педагогике проблема методики изучения национального репертуара связана также с необходимостью преодоления традиционной ориентации на преимущественно западноевропейский учебный материал. Исследования китайских фортепианных учебных пособий свидетельствуют о том, что произведения западных композиторов долгое время занимали доминирующее положение, в то время как китайский репертуар не всегда был систематически распределен по возрастным и техническим уровням [2]. Современная педагогическая практика постепенно изменяется: китайские произведения все активнее включаются в учебные программы, экзаменационные сборники и концертный репертуар. В частности, произведения, основанные на китайских народных мелодиях, используются для формирования исполнительских навыков и

одновременно для знакомства учащихся с национальной музыкальной культурой [3].

Методика изучения детских фортепианных циклов должна учитывать двойственную природу такого репертуара. С одной стороны, произведение является учебным материалом и должно соответствовать возрасту, техническим возможностям и уровню музыкального развития ребенка. С другой стороны, оно является художественным произведением, предполагающим самостоятельную интерпретацию. Поэтому педагог не должен сводить работу над циклом к последовательному преодолению технических трудностей. Основной задачей становится создание условий, при которых техническое освоение музыкального текста подчиняется его художественному содержанию.

Одним из наиболее продуктивных методов является метод целостного предварительного восприятия. Перед детальным разучиванием отдельных пьес учащемуся необходимо дать возможность услышать или исполнить цикл полностью. Это позволяет сформировать первоначальное представление о его структуре, эмоциональной атмосфере и характере контрастов. При этом ребенок должен получить возможность самостоятельно определить, какие номера кажутся ему наиболее энергичными, спокойными, лирическими или игровыми. Такая работа способствует формированию целостного музыкального представления до начала детального технического анализа.

Особенно эффективно применение данного метода к циклам, имеющим ярко выраженную программность. Одним из наиболее показательных примеров является детская сюита Дин Шаньдэ «Счастливый праздник» (1953). Произведение состоит из пяти пьес: «На прогулку за город», «Ловля бабочек», «Прыжки через скакалку», «Игра в прятки» и «Праздничный танец» [4]. Уже названия номеров создают последовательность конкретных образов детской жизни. Исследования произведения подчеркивают его значение как одного из ранних значимых образцов китайской детской фортепианной сюиты и отмечают сочетание национальных элементов с современными фортепианными приемами [4; 5]. Поэтому при изучении цикла целесообразно начинать не с технического анализа, а с обсуждения образного содержания.

Например, при работе над пьесой «Прыжки через скакалку» педагог может предложить ребенку определить характер движения, который должен быть отражен в музыке. После этого анализируются ритмический рисунок, повторяемость мотивов, акценты, темп и артикуляция. Таким образом, техническое задание получает образное обоснование. Учащийся понимает, почему требуется четкое исполнение определенного ритмического рисунка, почему одни звуки необходимо выделить, а другие исполнить легче. Подобная последовательность

способствует переходу от механического выполнения нотного текста к осознанному исполнительскому действию.

Не менее важным является образно-ассоциативный метод. Его сущность состоит в использовании доступных ребенку образов, связанных с содержанием произведения. При этом ассоциация не должна становиться заменой музыкальному анализу. Она выполняет функцию первоначального ориентира, позволяющего ребенку определить характер звучания. Например, при изучении пьесы «Ловля бабочек» можно предложить представить легкое и быстрое движение бабочки, ее внезапные остановки и изменения направления. После формирования такого представления педагог обращает внимание на соответствующие музыкальные средства: легкое staccato, изменение регистра, динамические контрасты, короткие мотивные обороты и быстрые пассажи.

Педагогическая ценность подобного метода подтверждается исследованиями китайской детской фортепианной музыки. Анализ произведений, основанных на народных песенных материалах, показывает, что их использование способствует развитию музыкального интереса и позволяет соединить исполнительское обучение с освоением национального музыкального материала [6]. В данном случае образная работа особенно эффективна, поскольку ребенок получает возможность воспринимать национальную музыкальную интонацию не как абстрактный теоретический материал, а как часть конкретного художественного образа.

Следующим важным направлением является слухо-интонационный метод. Китайская фортепианная музыка XX века нередко использует мелодические и ладовые особенности, связанные с традиционной музыкой. Поэтому учащемуся необходимо не только технически воспроизвести мелодию, но и услышать ее специфическую интонационную организацию. Особенно важно обращать внимание на характер фразировки, опорные звуки, повторяемость мелодических оборотов, орнаментальные элементы и соотношение мелодии и сопровождения.

Такой подход позволяет избежать распространенной проблемы, при которой национальная мелодика исполняется в соответствии исключительно с привычными европейскими стереотипами фразировки. Если произведение основано на китайской народной песне, педагог должен стремиться к сохранению ее певучести, гибкости и естественного дыхания. В этом отношении фортепианная мелодия должна восприниматься как вокальная линия. Для ребенка полезно предварительно пропеть тему или сыграть ее правой рукой, добиваясь максимальной выразительности. После этого сопровождение подключается как самостоятельный компонент музыкальной ткани.

Исследования применения фольклорного материала в китайской детской фортепианной музыке показывают, что характерными признаками подобных

произведений являются использование народных мелодий, традиционных звукорядов и различных моделей сопровождения [6]. Более поздние исследования китайских произведений, включаемых в четыре основных экзаменационных сборника, также выявляют широкое использование народных мелодий из различных регионов Китая, включая Цзянсу, Фуцзянь, Сычуань, Шаньдун и Синьцзян [7]. Это позволяет рассматривать национальный фольклор как важный ресурс дифференциации педагогического репертуара.

Особое место занимает метод сравнительного анализа. Он предполагает сопоставление разных номеров одного цикла или сопоставление произведений разных композиторов, имеющих сходную образную направленность. Внутри одного цикла сравнение позволяет ребенку понять значение контраста. Например, если одна пьеса основана на быстром игровом движении, а другая имеет спокойный лирический характер, учащийся должен определить, какие изменения в темпе, динамике, артикуляции, регистре и фактуре обеспечивают это различие.

Сравнительный метод особенно эффективен при изучении произведений Дин Шаньдэ и Хуан Хувэя. Цикл Хуан Хувэя «Картина Башу» имеет выраженную связь с музыкальной культурой региона Башу и рассматривается исследователями как значимый пример китайской фортепианной музыки, в котором национальная стилистика реализуется посредством фортепианного языка [8]. Сопоставление данного цикла с произведениями Дин Шаньдэ позволяет учащемуся увидеть, что национальный стиль не представляет собой единый набор приемов. Один композитор может строить художественный образ через детскую программность и игровую образность, другой — через пейзажность, региональный колорит и интонации традиционной музыки.

Сравнительный метод способствует развитию аналитического мышления. Ребенок постепенно учится отвечать не только на вопрос «что звучит?», но и на вопрос «почему это звучит именно так?». Например, при сопоставлении двух танцевальных номеров можно определить различия в метроритме и акцентуации; при сопоставлении двух лирических пьес — различия в регистровой организации, гармоническом сопровождении и характере мелодического дыхания. Таким образом, эмоциональное восприятие постепенно трансформируется в музыкально-аналитическое мышление.

Необходимым компонентом является технически-дифференцированный метод. Детский фортепианный цикл, как правило, содержит несколько различных технических задач. В «Счастливом празднике» Дин Шаньдэ встречаются певучее legato, различные виды staccato и элементы моторной техники, включая одноголосную, двухголосную и аккордовую фактуру [4]. Следовательно, преподаватель должен рассматривать каждую пьесу не только как художественный образ, но и как определенный комплекс технических задач.

Однако техническая работа должна осуществляться с учетом художественной функции приема. Например, staccato в пьесе игрового характера не должно изучаться как изолированное упражнение. Ребенку следует объяснить, что легкость и упругость звука необходимы для создания образа движения. Аналогично legato должно связываться с представлением о певучести мелодии. Такая методика позволяет избежать разрыва между техническим и художественным обучением.

Особую роль играет метод поэтапного усложнения. При первоначальном знакомстве ребенок исполняет основную мелодию и определяет ее характер. Затем отдельно изучается ритмическая организация, после чего подключается сопровождение. На следующем этапе отрабатываются динамические и артикуляционные особенности. Завершает процесс целостное исполнение с учетом фразировки и общей драматургии. Подобная последовательность снижает когнитивную нагрузку и позволяет ребенку постепенно объединить отдельные элементы в единую исполнительскую систему.

Важное значение имеет работа над фактурой. Китайские композиторы XX века использовали разнообразные способы адаптации национальной мелодики к возможностям фортепиано. Поэтому ребенок должен научиться различать ведущий и сопровождающий планы. Особенно это важно в произведениях, где мелодия напоминает вокальную или инструментальную линию, а сопровождение создает ритмический или гармонический фон. Педагог может предложить сначала исполнить каждый фактурный слой отдельно, затем соединить их и только после этого перейти к художественной интерпретации.

Метод слухового контроля является необходимым условием формирования самостоятельности. Учащийся должен научиться оценивать собственное исполнение не только с позиции правильности нот и ритма, но и с позиции соответствия художественному замыслу. Для этого эффективна аудиозапись исполнения с последующим обсуждением. Ребенку предлагается определить, какие места звучат выразительно, где исчезает мелодическая линия, где недостаточно слышен контраст, где темп становится нестабильным. Такой подход формирует навык саморефлексии, который имеет принципиальное значение для дальнейшего музыкального развития.

Важным методом является контекстуально-культурный анализ. Китайский детский фортепианный репертуар нельзя полностью понять без обращения к национальной культуре, народным традициям и региональным особенностям. В этом отношении методика обучения должна включать краткие сведения об источнике мелодии, традиционном инструменте, народном празднике, историческом или природном образе, связанном с произведением. Исследования развития китайского детского фортепианного репертуара показывают, что современ-

ные учебные произведения все чаще используют народные мелодии и элементы традиционного театра именно для повышения культурной значимости музыкального образования [9].

Такой подход особенно важен для формирования национальной идентичности учащихся. Если ребенок понимает, что музыкальный материал связан с конкретной культурной традицией, произведение перестает восприниматься как абстрактное упражнение. Оно становится частью более широкого культурного пространства. В этом случае фортепианная педагогика выполняет не только исполнительскую, но и культурно-просветительскую функцию.

Следует учитывать и региональное разнообразие китайской музыкальной культуры. Народные мелодии Сычуани, Синьцзяна, Юньнани, Шаньдуна или других регионов могут существенно различаться по интонации, ритму и образному содержанию. Поэтому работа с национальным репертуаром создает возможность познакомить ребенка с культурным многообразием самого Китая. В современных исследованиях подчеркивается, что китайская детская фортепианная музыка развивается именно в направлении расширения национального содержания и соединения различных традиционных элементов с современными композиционными средствами [9; 10].

Еще одним эффективным подходом является метод межпредметных связей. При изучении произведения педагог может использовать сведения из истории, литературы, изобразительного искусства и традиционной культуры. Например, при изучении пьесы, связанной с природным пейзажем, можно обратиться к китайской традиции пейзажной живописи и объяснить ребенку принцип передачи пространства и движения через минимальное количество выразительных средств. Подобное сопоставление помогает формировать целостное эстетическое восприятие.

Музыкальный образ в китайской культуре часто связан с принципом передачи состояния, а не с буквальным изображением предмета. Поэтому педагогическая работа может включать сравнение музыкального и визуального образов. Учащемуся предлагается определить, какие звуковые средства могут соответствовать легкости тумана, движению воды, спокойствию горного пейзажа или оживленности праздничной процессии. В результате ребенок начинает воспринимать музыкальную фактуру как средство создания художественного пространства.

Особое значение имеет метод моделирования исполнительского образа. Перед началом работы над пьесой ребенок совместно с педагогом формулирует несколько характеристик будущего исполнения. Например: «легко — быстро — неожиданно — игриво» или «спокойно — певуче — мягко — задумчиво». Затем каждая характеристика соотносится с конкретным музыкальным средст-

вом. Такой прием помогает сделать интерпретацию осознанной и предотвращает формальное воспроизведение нотного текста.

Эмоциональный компонент при этом не должен подменять профессиональный анализ. В современной педагогике важно сформировать у учащегося способность аргументировать интерпретацию. Если ребенок утверждает, что определенный эпизод должен звучать тревожно, педагог может спросить, какие особенности музыки создают это ощущение. Учащийся должен постепенно научиться связывать эмоциональную оценку с темпом, ладом, динамикой, регистром, фактурой, гармонией и артикуляцией.

Большое значение имеет метод словесно-музыкального анализа. Речь педагога должна быть адаптирована к возрасту ребенка, но одновременно постепенно вводить профессиональную терминологию. Вместо абстрактного указания «сыграй выразительнее» целесообразно использовать более точные формулировки: «сделай кульминацию фразы», «покажи направление мелодии», «убери акцент с сопровождения», «сохрани легкость staccato», «сделай этот мотив более певучим». Постепенное расширение музыкального словаря учащегося способствует развитию его способности самостоятельно анализировать произведение.

Отдельного внимания требует проблема темпа. В детской педагогике часто возникает тенденция выбирать максимально быстрый темп для произведений игрового характера. Однако темп должен соответствовать художественному образу и техническим возможностям ребенка. При изучении «Счастливого праздника» Дин Шаньдэ чрезмерное ускорение может привести к потере ритмической ясности и образной выразительности. Поэтому педагог должен формировать у учащегося представление о темпе как об элементе художественной характеристики, а не как о показателе исполнительской сложности.

Динамическая работа также должна быть связана с драматургией. Ребенок должен понимать, что crescendo не означает просто постепенное увеличение громкости. Оно может выражать приближение к кульминации, усиление движения, эмоциональное возбуждение или изменение пространственного ощущения. Аналогично diminuendo может создавать ощущение удаления, успокоения или завершения. Такая интерпретация особенно важна при работе с программными произведениями.

Педагогическая эффективность детских фортепианных циклов возрастает при использовании принципа вариативности. Один и тот же эпизод может быть исполнен в нескольких вариантах, после чего ребенок сравнивает результаты. Например, педагог предлагает сыграть мелодию сначала слишком жестко, затем чрезмерно мягко и наконец найти оптимальное звучание. Учащийся получает возможность на слух определить границы выразительности. Подобный метод

развивает критическое слуховое восприятие и способствует формированию исполнительской самостоятельности.

Не менее значимым является метод коллективного обсуждения. Несмотря на индивидуальный характер фортепианного обучения, элементы групповой работы могут быть полезны в музыкальных школах. Несколько учащихся могут слушать исполнение одного произведения и обсуждать характер музыкального образа. При этом каждый ребенок получает возможность услышать разные интерпретационные решения. Такая практика способствует развитию музыкально-коммуникативных навыков и расширяет представление о допустимом диапазоне интерпретаций.

Современное китайское фортепианное образование все чаще сталкивается с необходимостью систематизации национального педагогического репертуара. Исследования китайской фортепианной литературы указывают на то, что произведения XX века отличаются значительным жанровым, тематическим и стилистическим разнообразием, однако не всегда распределены в соответствии с конкретными этапами обучения [2]. Поэтому одной из перспективных задач является создание методических каталогов, в которых детские циклы будут классифицироваться по возрасту, уровню технической сложности, характеру музыкального материала, типу национальной стилистики и педагогическим задачам.

Такой каталог позволил бы педагогу выбирать произведения не только по степени сложности, но и по конкретной образовательной цели. Например, один цикл может быть рекомендован для развития legato и певучести, другой — для работы над ритмом и staccato, третий — для формирования полифонического слуха, четвертый — для знакомства с народной мелодикой. Подобная систематизация способствовала бы более рациональному использованию китайского репертуара.

Исследования последних лет свидетельствуют о том, что китайская детская фортепианная музыка продолжает активно развиваться и в XXI веке. Современные композиторы обращаются к народным песням, традиционному театру, национальным мелодическим моделям и одновременно используют современные композиционные приемы [9]. Следовательно, методика изучения произведений XX века должна рассматриваться не как замкнутая историческая модель, а как основа для понимания современного китайского фортепианного творчества.

Особый интерес представляет развитие принципа «традиция — инновация». Исследования китайского детского фортепианного репертуара показывают, что наиболее перспективные произведения сочетают традиционные музыкальные материалы с современными фортепианными средствами [10]. Для педагогики это означает необходимость учить ребенка воспринимать национальную стили-

стику не как музейный объект, а как живой музыкальный язык, который может развиваться и изменяться.

В этом контексте методика изучения детских фортепианных циклов XX века должна включать исторический комментарий. Учащийся должен понимать, что произведения Дин Шаньдэ, Хуан Хувэя и других композиторов создавались в определенных исторических условиях и отражали процессы формирования китайской профессиональной музыкальной культуры. История произведения помогает понять причины обращения композитора к народной мелодике, особенности его музыкального языка и специфику образной системы.

Важным направлением является также развитие самостоятельной исследовательской активности учащихся старших классов музыкальных школ. Учащемуся можно предложить самостоятельно найти информацию о композиторе, регионе, народной мелодии или традиционном инструменте, связанном с произведением. После этого результаты могут обсуждаться на уроке. Такой подход превращает ребенка из пассивного исполнителя в активного участника образовательного процесса.

Концертная практика является завершающим этапом методической работы. Исполнение цикла на концерте позволяет проверить сформированность технических и художественных навыков. Однако подготовка к выступлению не должна сводиться к многократному повторению произведения. Необходимо моделировать концертную ситуацию, работать над устойчивостью темпа, эмоциональной концентрацией, сценическим поведением и способностью сохранять художественный замысел при волнении.

Особенно полезно исполнять не отдельные пьесы, а весь цикл или его тематически связанный фрагмент. Это позволяет ребенку осознать композиционную целостность произведения. Например, исполнение всех пяти пьес «Счастливого праздника» Дин Шаньдэ дает возможность выявить последовательность детских образов и увидеть, как меняются характер, фактура и технические задачи на протяжении произведения.

В результате методика изучения детских фортепианных циклов XX века в китайских музыкальных школах должна представлять собой комплексную систему, объединяющую слуховое восприятие, образно-ассоциативную работу, техническое освоение, музыкально-теоретический анализ, культурологический комментарий, самостоятельную интерпретацию и концертную практику. Ни один из этих компонентов не может быть полностью заменен другим. Техническое обучение обеспечивает исполнительскую возможность реализации замысла, аналитическое — его осознание, эмоциональное — личностное переживание, а культурологическое — понимание национального контекста.

Таким образом, изучение китайских детских фортепианных циклов XX века представляет собой перспективное направление современной музыкальной педагогики. Их использование позволяет одновременно решать задачи технического развития, формирования музыкального слуха, эмоциональной отзывчивости, образного мышления и культурной идентичности. Наиболее эффективной является методика, в которой ребенок сначала воспринимает произведение как целостный художественный образ, затем исследует его музыкальный язык, осваивает необходимые технические средства и в завершение самостоятельно формирует исполнительскую интерпретацию.

Особую ценность такой подход приобретает в современной китайской системе образования, где наблюдается переход от исключительно экзаменационно-технической модели к более широкой концепции музыкального и эстетического воспитания. Современные исследования развития китайского детского фортепианного обучения фиксируют именно такую тенденцию: наряду с сохранением экзаменационной системы постепенно усиливается внимание к эстетике, культурному содержанию, разнообразию репертуара и личностному развитию учащихся [1]. Поэтому методика работы с национальными фортепианными циклами XX века должна рассматриваться как один из инструментов обновления содержания китайского музыкального образования.

Перспективным направлением дальнейших исследований является разработка возрастной методической модели изучения китайских детских фортепианных циклов, предполагающей распределение произведений по уровням технической сложности и одновременно по типам художественных и культурных задач. Необходимы также экспериментальные исследования эффективности различных методов обучения, позволяющие определить влияние образно-ассоциативного, слухового, культурологического и проектного подходов на исполнительские результаты учащихся.

В заключение следует подчеркнуть, что китайские детские фортепианные циклы XX века обладают значительным потенциалом для современной музыкальной школы. Их художественное содержание позволяет преодолеть разрыв между техникой и музыкальностью, а национальная основа создает условия для соединения профессионального исполнительского образования с культурным воспитанием. Методика их изучения должна быть направлена на формирование ученика как активного интерпретатора, способного слышать музыкальную структуру, понимать ее эмоциональное содержание, осознавать культурный контекст и самостоятельно реализовывать художественный замысел. Именно такой комплексный подход позволяет превратить национальный фортепианный репертуар из дополнительного учебного материала в полноценный инструмент музыкального, эстетического и культурного развития ребенка.

Литература

1. *Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 379 с.*
2. *Дин Шаньдэ. Детская сюита "Счастливый праздник". Ор. 9. 1953.*
3. *Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1987. 240 с.*
4. *Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1947. 335 с.*
5. *Сао Shiu. Фортепіанний цикл "Картина Башу" забутого китайського композитора // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2019. № 1. DOI: 10.25128/2411-3271.19.1.21.*
6. *Choi Y. H., Cha S. H. A Study on Educational Piano Works Based on Folk Song Materials Included in the Four Major Piano Grading Examination Books in China // Research in Music Pedagogy. 2024. Vol. 25, No. 1. P. 79-105.*
7. *Liang M., Somtrakool K., Taipanich C. The Development of Piano Teaching Materials and Piano Literatures in China // Journal of Modern Learning Development. 2024. Vol. 9, No. 1.*
8. *Li Q., Mustafa L. M. Review on the Development Context and Current Situation of Chinese Children's Piano Learning: Based on Literature Analysis // Journal of Advanced Research in Social and Behavioural Sciences. 2026. Vol. 42, No. 1. P. 265-282. DOI: 10.37934/ arsbs. 42.1. 265282.*
9. *Lu H., Rattachaiwong N., Liu L. A Study on the Application of Folk Song Style in Chinese Children's Piano Music // Journal of Education, Humanities and Social Sciences. 2023. Vol. 20. P. 255-260. DOI: 10.54097/ehss.v20i.11632.*
10. *Song Y., Phayakkakul W. The Development of Teaching the 20th Century Chinese Piano Music in China // Journal of Roi Kaensarn Academi. 2024. Vol. 9, No. 10. P. 2034-2040.*
11. *Wang A., Chong Y. Y. Chinese Local Children's Piano Enlightenment Works - Tradition and Innovation in Children's Piano Enlightenment // Malaysian Journal of Music. 2024. Vol. 13, No. 1. P. 79-93. DOI: 10.37134/mjm.vol13.1.6.2024.*
12. *Wang L. The Formation and Development of the Piano School in China in the First Half of the 20th Century. Kyiv, 2025.*
13. *Wang Y. Ding Shande "Happy Festival": Teaching Research: Master's Thesis. Jilin University of the Arts, 2022.*
14. *Zhou Q., Lin N.-j. The New Ideas for Chinese Children's Piano Composition in the New Era // Journal of Roi Kaensarn Academi. 2024. Vol. 9.*

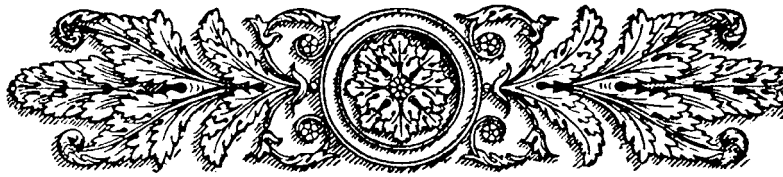
REFERENCES

1. *Asafiev B. V. Musical Form as a Process. Leningrad: Muzyka, 1971. 379 p.*
2. *Ding Shande. Children's Suite "Happy Festival". Op. 9. 1953.*
3. *Neuhaus G. G. The Art of Piano Playing: Notes of a Teacher. Moscow: Muzyka, 1987. 240 p.*
4. *Teplov B. M. Psychology of Musical Abilities. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR, 1947. 335 p.*
5. *Cao Shiu. Piano Cycle "Picture of Bashu" by a Forgotten Chinese Composer // Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies. 2019. No. 1. DOI: 10.25128/2411-3271.19.1.21.*
6. *Choi Y. H., Cha S. H. A Study on Educational Piano Works Based on Folk Song Materials Included in the Four Major Piano Grading Examination Books in China // Research in Music Pedagogy. 2024. Vol. 25, No. 1. P. 79-105.*
7. *Liang M., Somtrakool K., Taipanich C. The Development of Piano Teaching Materials and Piano Literatures in China // Journal of Modern Learning Development. 2024. Vol. 9, No. 1.*
8. *Li Q., Mustafa L. M. Review on the Development Context and Current Situation of Chinese Children's Piano Learning: Based on Literature Analysis // Journal of Advanced Research in Social and Behavioural Sciences. 2026. Vol. 42, No. 1. P. 265-282. DOI: 10.37934/arsbs.42.1.265282.*
9. *Lu H., Rattachaiwong N., Liu L. A Study on the Application of Folk Song Style in Chinese Children's Piano Music // Journal of Education, Humanities and Social Sciences. 2023. Vol. 20. P. 255-260. DOI: 10.54097/ehss.v20i.11632.*

10. *Song Y., Phayakkakul W. The Development of Teaching the 20th Century Chinese Piano Music in China // Journal of Roi Kaensarn Academi. 2024. Vol. 9, No. 10. P. 2034-2040.*
11. *Wang A., Chong Y. Y. Chinese Local Children's Piano Enlightenment Works: Tradition and Innovation in Children's Piano Enlightenment // Malaysian Journal of Music. 2024. Vol. 13, No. 1. P. 79-93. DOI: 10.37134/mjm.vol13.1.6.2024.*
12. *Wang L. The Formation and Development of the Piano School in China in the First Half of the 20th Century. Kyiv, 2025.*
13. *Wang Y. Teaching Research on Ding Shande's "Happy Festival": Master's Thesis. Jilin University of the Arts, 2022.*
14. *Zhou Q., Lin N.-j. The New Ideas for Chinese Children's Piano Composition in the New Era // Journal of Roi Kaensarn Academi. 2024. Vol. 9.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Ван Ян

Педагогический потенциал технологий искусственного интеллекта в развитии музыкально-творческих компетенций обучающихся в КНР

Аннотация. В статье исследуется педагогический потенциал технологий искусственного интеллекта в развитии музыкально-творческих компетенций обучающихся в Китайской Народной Республике. Актуальность проблемы определяется интенсивной цифровой трансформацией китайской системы образования, распространением генеративных моделей, интеллектуальных образовательных платформ и средств автоматизированного анализа музыкального материала. Обосновывается положение о том, что педагогическая эффективность искусственного интеллекта определяется не самим фактом применения цифрового инструмента, а способом его включения в структуру музыкально-творческой деятельности. Выделены возможности ИИ в персонализации обучения, организации оперативной обратной связи, развитии композиционного, импровизационного и аналитического мышления. Рассмотрены риски снижения творческой самостоятельности, унификации художественных решений и некритического принятия результатов алгоритмической генерации. Сформулированы педагогические условия продуктивной интеграции технологий искусственного интеллекта в музыкальное образование КНР.

Ключевые слова: искусственный интеллект, музыкальное образование, музыкально-творческие компетенции, Китай, КНР, цифровизация образования, музыкальное творчество, генеративный искусственный интеллект, персонализация обучения.

Развитие технологий искусственного интеллекта трансформирует образовательную среду, а интеллектуальные системы, прежде ограниченные вспомогательными функциями, теперь встраиваются в анализ, модификацию и генерацию учебного контента. В музыкальной педагогике эта проблематика имеет свою специфику. Подготовка будущего музыканта, помимо усвоения теоретических знаний, включает формирование художественного мировосприятия, развитие музыкального слуха и способности к самостоятельной интерпретации, а также овладение композицией, импровизацией и рефлексивной оценкой. Внедрение ИИ в этот процесс требует определить как его технические показатели, так и дидактические границы.

В Китайской Народной Республике актуальность этой проблематики подкреплена последовательным внедрением цифровых инструментов в педагогику. Правительственный курс ставит задачу создать интеллектуальную среду обитания, имплементировать адаптивные образовательные маршруты и поднять компетентность в сфере искусственного интеллекта у преподавателей и студентов [1; 2]. С развитием генеративных нейросетей растет напряжение между новыми возможностями для музыкальных экспериментов и риском подменить самостоятельное творчество машинной генерацией.

Смена вектора цифровой трансформации образования в Китае – отказ от компьютеризации как самоцели в пользу построения интеллектуально оснащенной образовательной среды. Сведения о процессе обучения, накапливаемые в такой среде, применяются для корректировки содержания, интенсивности и методов подачи учебного материала. Этот сдвиг исключительно важен для музыкальной педагогики. Дифференциация учащихся затрагивает объем усвоенных теоретических знаний, скорость развития слуховых навыков, координацию при исполнении, специфику творческого мышления, способность к самостоятельной интерпретации произведений. Интеллектуальные системы делают эти различия предметом постоянного мониторинга для педагога. Однако адаптация учебного процесса к индивидуальным характеристикам ученика должна опираться на профессионально-содержательные приоритеты, а не ограничиваться автоматическим подстраиванием программы под текущие интересы студента [1; 2].

Цифровая трансформация музыкального образования на современном этапе отличается от прежнего использования электронных средств, когда компьютеры применялись в основном для записи, передачи и воспроизведения звука. Анализ музыкальных текстов, выявление особенностей исполнительского процесса, создание персонализированных рекомендаций, построение вариативных последовательностей из гармонических, мелодических и фактурных элемен-

тов, а также интерактивный диалог с пользователем стали возможны благодаря алгоритмам искусственного интеллекта. Технологии перестают быть вспомогательным элементом и проникают в саму суть музыкально-творческой деятельности.

Перспективность этого подхода к музыкальному образованию в КНР объясняется тем, что современные технологии встраиваются в освоение традиционного наследия. В работе L. Yin показано: интеллектуальная интерактивная среда расширяет культурный кругозор учащихся, когда те постигают музыку национальной традиции [5]. Искусственный интеллект здесь – не путь к унификации, а инструмент сопоставления, анализа и творческой переработки национального материала.

Обретение исполнительских умений и теоретических знаний как в высших учебных заведениях педагогического профиля, так и в контекстах неформального просвещения не выявило фиксированных целевых компетенций в программах зарубежного академического образования. Этот факт указывает на необходимость моделирования процесса формирования специальных компетенций средствами интегративных курсов [5]. Концепт един в содержательно-целевом плане для большинства звукорежиссеров: передать художественную идею, добившись физически точного звучания текстуры аудиосообщения. Различия лежат в требуемом для достижения профессиональной цели уровне знаний и умений. Разделим звукорежиссеров на две группы. Группу А составляют специалисты, работающие в звукозаписи академической музыки и классического джаза. В группу В входят мастера («user-саунд-продюсеры»), занятые созданием аудиоконтента посредством цифровых инструментов для медиа и рекламы. У обеих групп уровень владения GLM одинаков, что выявляет основу для оценки специфики работы в контексте применения одних и тех же технико-творческих компетенций среды программного обеспечения для обработки сигнала. Ряд научных работ и учебных траекторий фиксирует мысль о том, что соединение китайской традиционной музыки и современных лого-инструментов развития способно расширить культурное форматирование, оказавшись органическим знаком психолого-творческой концепции цифровых звукорежиссеров. Однако в декоративном освоении и технологиях это замутняет анализ небольших издержек творческой эстетики для встраиваемых компьютерных фонограмм одинаредины устройства (в унисон с biarechinatra библиотеки LADSPA-драйвера обработок). Сложно в знании этой сферы чисто погружать производно синтезируемый звук.

Интегративное качество личности названо музыкально-творческой компетентностью. Она вбирает знания из музыкознания, слуховые навыки, исполнительские умения и способность к импровизации или сочинению – это установле-

но в педагогике. С качеством связаны развитое воображение, самостоятельная трактовка произведений, гибкая работа с нотами и объективная оценка результата. Центральный признак такой компетенции – субъектность. Ученик сам создает замысел, выбирает способы его воплощения и отвечает за смысловую завершенность продукта, не ограничиваясь копированием образца.

Оценивать воздействие ИИ стоит с оговоренных методологических позиций. Когда система синтезирует музыкальное произведение на всех стадиях, а учащийся лишь отбирает готовый образец, показатели высоки. Но они не доказывают освоения профессиональных компетенций. Если алгоритм создает варианты, выявляет ошибки в композиции, сопоставляет приемы гармонизации или имитирует стилевые черты, а студент сам выносит итоговую оценку и правит результат – такая ситуация превращает искусственный интеллект в инструмент, развивающий музыкально-педагогический процесс.

Как показано, структура музыкально-творческой компетентности включает вариативное мышление как системообразующий элемент. Оно раскрывается как умение выявлять разные пути преобразования одного исходного материала, а затем делать аргументированный выбор наиболее подходящего решения. До появления генеративных систем поиск альтернатив требовал существенных временных затрат; искусственный интеллект позволяет быстро строить решения различной модальности. Педагогический фон меняется. Изобилие вариантов перестало быть дефицитом – теперь в дефиците способность ученика устанавливать и формулировать критерии их художественного оценивания. В работе с интеллектуальной средой особую значимость приобретает укрепление теоретических основ музыкального материала, сформированность эстетических суждений и развитость самостоятельных аналитических навыков.

В коллективном формате возможности преподавателя объективно ограничены по времени. Автоматизированная система фиксирует систематические неточности, корректирует уровень сложности, генерирует персональные задания и обеспечивает незамедлительную обратную связь для взаимодействия с каждым учащимся. Подобное решение применительно к исполнительскому мастерству оценивает соблюдение ритма, скорость исполнения и динамические оттенки. Машинная верификация – строго вспомогательный инструмент. Художественная интерпретация сочинения не сводится к одним лишь поддающимся измерению параметрам, экспертное заключение наставника не может быть ею заменено.

Сокращение времени непосредственного участия педагога в самостоятельной работе смещает акцент на инструменты персонализации. Интеллектуальные платформы [3; 4] обеспечивают регулярность занятий и фиксируют динамику результатов, выявляя повторяющиеся затруднения. Их педагогическая ин-

терпретация требует понимания ограниченности численных критериев. Безличная статистика не схватывает эстетическую глубину исполнения: безупречный метроритм способен сосуществовать с механичностью, тогда как сознательное замедление или ускорение темпа может быть не ошибкой, а художественным приемом. Автоматическая система оценивания полезна прежде всего как поставщик данных – поводов для диалога с наставником, а не как финальный вердикт.

Следующее направление – формирование способности к композиционному осмыслению материала. Технологии генеративного искусственного интеллекта дают обучаемым оперативный доступ к разнообразным версиям: продолжение мелодической линии, гармоническое оформление темы, ритмическая структура либо текстурное решение. Педагогическая ценность - не в создании этих вариантов, а в их сопоставлении. Учащийся оценивает степень соответствия каждого из них стилистическим нормам, распознает типичные и стереотипные приемы, обосновывает их согласованность с авторским замыслом и выполняет собственную творческую доработку. Искусственный интеллект поставляет альтернативы, расширяя спектр возможных решений; творческая деятельность остается за студентом.

Разграничение формообразования и концептуализации обязательно в композиционной работе. Искусственный интеллект генерирует технически корректную последовательность звуков, но путь обучающегося, его впечатления и педагогическая установка, определяющая сочинение, для вычислительной системы недоступны. Критерием качества служит не фактурная безупречность, а мера соподчиненности отрывка авторскому намерению. Ведение сжатого пояснительного дневника – действенный методический прием. Студент фиксирует в нем исходный замысел, мотивацию применения нейросети, обобщает версии и обосновывает корректировки. Эта запись обеспечивает прозрачность творческого этапа для наставника и содействует становлению рефлексивных способностей.

Развитие аналитических способностей – содержательное ядро четвертой группы задач. Проблемно-ориентированная траектория обучения встраивает в сценарий занятия компьютерный инструментарий оценки мотивной структуры, аккордовых последовательностей и композиционных конфигураций. На начальном этапе обучаемый выдвигает личную гипотезу о строении музыкального материала, затем соотносит эту гипотезу с результатами компьютерного разбора и аргументирует совпадения либо несоответствия. Такая очередность критична: использование ИИ до этапа автономного размышления порождает когнитивную зависимость от машины.

Система упражнений на верификацию результатов, выработанных ИИ, закрепляет аналитические навыки. Но представлять искусственный интеллект безошибочным источником не стоит: с педагогических позиций куда обоснованнее стимулировать обучающихся к поиску слабо аргументированных или сомнительных формулировок, их сравнению с нотным текстом и построению развернутой доказательной базы. Такая методика одновременно совершенствует музыкально-теоретическую подготовку и цифровые компетенции – студент усваивает алгоритм критического анализа самостоятельно сгенерированных компьютером данных.

Техническая модернизация не гарантирует прогресса в музыкальной педагогике. Обучающиеся рискуют утратить способность к автономному действию. Генеративные алгоритмы, совершенствуясь, подталкивают студента принять готовый результат, минуя аналитическую и творческую фазы. Такая логика рождает диспропорцию между итогом и путем его получения. Безупречное воплощение - недостоверный маркер развитости музыкально-творческих задатков.

К особой категории отнесены процедуры установления авторства, закрепления прав на интеллектуальный продукт и фиксации степени участия искусственного интеллекта. Антропоцентрический подход ЮНЕСКО признает базовым условием интеграции генеративных нейросетей в педагогику. Личная инициатива, аналитика и ответственность учащихся трактуются этой ориентацией как обязательные к сохранению [9]. В музыкальном образовании этот аспект особо значим, ведь уникальность образа выступает конечной целью становления творческих компетенций.

Проблема атрибуции в учебных композиционных работах обостряется тем, что от обучающегося требуется провести ясную границу между лично разработанным содержанием, фрагментами, созданными с помощью генеративного инструмента, и степенью их последующей переработки. Подобная прозрачность необходима как для соблюдения академической этики, так и для адекватности педагогического оценивания. Педагогу надлежит установить, какие именно профессиональные операции студент выполняет самостоятельно. В антропоцентрической парадигме, декларированной в документах UNESCO, именно такая расстановка приоритетов признается ключевой, причем человеческая ответственность и осмысленное управление технологиями выносятся на первый план [9].

Обучающийся остается ведущим субъектом активности, только пока соблюдено это условие; без него внедрение искусственного интеллекта в дидактический процесс теряет эффективность. Постановку художественного замысла, отбор содержательных элементов, эстетическую оценку и окончательный вердикт человек реализует безусловно. Наибольшая отдача возникает при проблем-

но-творческих заданиях, у которых нет единственно верного ответа. Рациональная альтернатива инструкции «создайте произведение при помощи ИИ» – самостоятельная разработка концепции, формирование исходных данных, генерация нескольких вариантов, их критическое рассмотрение и авторская корректировка финального результата.

В педагогической науке рефлексия – обязательное условие. Обучающийся разграничивает результаты, полученные лично и с помощью алгоритмической генерации; он аргументирует, почему принял или отверг предложенные варианты, и показывает, как взаимодействие с технологией изменило исходную концепцию. Фундаментальная музыкально-теоретическая подготовка признана не менее значимой. Без знаний о гармонии, форме и фактуре студент не способен компетентно оценить машинную выдачу. Искусственный интеллект внедряется с опорой на профессиональную эрудицию, а не в ущерб ей.

Дидактический алгоритм цикличности строится на самостоятельной постановке задачи обучающимся, который создает первоначальный авторский вариант. Затем запускается генерация альтернатив через ограниченное взаимодействие с нейросетью с музыкально-теоретическим и художественным разбором полученных решений, авторской доработкой, исполнением и демонстрацией. Завершает процедуру рефлексия. Этап независимой работы до подключения технологического инструментария позволяет педагогу зафиксировать изначальный уровень интеллектуальной активности учащегося, а итоговая рефлексия показывает усвоенные изменения. Нейросеть – лишь компонент педагогического взаимодействия, а не главный смысловой ориентир.

ИИ-средства открывают широкие возможности для дидактики. Формирование музыкально-креативных компетенций у студентов в КНР базируется на технологическом арсенале искусственного интеллекта. Персонализация обучения идет по алгоритмам, учитывающим индивидуальный профиль учащегося; в ответ на его действия система продуцирует незамедлительную обратную связь. Значительно интенсифицируется поле композиторского поиска и импровизации, активизируется аналитический подход к музыкальному материалу, изобретаются новые модели освоения культурного наследия нации. Продуктивная эксплуатация такого инструментария возможна лишь при его включении в специальным образом сконструированную педагогическую архитектуру. Интеллектуальная платформа обслуживает деятельность студента, а не замещает ее.

Для музыкально-образовательной системы КНР этот вывод имеет стратегическое значение [2; 5]. Цифровая инфраструктура развита, интеллектуальные инструменты распространяются масштабно, но педагогическая эффективность держится на тщательном методическом конструировании. Наибольшая результативность – когда национальные культурные основания музыкального обуче-

ния сохраняются, а искусственный интеллект ускоряет аналитическую и творческую работу, персонифицирует задания и внедряет инновационные формы рефлексии. Технологическая модернизация не противопоставляется культурному наследию, а трактуется как инструмент его актуальной педагогической репрезентации.

Литература

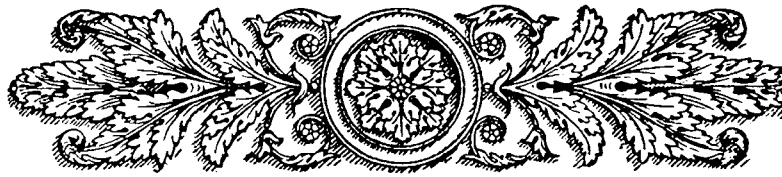
1. *Ministry of Education of the People's Republic of China. Opinions of Nine Departments Including the Ministry of Education on Accelerating the Digitalization of Education. Beijing, 2025.*
2. *Ministry of Education of the People's Republic of China. "Artificial Intelligence + Education" Action Plan. Beijing, 2026.*
3. *Li P.-P., Wang B. Artificial Intelligence in Music Education // International Journal of Human-Computer Interaction. 2024. Vol. 40, No. 16. P. 4183-4192. DOI: 10.1080/ 10447318. 2023.2209984.*
4. *Yu X., Ding Y., Chen Z. et al. Developments and Applications of Artificial Intelligence in Music Education // Technologies. 2023. Vol. 11, No. 2. Art. 42. DOI: 10.3390/technologies11020042.*
5. *Yin L. An Artificial Intelligence-Based Interactive Learning Environment for Music Education in China: Traditional Chinese Music and Its Contemporary Development as a Way to Increase Cultural Capital // European Journal of Education. 2025. Vol. 60, No. 1. e12858. DOI: 10.1111/ ejed.12858.*
6. *Chen L. Unlocking the Beat: How AI Tools Drive Music Students' Motivation, Engagement, Creativity and Learning Success // European Journal of Education. 2025. Vol. 60, No. 1. e12823. DOI: 10.1111/ejed.12823.*
7. *Wang Y., Li P. Assessment of the Relationship Between Music Students' Self-Efficacy, Academic Performance and Their Artificial Intelligence Readiness // European Journal of Education. 2024. e12761. DOI: 10.1111/ejed.12761.*
8. *Habib S., Vogel T., Anli X., Thorne E. How Does Generative Artificial Intelligence Impact Student Creativity? // Journal of Creativity. 2024. Vol. 34, No. 1. Art. 100072. DOI: 10.1016/ j.yjoc. 2023.100072.*
9. *Miao F., Holmes W. Guidance for Generative AI in Education and Research. Paris: UNESCO, 2023.*
10. *Zhang Y., Chen M. National Ballad Creation Education Under Artificial Intelligence and Big Data // Frontiers in Psychology. 2022. Vol. 13. Art. 883096. DOI: 10.3389/fpsyg.2022.883096.*

REFERENCES

1. *Ministry of Education of the People's Republic of China. Opinions of Nine Departments Including the Ministry of Education on Accelerating the Digitalization of Education. Beijing, 2025.*
2. *Ministry of Education of the People's Republic of China. "Artificial Intelligence + Education" Action Plan. Beijing, 2026.*
3. *Li P.-P., Wang B. Artificial Intelligence in Music Education // International Journal of Human-Computer Interaction. 2024. Vol. 40, No. 16. P. 4183-4192. DOI: 10.1080/10447318. 2023. 2209984.*
4. *Yu X., Ding Y., Chen Z. et al. Developments and Applications of Artificial Intelligence in Music Education // Technologies. 2023. Vol. 11, No. 2. Art. 42. DOI: 10.3390/technologies11020042.*
5. *Yin L. An Artificial Intelligence-Based Interactive Learning Environment for Music Education in China: Traditional Chinese Music and Its Contemporary Development as a Way to Increase Cultural Capital // European Journal of Education. 2025. Vol. 60, No. 1. e12858. DOI: 10.1111/ejed. 12858.*
6. *Chen L. Unlocking the Beat: How AI Tools Drive Music Students' Motivation, Engagement, Creativity and Learning Success // European Journal of Education. 2025. Vol. 60, No. 1. e12823. DOI: 10.1111/ejed.12823.*

7. *Wang Y., Li P. Assessment of the Relationship Between Music Students' Self-Efficacy, Academic Performance and Their Artificial Intelligence Readiness // European Journal of Education. 2024. e12761. DOI: 10.1111/ejed.12761.*
8. *Habib S., Vogel T., Anli X., Thorne E. How Does Generative Artificial Intelligence Impact Student Creativity? // Journal of Creativity. 2024. Vol. 34, No. 1. Art. 100072. DOI: 10.1016/j.yjoc. 2023.100072.*
9. *Miao F., Holmes W. Guidance for Generative AI in Education and Research. Paris: UNESCO, 2023.*
10. *Zhang Y., Chen M. National Ballad Creation Education Under Artificial Intelligence and Big Data // Frontiers in Psychology. 2022. Vol. 13. Art. 883096. DOI: 10.3389/fpsyg.2022.883096.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



В.В. Шатилов

Влияние генеративных нейросетей на визуальную культуру: интеграция в арт-рынок и маркетинг креативных индустрий

Аннотация. Статья посвящена феномену массового распространения визуального контента, созданного с помощью генеративных нейросетей (Midjourney, ChatGPT, Gemini и др.), в креативных индустриях. Опираясь на социологическую теорию различения П. Бурдьё, концепцию ауры В. Беньямина и теорию симулякров Ж. Бодрийяра, автор предлагает классифицировать данный массив визуальной продукции, выделив три функционально-ценовых сегмента: массовую генерацию публичных сервисов («нейро-ширпотреб»), индустриальный визуальный дизайн и институционализированное ИИ-искусство. В работе исследуется специфика зрительской рецепции каждого из этих направлений. Выявляются критерии легитимации алгоритмических произведений в институциональной художественной среде, а также анализируются причины негативного отношения потребителей к внедрению нейросетей в коммерческий сектор, в частности в рекламное производство.

Ключевые слова: арт-рынок, бренд, визуальная культура, искусственный интеллект (ИИ), креативные индустрии, маркетинг, нейромусор, нейросети, полу-аура, постцифровая материальность, реклама, символический капитал, художественная культура.

Введение

Стремительное развитие генеративных нейросетевых моделей радикально трансформировало ландшафт современных креативных индустрий. Демократизация алгоритмических инструментов привела к лавинообразному росту визуального контента, размыванию традиционных границ авторства и изменению логики ценообразования на арт-рынке и в коммерческом дизайне. Актуальность данной работы обусловлена необходимостью осмыслить социокультурный парадокс: довольно успешную институционализацию и высокую капитализацию нейросетевых произведений в сегменте высокого искусства на фоне этического отторжения алгоритмического контента со стороны массового потребителя и профессионального сообщества.

Новизна исследования заключается в разработке комплексной трёхуровневой модели функционирования сгенерированного визуального контента, разделяющей его на массовый, индустриальный и высокохудожественный сегменты на основе логики ценообразования и функционального назначения.

В отличие от фундаментальных трудов, сфокусированных преимущественно на эстетической или вычислительной природе ИИ-искусства (например, концепции алгоритмического авторства А. Херцмана или культурной аналитики Л. Мановича), а также узконаправленных эмпирических замеров психологического восприятия ИИ-контента, в данной статье применён междисциплинарный синтез. Впервые проанализирована взаимосвязь между отказом от использования ИИ как новой «стратегией различения» в премиальном маркетинге и трендом на «постцифровую материальность» в высоком искусстве. В исследовании обосновывается, что отторжение ИИ аудиторией носит не столько экономический, сколько этический характер, связанный с разрушением ауры произведени.

Объектом исследования выступает визуальный контент, сгенерированный с использованием технологий искусственного интеллекта.

Предмет исследования является институциональный статус, механизмы ценообразования и специфика социокультурного восприятия сгенерированного визуального контента в различных сегментах креативных индустрий.

Цель исследования заключается в анализе положения сгенерированного визуального контента в структуре креативных индустрий и выявления механизмов его символической и экономической оценки.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи: классифицировать нейросетевую визуальную продукцию на функциональные сегменты (массовый, индустриальный, высокое искусство); проанализировать процесс легитимации ИИ-искусства в музейно-галерейном пространстве и

роль в нём «постцифровой материальности»; исследовать этические причины негативной реакции аудитории на применение генеративного ИИ в рекламе и масс-маркете; интерпретировать статус нейросетевых изображений через философские и социологические категории подлинности и ауры.

В основу методологии легли принципы междисциплинарного анализа. Экономическое осмысление ценности сгенерированного контента опирается на трудовую теорию стоимости К. Маркса. Для анализа символического капитала и стратегий брендов применена социологическая теория различения П. Бурдьё. Философский фундамент работы составляют концепция ауры В. Беньямина и теория симулякров Ж. Бодрийяра. Концептуальная база дополнена современными исследованиями в области цифровой эстетики: категорией «полуауры» (D. Salas Espasa, M. Camacho; S. Park), концептом «генеративной гиперреальности» (J. Cunningham) и теорией алгоритмического происхождения как девалоризирующего фактора (P. Fortuna, A. Modlicski).

Основная часть

Осенью 2018 года на торгах аукционного дома Christie's был продан «Портрет Эдмонда де Белами», представляющий собой изображение, созданное с помощью генеративно-состязательной сети (GAN). При первоначальном эстимейте в 7–10 тысяч долларов итоговая цена лота достигла 432,5 тысячи долларов, превысив верхнюю границу оценки более чем в сорок раз [22]. На фоне возможностей современных генеративных моделей эта работа выглядит достаточно наивно, поскольку состоит преимущественно из алгоритмических артефактов, которые наглядно фиксируют ранний этап развития технологии. Однако беспрецедентная цена лота была продиктована отнюдь не художественными достоинствами произведения. Покупатель приобрёл не столько произведение искусства, сколько культурный артефакт, знаменующий собой поворотный момент в развитии цивилизации.

Сегодня генеративные нейросети вошли в повседневность, и с их помощью производится огромный объём контента самого разного качества. Среди него встречается как откровенный «нейромусор» (англ. AI slop), так и концептуальные работы музейного уровня. Предлагается проанализировать положение сгенерированного визуального контента в структуре креативных индустрий, намеренно оставив за скобками иные формы генераций.

Продукция, сгенерированная нейросетями, неоднородна, поэтому предлагается разделить её на три сегмента, различающихся логикой ценообразования и функциональным назначением.

Массовая продукция публичных сервисов («нейро-ширпотреб»)

Сюда входят изображения, созданные с помощью таких общедоступных платформ, как Midjourney, ChatGPT, DALL-E, Gemini и других. Работа с ними не требует специальной подготовки, поскольку их интерфейс интуитивно понятен, а генерация сводится к общению с чат-ботом посредством текстовых промптов (запросов), сформулированных на естественном языке. Результат напрямую зависит от качества промпта, и при недостаточной детализации ИИ-модель «выдаёт себя» собственными стилистическими клише.

Согласно теории К. Маркса, стоимость продукта пропорциональна количеству вложенного в него труда. Очевидно, что вклад оператора в результат генерации общедоступных ИИ-моделей ограничивается несколькими строками текста. Поэтому неудивительно отношение аудитории к такой визуальной продукции как к «нейромусору». Результаты хорошо сформулированных промптов по своему техническому качеству могут достигать уровня работ профессиональных художников компьютерной графики. Однако демократизация инструментов визуального производства, осуществлённая генеративными сетями, привела к девальвации чисто технического мастерства. В ситуации, когда технически безупречное изображение генерируется за секунды, «символический капитал» таких продуктов находится на крайне низком уровне.

Индустриальная визуальная продукция

К данному типу в основном относятся визуальные рекламные материалы, не претендующие на высокую художественную ценность и часто неотличимые от традиционных рекламных фото- и видеосъёмок.

К 2024 году коммерческий сектор практически изжил модель «наивного» промптинга, при котором текстовый запрос напрямую превращался в изображение. Это произошло из-за низкой предсказуемости метода, поскольку он не обеспечивал воспроизводимости, консистентности и соответствия брендбуку, то есть трёх базовых требований индустриального заказа.

Поэтому в коммерческом графическом дизайне на смену простому текстовому запросу пришёл жёсткий пайплайн. Он включает нодовые системы вроде ComfyUI, точные ControlNet-каркасы, а также комбинацию трёхмерных болванок и нейротекстурирования. Однако для получения качественного результата от такой системы требуется профессиональный оператор, способный осуществлять гибридный контроль над алгоритмами. В целом визуальная продукция данного сегмента носит рутинный характер и не рассчитана на бурную реакцию аудитории. Проблемы начинаются, когда зрители распознают её генеративную природу, о чём будет сказано далее.

Институциональное ИИ-искусство

К данному сегменту относятся произведения галерейного и музейного уровней. Ключевую ценность произведений из данной категории определяет не алгоритмическая природа артефакта сама по себе, а авторская концепция, уникальность обучающего датасета и физическое воплощение объекта. Крупнейшие аукционные дома (Christie's, Sotheby's, Phillips) выделили ИИ-арт в самостоятельную категорию, а легитимность жанра закрепили резонансные сделки. В частности, к ним относится продажа портрета Алана Тьюринга «A.I. God» работы робота Ai-Da за 1,08 миллиона долларов на Sotheby's в ноябре 2024 года [2], а также первые профильные торги Christie's Augmented Intelligence в марте 2025 года, принёсшие 728 784 доллара при прогнозе в 600 тысяч [3]. На данном аукционе было продано 28 из 34 лотов, при этом топ-лотом стала работа Рефика Анадола «Machine Hallucinations – ISS Dreams – A», проданная за 277 200 долларов. Эта динамическая картина была обучена на базе данных из 1,2 миллиона изображений Международной космической станции [там же]. Работа пионера алгоритмической музыки и визуального искусства Холли Херндон «Embedding Study 1 & 2», представленная ранее на Биеннале Уитни, ушла за 94 500 долларов [21].

Хотя доля ИИ-лотов в совокупном обороте аукционных домов невелика, такие торги решают иную задачу, направленную на привлечение новой аудитории. По данным Christie's, около 48% участников торгов Augmented Intelligence составили миллениалы и зумеры, а 37% зарегистрировались на площадке впервые [3]. Параллельно идёт легитимация данного сегмента с помощью механизмов институционального признания. Ведущие музеи интегрируют ИИ-художников в постоянные коллекции, и ярким примером этому может служить монументальная генеративная инсталляция Рефика Анадола «Unsupervised» в нью-йоркском MoMA [16].

При оценке этого рынка необходимо учитывать две ключевые особенности. Во-первых, генерации, выполненные средствами публичных сервисов, не имеют ценности на арт-рынке. Высоко котируются авторы, работающие с уникальными базами данных для обучения нейросетей и оригинальной программной архитектурой, как это делает Ивона Тау, обучающая модели семейства GAN исключительно на собственных фотографиях [4]. Во-вторых, после коллапса рынка спекулятивного цифрового NFT-искусства коллекционеры предпочитают приобретать генеративные произведения, имеющие физическое воплощение. К ним относятся холсты с нанесённой роботом краской, скульптуры, напечатанные на 3D-принтере, а также видеопанели в рукотворных обрамлениях уникального дизайна. Этот тренд получил название «постцифровой материальности» (post-digital materiality).

Тренд на физическое закрепление цифрового опыта в искусстве 2025–2026 годов проявляется не только в роботизированной живописи Ai-Da или гигантских LED-экранах Анадола. Художники всё чаще комбинируют генеративные образы с традиционными техниками, к которым относятся темперная и масляная живопись. Так, американский концептуалист Ноа Пауэлл использует базы данных систем распознавания лиц и камер слежения, пропускает эти массивы через искусственный интеллект, а затем вручную переносит полученные изображения на холст, кропотливо выписывая маслом артефакты машинного зрения, включая пикселизацию, глитчи и «галлюцинации» [1].

Сгенерированные визуальные материалы в маркетинге

Пока в сфере высокого искусства, созданного с помощью нейросетевых инструментов, проходит сложный процесс институционализации, в потребительской среде, охватывающей масс-маркет и индустрию развлечений, преобладает резко негативное отношение к использованию подобных технологий.

Характерно, что это отторжение носит не экономический, а этический характер. Аудитория, обнаружившая факт генерации в коммерческих продуктах, ощущает себя обманутой независимо от цены товара. При этом никогда не формулируется, какая стоимость сделала бы использование искусственного интеллекта приемлемым, поскольку осуждению подвергается сам факт применения технологии как таковой.

В отечественной практике показательным примером является скандал, связанный с обложкой российского издания романа Анджея Сапковского «Перекрёсток воронов», выпущенного издательством АСТ в 2025 году. Первый вариант обложки вызвал массовые подозрения в использовании нейросети из-за обилия генеративных артефактов [28]. В результате издательству пришлось переделать иллюстрацию, и в печать издание вышло с другой обложкой. Схожая, хотя и менее скандальная история связана с графическим романом «Евгений Онегин», изданным тем же издательством в 2023 году. Иллюстрации к этому произведению, выполненные в Midjourney, также вызвали критику аудитории [там же].

Столь же неприемлемым аудитория считает применение ИИ в рекламе. Причём отторжение вызывают не только случаи, касающиеся изображения продукта и способные ввести потребителя в заблуждение относительно его потребительских характеристик, но и материалы, где эти свойства не демонстрируются вовсе. Рождественский ролик Coca-Cola, выпущенный с использованием генеративного ИИ в ноябре 2024 года, был раскритикован как «бездушный» и лишённый творческого начала [11]. Повторная попытка компании в ноябре 2025 года, отличившаяся технически более качественной анимацией и заменой лю-

дей на антропоморфных животных, вновь вызвала волну негатива, а часть комментаторов связывала протест с ощущением угрозы для занятости в рекламной индустрии []. Ещё более резкой была реакция на ролик «It's the Most Terrible Time of the Year», выпущенный McDonald's Netherlands 6 декабря 2025 года. Помимо использования ИИ, аудиторию оттолкнул циничный тон видео, и уже 10 декабря компания была вынуждена снять рекламу с публикации [12].

Особый интерес представляют случаи, когда генеративное происхождение изображения было явно раскрыто, но это не смягчило реакции аудитории. В августовском номере Vogue за 2025 год реклама Guess включала изображения двух моделей, созданных студией Seraphinne Vallora. Несмотря на присутствие текстового пояснения «Produced by Seraphinne Vallora on AI», кампания вызвала волну критики как за подрыв доверия к изданию, так и за вытеснение живых моделей и фотографов из профессии [19]. Аналогичным образом кампания Valentino Garavani DeVain Digital Creative Project, запущенная в декабре 2025 года и объединившая девять работавших с ИИ-инструментами художников, была прямо промаркирована как сгенерированная нейросетью. Однако это не помешало аудитории охарактеризовать её как «дешёвую», «безвкусную» и не соответствующую ценностям бренда, построенного на ремесленном мастерстве [23].

Показателен и кейс Gucci, произошедший в феврале 2026 года. Серия изображений, выпущенных перед миланским дебютом креативного директора Демны Гвасалии (шоу PRIMAVERA, 27 февраля 2026 года) и прямо помеченных подписью «Created with AI», вызвала критику из-за противоречия декларируемой домом ценности итальянского ремесленного мастерства. В данном случае конфликт локализовался не в сфере введения в заблуждение, а в области символической состоятельности бренда [15]. Следовательно, прямая маркировка происхождения изображения не смягчает негативной реакции аудитории, которой неприятен сам факт замещения человеческого труда алгоритмическим в зоне, символически закреплённой за ремеслом и авторством.

Схожий паттерн фиксируется и в игровой индустрии. В декабре 2025 года игроки Battlefield 6 (Electronic Arts / DICE) обвинили издателя в продаже платного набора косметических предметов Windchill. По их мнению, этот набор включал сгенерированные искусственным интеллектом изображения с характерными визуальными артефактами. Скандал усилился из-за того, что ранее один из руководителей студии DICE публично заявлял об отсутствии ИИ-контента в игре [10].

Как видно, аудитория негативно реагирует на использование ИИ не только в рекламных кампаниях премиальных брендов, но и в масс-маркете. Это в целом демонстрирует низкий уровень терпимости потребителей к искусственному ин-

теллекту в коммерческих продуктах. Тем не менее производители вряд ли откажутся от технологии, позволяющей существенно сократить издержки на рекламу и маркетинг. Вероятнее иная стратегия. Она заключается в более осторожном и менее заметном её применении в расчёте на то, что по мере совершенствования моделей сгенерированные материалы перестанут опознаваться аудиторией.

Демонстративный отказ от использования ИИ как маркетинговый ход

Пока одни бренды всё активнее используют ИИ в маркетинге, другие придерживаются кардинально противоположной стратегии. Раньше остальных на этот путь встал Dove. В апреле 2024 года во время празднования двадцатилетия кампании Real Beauty бренд публично обязался никогда не использовать сгенерированные нейросетями изображения женских тел [8].

Вторым показательным примером стала рождественская видео-реклама Porsche «The Coded Love Letter». Она вышла 19 декабря 2025 года и была полностью создана аниматорами парижской студии Parallel Studios без применения генеративных инструментов. Отраслевая пресса прямо противопоставила этот кейс неудачным ИИ-кампаниям Coca-Cola и McDonald's того же сезона. Эксперты отметили, что ставка на рукотворную анимацию обеспечила видео органическое распространение и позитивный приём аудитории [18].

Третий пример представляет собой кампанию Bottega Veneta «Craft is Our Language», запущенную в мае 2025 года в честь пятидесятилетия фирменного плетения Intrecciato. В её основе лежат чёрно-белые портреты и короткие ролики с крупными планами рук. Этот визуальный ряд выстраивает высказывание вокруг ручного труда, жеста мастера и телесного контакта между человеком и материалом [13].

В отраслевой аналитике закрепляется тезис о том, что отметка «не сгенерировано ИИ» приобретает функцию, аналогичную маркировке «без ГМО» в пищевой индустрии. При этом участие человека как в производстве самого продукта, так и в создании рекламных материалов о нём становится маркером премиальности. Однако стоит учитывать, что демонстративный отказ от использования ИИ даже у упомянутых брендов не является тотальным и находится в противоречивом отношении к реальной практике компаний, активно внедряющих генеративные модели в персонализацию, логистику и разработку продукта.

В данном случае речь идёт о риторическом и репрезентационном разделении. Искусственный интеллект допускается в невидимую операционную зону и вытесняется из видимой коммуникативной области, где формируется символическая ценность бренда. С точки зрения теории П. Бурдьё, подобное разделение

представляет собой классическую стратегию различения. В условиях, когда генеративные инструменты становятся общедоступными, а созданный с их помощью контент оказывается вездесущим, демонстративный отказ от нейросетей превращается в новый ресурс отличия. Этот ресурс доступен прежде всего тем игрокам рынка, которые могут позволить себе более медленное и дорогое ручное производство [27, с. 29–36].

Визуальная продукция, сгенерированная ИИ, и теория ауры В. Беньямина

Вопрос о том, каковы границы свободы оператора в работе с нейросетями, выходит за пределы данного исследования. Однако уже очевидно, что чем менее конкретен промт (запрос), тем более усреднённым получается результат. Этот социокультурный феномен получил в искусствоведческой и критической среде название «AI slop» (нейромусор). Данный термин концептуализирует безликое, жутковато-однообразное множество алгоритмических визуализаций, наводнивших интернет-пространство и коммерческий сектор.

Фундаментальная проблема массовой ИИ-генерации заключается в природе обучающих датасетов. Нейросети анализируют миллиарды изображений, извлечённых из сети, и усваивают не исключительные черты, а статистическую медиану человеческой визуальной культуры. Выдаваемый результат представляет собой усреднённый, визуально приятный, но вторичный продукт. Из-за этого многообразие визуальной культуры сжимается в единый алгоритмически приемлемый, но фундаментально стерильный формат. И хотя генеративный ИИ повышает индивидуальную производительность, он катастрофически снижает коллективное разнообразие креативного контента, конвергируя его к узкому набору эстетических паттернов [12].

Вместе с тем ряд теоретиков, применяющих марксистский подход к анализу ИИ-искусства, призывает не демонизировать феномен нейромусора и рассматривать его в исторической перспективе. Возникновение огромных массивов низкокачественного, шаблонного искусства всегда сопровождало моменты технологической или социальной демократизации творческих инструментов [7]. Историческим аналогом этому может служить салонная живопись XIX века, представляющая собой тысячи безупречно исполненных, но лишённых оригинальности полотен.

Понять логику формирования в обществе мнения относительно художественной ценности каждого из перечисленных выше сегментов генераций, представленных на арт-рынке, предлагается через концепцию «ауры», введённую В. Беньямином.

Согласно теории В. Беньямина, аура представляет собой уникальное присутствие произведения во времени и пространстве его исторического бытования, которое разрушается при механическом тиражировании [24, с. 19–22]. Ситуация с генеративными нейросетями радикализирует этот тезис. Если фотография или гравюра всё же воспроизводят некий предшествующий оригинал, то полученное диффузионной моделью изображение чаще всего вообще не имеет единичного референта. По формуле Ж. Бодрийяра оно является симулякром, то есть копией без оригинала [25, с. 5]. Именно это обстоятельство объясняет обесценивание «нейроширпотреба», поскольку подобные изображения лишены ауры.

Современные исследования предлагают промежуточную категорию для описания случаев соединения человеческого намерения и алгоритмического исполнения в едином творческом акте. В систематическом обзоре Д. Салас Эспасы и М. Камачо вводится понятие «полуауры» (semi-aura). Она представляет собой гибридную форму подлинности, возникающую на пересечении авторского замысла и генеративной агентности модели. Эта форма занимает промежуточное положение между уникальной аурой рукотворного оригинала и чисто механической копией [20, с. 6735]. С. Пак развивает близкий тезис, показывая, что сотрудничество художника с генеративной моделью не столько уничтожает ауру, сколько трансформирует и демократизирует её, перераспределяя между уникальностью и техническим мастерством [17, с. 1807]. Понятие полуауры отлично применимо именно к третьему описанному институциональному сегменту ИИ-искусства, где присутствуют именованный автор, курирующая институция и уникальный датасет. Иными словами, здесь задействован весь необходимый аппарат легитимации в терминах поля культурного производства П. Бурдьё [26, с. 218–224].

Однако обладающее полуаурой произведение, созданное с использованием инструментария ИИ, на данный момент воспринимается в художественной и арт-рыночной иерархии как менее ценное независимо от его визуальных качеств. Это доказывается в том числе и приведёнными ранее результатами торгов. Эмпирическую поддержку этой концепции также даёт исследование П. Фортуны и А. Модлиньского. Оно показало, что само знание об искусственном происхождении произведения выступает «(де)валоризирующим фактором» на арт-рынке [9, с. 195]. Этот вывод напрямую объясняет неэффективность прямой маркировки как инструмента снятия негативной реакции аудитории, что было описано в части об индустриальной визуальной продукции.

В свою очередь Дж. Каннингем по сути отвергает применимость теории ауры к продуктам генерации нейросетей. Исследователь предлагает понятие «генеративной гиперреальности». Оно обозначает новый виток эволюции симулякра,

на котором ИИ-искусство порождает новые визуальные референты, ускользающие от верификации через оригинал [5].

Заключение

Проведённый анализ демонстрирует глубокую неоднородность и противоречивость статуса сгенерированного визуального контента в современных креативных индустриях.

В сфере высокого искусства наблюдается довольно успешная институционализация произведений, созданных с помощью инструментов ИИ. Музейное, галерейное и арт-рыночное признание таких работ обусловлено использованием художниками уникальных баз данных для обучения генеративных моделей и переходом к постцифровой материальности. Подобный подход позволяет сформировать новую гибридную форму подлинности, наделённую так называемой полуаурой.

На потребительском рынке и в индустрии рекламы сложилась кардинально противоположная ситуация, которая характеризуется жёстким этическим неприятием генеративных технологий со стороны массовой аудитории. Зрители воспринимают использование ИИ в коммерческих продуктах как обман, и даже прямая маркировка сгенерированных изображений не смягчает критику, поскольку сам факт алгоритмического вмешательства выступает серьёзным фактором девалоризации конечного продукта. В подобных условиях демонстративный отказ от нейросетей становится новым маркером премиальности и эксклюзивности, позволяя брендам накапливать символический капитал.

Философское и социологическое осмысление проблемы внедрения ИИ в визуальную культуру подтверждает, что будущее креативных индустрий во многом зависит от того, насколько общество со временем адаптируется к этой новой визуальной среде. Вероятнее всего, индустрия выберет путь скрытого использования алгоритмов в рутинных операциях при одновременном подчёркивании ценности ручного труда в публичной коммуникации. Такая стратегия поможет корпорациям сбалансировать экономическую выгоду от применения новых технологий и этические ожидания аудитории.

Литература

1. *5 Notable Trends in Art in 2025 and 4 Emerging Artists Using Them // LettsArt. – 2025. – 4 July. – URL: https:// www. lettsart. com/ 2025/07/04/5-notable- trends-in-art-in- 2025-and-4-emerging- artists-using-them/ (дата обращения: 28.08.2026).*
2. *AI Robot-Generated Painting Brings $1.08M For Sotheby's // Antiques And The Arts Weekly. – 2024. – 11 November. – URL: https://antiquesandthearts.com/ai-robot- generated- painting-brings-1-08m-for-sothebys/ (дата обращения: 28.08.2026).*

3. *Brady, A. Christie's AI art auction outpaces expectations, bringing in more than $728,000 // The Art Newspaper. – 2025. – 5 March. – URL: https:// www.theartnewspaper. com/ 2025/ 03/05/christies- augmented-intelligence-sale (дата обращения: 28.08.2026).*
4. *Coombs, C. Christie's 'Augmented Intelligence' auction surpasses expectations // Thred. – 2025. – 10 March. – URL: https://thred.com/culture/ design/christies-augmented-intelligence- auction-surpasses-expectations/ (дата обращения: 28.08.2026).*
5. *Cunningham, J. Simulacra on Steroids: AI Art and the Baudrillardian Hyperreal // Issues in Information Systems. – 2024. – Vol. 25, № 2. – P. 1–8.*
6. *Di Placido, D. Coca-Cola Sparks Backlash With AI-Generated Christmas Ad, Again // Forbes. – 2025. – 4 November. – URL: https://www.forbes.com/ sites/ danidiplacido/ 2025/11/ 04/coca-cola- sparks-backlash-with-ai-generated-christmas-ad-again/ (дата обращения: 26.08.2026).*
7. *D'Isa, F. The Idea of "AI Slop" Is Slop // The Philosophical Salon. – 2025. – 1 December. – URL: https://thephilosophicalsalon.com/the-idea-of-ai-slop-is-slop/ (дата обращения: 29.08.2026).*
8. *Dove Marks 20 Years of Real Beauty with a Renewed Commitment to 'Real' and Pledge to Never Use AI to Represent Real Women in Its Advertising // PR Newswire / Unilever. – 2024. – 9 April. – URL: https://www.unilever. com/news/news-search/2024/20- years-on- dove-and- the-future-of-real-beauty/ (дата обращения: 26.08.2026).*
9. *Fortuna P., Modlicski A. A(I)rtist or Counterfeiter? Artificial Intelligence as (D)Evaluating Factor on the Art Market // The Journal of Arts Management, Law, and Society. – 2021. – Vol. 51, № 3. – P. 188–201.*
10. *Gach, E. Battlefield 6 Is Selling Gen AI Cosmetics After Promising No Slop // Kotaku. – 2025. – 22 December. – URL: https://kotaku.com/battlefield-6-ai-stickers-cosmetics-bundle-2000655167 (дата обращения: 26.08.2026).*
11. *Horvath, B. Coca-Cola causes controversy with AI-generated ad // NBC News. – 2024. – 18 November. – URL: https://www.nbcnews.com/tech/innovation/coca- cola-causes- controversy-ai-made-ad-rcna180665 (дата обращения: 26.08.2026).*
12. *It's the Most Terrible Time of the Year // Wikipedia. – 2026. – 17 August. – URL: https:// en. wikipedia. org/wiki/It's_the_Most_Terrible_Time_of_the_Year (дата обращения: 26.08.2026).*
13. *Keaton, A. Top luxury campaigns of 2025: Bottega Veneta, "Craft is our language" // Luxury Daily. – 2026. – 13 January. – URL: https://www. luxurydaily. com/top- luxury- campaigns- of-2025-bottega-veneta-craft-is-our-languagt/ (дата обращения: 29.08.2026).*
14. *Leigh, J. Taste is not a feature. On judgement, context, and why AI makes taste more important, not less // UX Collective. – 2026. – 27 March. – URL: https://uxdesign. cc/taste- is-not-a-feature-720ca15366c7 (дата обращения: 29.08.2026).*
15. *McMahon, L. Gucci criticised for 'AI slop' images ahead of major fashion show // BBC News. – 2026. – 25 February. – URL: https://www.bbc.com/news/articles/cjwz6yzn5jqo (дата обращения: 26.08.2026).*
16. *MoMA Acquires Refik Anadol's AI-Powered Unsupervised // Artforum. – 2023. – 11 October. – URL: https:// www. artforum.com/news/moma-acquires- refik-anadols-unsupervised-517497/ (дата обращения: 28.08.2026).*
17. *Park, S. The work of art in the age of generative AI: aura, liberation, and democratization / S. Park // AI & Society. – 2025. – Vol. 40, № 3. – P. 1807–1816. – DOI: 10.1007/ s00146-024-01948-6.*
18. *Porsche 2025 holiday campaign gains attention by using handcrafted animation over AI tools // The Express Tribune. – 2025. – 23 December. – URL: https://tribune.com.pk/story/2583619/ porsche- 2025- holiday-campaign-gains-attention-by- using-handcrafted-animation-over-ai-tools (дата обращения: 26.08.2026).*
19. *Rufo, Y. Does this look like a real woman? AI model in Vogue raises concerns about beauty standards // BBC News. – 2025. – 26 July. – URL: https://www.bbc. com/news/articles/ cgeqe084nn4o (дата обращения: 26.08.2026).*
20. *Salas Espasa D., Camacho M. From Aura to Semi-Aura: Reframing Authenticity in AI-Generated Art – a Systematic Literature Review // AI & Society. – 2025. – Vol. 40, № 8. – P. 6727–6759.*
21. *Salimbeni, G. AI Art Newsletter - 06 April 2025 // Guido Salimbeni (Personal Website/Blog). – 2025. – 06 April. – URL: https:// www.guidosalimbeni. it/blog/aiart/ 2025/04/ 06/ai- art-newsletter. html (дата обращения: 28.08.2026).*

22. *Sutton, B. First-Ever Artificial Intelligence-Generated Portrait Sells for More Than 40 Times Its Estimate at Christie's // Artsy. – 2018. – 25 October. – URL: https://www. artsy.net/ article/ artsy-editorial-first- ever- portrait- generated- artificial- intelliartsy- auction-sold- 40-times-estimate (дата обращения: 26.08.2026).*
23. *Walsh, M. Valentino vilified for AI slop ads – fashion fans accuse "rage bait" // Cybernews. – 2025. – 2 December. – URL: https://cybernews.com/ai-news/valentino-rage-bait-ai-slop-advertising/ (дата обращения: 26.08.2026).*
24. *Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе / В. Беньямин ; предисл., сост., пер. с нем. и примеч. С. А. Ромашко. – М. : Медиум, 1996. – 240 с.*
25. *Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. А. Качалова. – М. : Постум, 2015. – 240 с.*
26. *Бурдье П. Правила искусства. Генезис и структура литературного поля / пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Ad Marginem, 2001. – 576 с.*
27. *Бурдье П. Различение: социальная критика суждения / Пер. с фр. О. И. Кирчик // Экономическая социология. – 2005. – Т. 6, № 3. – С. 25–48.*
28. *Мирошник, П. «Ведьмак: Перекрёсток воронов» и ИИ: разбираем скандал с обложкой новой книги // Блог «М.Видео». – 2025. – 21 марта. – URL: https://www. mvideo.ru/ blog/pomogaem-razobratsya/vedmak- perekrestok-ii-razbiraem-skandal-s-oblozhkoj-novoj-knigi (дата обращения: 29.08.2026).*

REFERENCES

1. *5 Notable Trends in Art in 2025 and 4 Emerging Artists Using Them, LettsArt, 2025, July 4, available at: https://www.lettsart.com/2025/07/04/5-notable-trends-in- art-in-2025-and-4-emerging-artists-using-the5/ (August 28, 2026).*
2. *AI Robot-Generated Painting Brings $1.08M For Sotheby's, Antiques And The Arts Weekly, 2024, November 11, available at: https://antiquesandthearts.com/ai-robot- generated-painting-brings-1-08m-for-sothebys/ (August 28, 2026).*
3. *Brady A. Christie's AI art auction outpaces expectations, bringing in more than $728,000, The Art Newspaper, 2025, March 5, available at: https://www.theartnewspaper. com/2025/03/05/ christies- augmented-intelligence-sale (August 28, 2026).*
4. *Coombs C. Christie's 'Augmented Intelligence' auction surpasses expectations, Thred, 2025, March 10, available at: https://thred.com/culture/design/christies-augmented- intelligence-auction-surpasses-expectations/ (August 28, 2026).*
5. *Cunningham J. Simulacra on Steroids: AI Art and the Baudrillardian Hyperreal, Issues in Information Systems, 2024, vol. 25, No. 2, pp. 1-8.*
6. *Di Placido D. Coca-Cola Sparks Backlash With AI-Generated Christmas Ad, Again, Forbes, 2025, November 4, available at: https://www.forbes.com/sites/danidiplacido/2025/11/04/ coca-cola-sparks- backlash-with-ai-generated-christmas-ad-again/ (August 26, 2026).*
7. *D'Isa F. The Idea of "AI Slop" Is Slop, The Philosophical Salon, 2025, December 1, available at: https://thephilosophicalsalon.com/the-idea-of-ai-slop-is-slop/ (August 29, 2026).*
8. *Dove Marks 20 Years of Real Beauty with a Renewed Commitment to 'Real' and Pledge to Never Use AI to Represent Real Women in Its Advertising, PR Newswire / Unilever, 2024, April 9, available at: https://www.unilever.com/news/news-search/2024/20-years- on-dove-and-the-future-of- real-beauty/ (August 26, 2026).*
9. *Fortuna P., Modli?ski A. A(I)rtist or Counterfeiter? Artificial Intelligence as (D)Evaluating Factor on the Art Market, The Journal of Arts Management, Law, and Society, 2021, vol. 51, No. 3, pp. 188-201.*
10. *Gach E. Battlefield 6 Is Selling Gen AI Cosmetics After Promising No Slop, Kotaku, 2025, December 22, available at: https://kotaku.com/battlefield-6-ai-stickers-cosmetics-bundle-2000655167 (August 26, 2026).*
11. *Horvath B. Coca-Cola causes controversy with AI-generated ad, NBC News, 2024, November 18, available at: https://www.nbcnews.com/tech/innovation/coca-cola-causes- controversy-ai- made-ad- rcna180665 (August 26, 2026).*

12. *It's the Most Terrible Time of the Year, Wikipedia, 2026, August 17, available at: https://en. wikipedia.org/wiki/It's_the_Most_Terrible_Time_of_the_Year (August 26, 2026).*
13. *Keaton A. Top luxury campaigns of 2025: Bottega Veneta, "Craft is our language", Luxury Daily, 2026, January 13, available at: https://www.luxurydaily.com/top-luxury-campaigns-of- 2025-bottega- veneta-craft-is-our-language/ (August 29, 2026).*
14. *Leigh J. Taste is not a feature. On judgement, context, and why AI makes taste more important, not less, UX Collective, 2026, March 27, available at: https://uxdesign.cc/taste-is-not-a-feature-720ca15366c7 (August 29, 2026).*
15. *McMahon L. Gucci criticised for 'AI slop' images ahead of major fashion show, BBC News, 2026, February 25, available at: https://www.bbc.com/news/articles/cjwz6yzn5jqo (August 26, 2026).*
16. *MoMA Acquires Refik Anadol's AI-Powered Unsupervised, Artforum, 2023, October 11, available at: https://www.artforum.com/news/moma-acquires-refik- anadols-unsupervised-517497/ (August 28, 2026).*
17. *Park S. The work of art in the age of generative AI: aura, liberation, and democratization, AI & Society, 2025, vol. 40, No. 3, pp. 1807-1816, DOI: 10.1007/s00146-024-01948-6.*
18. *Porsche 2025 holiday campaign gains attention by using handcrafted animation over AI tools, The Express Tribune, 2025, December 23, available at: https://tribune.com.pk/story/ 2583619/ porsche- 2025-holiday-campaign- gains-attention-by-using-handcrafted-animation-over-ai-tools (August 26, 2026).*
19. *Rufo Y. Does this look like a real woman? AI model in Vogue raises concerns about beauty standards, BBC News, 2025, July 26, available at: https:// www. bbc. com/ news/ articles/ cgeqe 084nn4o (August 26, 2026).*
20. *Salas Espasa D., Camacho M. From Aura to Semi-Aura: Reframing Authenticity in AI-Generated Art - a Systematic Literature Review, AI & Society, 2025, vol. 40, No. 8, pp. 6727-6759.*
21. *Salimbeni G. AI Art Newsletter - 06 April 2025, Guido Salimbeni (Personal Website/Blog), 2025, April 6, available at: https://www.guidosalimbeni.it/blog/aiart/2025/04/06/ai-art-newsletter.html (August 28, 2026).*
22. *Sutton B. First-Ever Artificial Intelligence-Generated Portrait Sells for More Than 40 Times Its Estimate at Christie's, Artsy, 2018, October 25, available at: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial- first- ever- portrait- generated-artificial-intelligence-auction-sold-40-times-estimate (August 26, 2026).*
23. *Walsh M. Valentino vilified for AI slop ads - fashion fans accuse "rage bait", Cybernews, 2025, December 2, available at: https://cybernews.com/ai-news/valentino-rage-bait-ai-slop-advertising/ (August 26, 2026).*
24. *Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti : izbrannye esse (The work of art in the age of mechanical reproduction : selected essays), Moscow: Medium, 1996, 240 p.*
25. *Bodriiyar Zh. Simulyakry i simulyatsii (Simulacra and simulation), Moscow: Postum, 2015, 240 p.*
26. *Burd'e P. Pravila iskusstva. Genezis i struktura literaturnogo polya (The rules of art. Genesis and structure of the literary field), Moscow: Ad Marginem, 2001, 576 p.*
27. *Burd'e P., Ekonomicheskaya sotsiologiya, 2005, vol. 6, No. 3, pp. 25-48.*
28. *Miroshnik P., Blog "M.Video", 2025, March 21, available at: https://www. mvideo. ru/blog/ pomogaem- razobratsya/ vedmak-perekrestok- ii-razbiraem-skandal-s-oblozhkoj-novoj-knigi (August 29, 2026).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 01.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Лю Чуаньвэнь, Н.А. Федоровская

Становление жанра «индустриальный пейзаж» в Китае 1949-1960-х гг.: жанровые закономерности и национальная специфика

Аннотация. Становление жанра «индустриальный пейзаж» в Китае 1947-1960-х гг. происходило под влиянием достижений западного и советского искусства, но на совершенно иной историко-культурной основе. Традиционный китайский классический пейзаж имел собственную философию, устойчивую структуру и технику рисунка, отличающиеся от западной и русской традиции развития масляной, а также советского индустриального пейзажа.

Китайские художники осваивали жанр «индустриального пейзажа», проходя через определенные этапы. Индустриальная тема в массовом искусстве была реализована в творчестве художников, работающих в традиционной для Китая технике монохромной и цветной ксилографии, а также заимствованного из СССР агитационного плаката. Художники, работающие в более элитарном жанре «горы и воды» и стиле гохуа, под давлением государства пытались включать индустриальные объекты в свои работы, не меняя их традиционной формы и своей манеры письма. Даже те, кто использовал инновационную для Китая живопись маслом и принципы реализма (письмо с натуры, прямую перспективу и т.п.) не смогли сразу изменить традиционную структуру картины, так что пейзаж все-таки получался преимущественно природным, а не индустриальным. И только единичные картины на начальном этапе полностью соответствовали требованиям государства, создавая произведения, где реалистическая манера сочеталась с таким типом изображения, где промышленные сооружения в полной мере доминировали над природными и доносили до зрителя пафос «великого преобразования» и строительства новой жизни.

Ключевые слова: индустриальный пейзаж, агитационная картина, Вэй Цзыси, У Цзожэнь, Гуань Шаньюэ, Лю Хайсу.

Актуальность. Индустриализация Китая повлияла не только на экономику и социально-политическую систему, но и на сферу искусства. Именно темы «промышленного развития», «великих строек» и «преобразования природы» внесли модернизационный импульс в обновление китайской пейзажной живописи, принципы которой в основном не менялись веками. Становление китайского индустриального пейзажа в жанре соцреализма является интересной и малоисследованной темой как в России, так в Китае.

Целью статьи является анализ основных направлений становления жанра индустриального пейзажа в Китая на раннем этапе и выявление общемировых закономерностей и национальной специфики этого процесса.

Методология включает иконологический подход – то есть анализ содержания, структуры картины и их интерпретация, исходя из контекста изучаемой эпохи; а также описательный и сравнительный методы.

Источниками послужили картины из собрания Национальной галереи искусств Китая (г. Пекин), Галереи искусств имени Гуан Шаньюэ (г. Шэньчжэнь), Галереи искусств академии изящных искусств Гуанчжоу, Галереи искусств провинции Цзянсу (Нанкин), а также каталогов выставок «Каталог выставки 70-летия творческой деятельности Го Шаогана» и др.

История развития индустриального пейзажа в странах Запада раскрыта в трудах А.В. Камчатовой и др[1]., в России этой проблематикой занимается Н.Р. Рустаева[2]. В Китае этой теме посвящены статьи Ма Юаня[3], Дин Ланьсяня[4] и др.

Определением «индустриальный пейзаж» сегодня принято обозначать живописное изображение промышленного объекта в природной или городской среде[5]. Первые образцы индустриального пейзажа появились в западных странах в эпоху, когда там происходила промышленная революция. Это было изображе-

---

1 *Камчатова А.В., Котломанов А.О., Кроллау Н.Е. Художники Западной Европы. Биографический словарь. СПб.: Изд. Дом «Азбука-классика», 2008. 480 с.*

2 *Рустаева Н.Р. Индустриальный и промышленный пейзаж в советской живописи 1920—1930-х годов // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 282—294.*

3 *Ма Юань. История создания «К Урумчи». Анализ величественных пейзажных творений Ай Чжунсина // Обзор искусства. 2019. № 21 (кит).*

4 *Дин Ланьсян. Пейзаж как революционно-историческая живопись. Возникновение и трансформация пейзажа в 1950–1960-х годах. // Исследования в области искусства. 2025. № 4. С.78-86 (кит).*

5 *Рустаева Н.Р. Индустриальный и промышленный пейзаж в советской живописи 1920—1930-х годов // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 282—294. С. 283.*



Рис. 1. Неизвестный автор "Построим новый Китай и смело пойдём вперёд" Плакат. 1952 г. Источник: база данных Chinese Posters, https://www.chineseposters.net (дата обращения 11.09.2026).



Рис. 2. Ли Шаоянь "Сбылась мечта сорока лет" Монохромная ксилография. 1953 г. Чунцинская художественная галерея

ние отдельных технических приспособлений или промышленных сооружений на фоне природного пейзажа в том стиле, который соответствовал времени и индивидуальному почерку художника.

Полного расцвета этот жанр достиг в СССР в 1920-1930 гг., где обрел собственную идеологию, оригинальную эстетику и важное место в советской живописи. Сам термин «индустриальный пейзаж» для советской пейзажной живописи впервые использовал искусствовед Я.А. Тугендхольд. В статье «Смотр искусства» (1928), посвященной обзору «Выставки художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции», он замечал по поводу работ графика Н. Купреянова: «Вокзалы, заводы, поезда и суда Купреянова — это подлинный индустриальный пейзаж, темпераментный и динамичный, как сама современность…»[6]. Если наиболее просто и кратко выразить идеологию советского индустриального пейзажа как жанра, она сводится к пафосу преобразования природы и к тому, чтобы превратить весь природный и сельский пейзаж в урбанистический и промышленный.

К моменту образования КНР в 1949 году пейзаж прошел несколько этапов развития. Н.Р. Рустаева отмечает, что в 1920-х гг. в этом жанре доминировали представители русского авангарда (Д. Бурлюк, А. Лентулов, А. Куприн, А. Дейнека и др.). Художники использовали новые символические формы для передачи нового содержания и эстетики функциональности и конструктивизма. В 1932

6 *Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: избранные статьи и очерки / [вступ. ст. Г.Ю. Стернина]. Москва : Советский художник, 1987. 315 с. С. 202.*



Рис. 3. Ван Ци "Первый мост через Янцзы" Цветная ксилография. 1968 г. Национальная художественная галерея Китая (Пекин).

году на смену авангардистам в индустриальном пейзаже укоренился «социалистический реализм». Картины в стиле соцреализма отличались актуальностью, монументальностью, пафосом и позитивным настроением, основной техникой была масляная живопись (К. Николаев, А. Каманин, Г. Ряжский, В. Рождественский, К. Богаевский и др.)[7]. Советский индустриальный пейзаж в наибольшей степени повлиял на становление этого направления искусства в Китае.

После образования КНР в 1949 г. Коммунистическая партия Китая (далее – КПК) в стремлении преодолеть тяжелые последствия колониализма, длительной иностранной интервенции и гражданской войны считала необходимым провести быструю индустриализацию, чтобы стать современной державой с мощной военной и гражданской промышленностью. В качестве образца была принята советская модель индустриализации. Для этого КПК пыталась мобилизовать все имеющиеся ресурсы, как материальные, так и культурно-идеологические. Писатели, художники, другие деятели искусства должны были внести свой вклад в дело строительства нового Китая, создавая произведения в стиле «со-

7 *Рустаева Н.Р. Индустриальный и промышленный пейзаж в советской живописи 1920—1930-х годов // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 282—294. DOI: 10.25281/2072- 3156-2024-21-3-282-294. С. 292.*



Рис. 4. Вэй Цзыси "Путь через естественную преграду" Гохуа. 1960 г. Национальная художественная галерея Китая (Пекин).



Рис. 5. Гуань Шаньюэ "Вновь построенная дорога" Гохуа. 1954 г. Национальная художественная галерея Китая (Пекин).

циалистического реализма»[8]. Были написаны и опубликованы несколько программных теоретических документов, раскрывающих основные положения соцреализма, созданы творческие Союзы, проводились творческие командировки и выставки, посвященные первым успехам индустриализации[9].

Китайские художники, в отличие от советских, в большинстве своем не имели опыта работы в реалистическом жанре, а также не владели техникой масляной живописи. В китайской традиционной живописи не было принято рисовать с натуры, а школа классического пейзажа в жанре «горы и воды» насчитывала по крайней мере тысячу лет, техника и композиция картины прочно укоренились и обладали огромной инерцией. Конечно, в Китае были художники, получившие образование в странах Западной Европы и Японии, овладевшие навыками рисования в стиле реализма, импрессионизма и авангарда, но их было немного, и они не сразу адаптировались к послереволюционным условиям.

Первыми приспособились к новым требованиям и начали развивать индустриальную тему художники самых демократических жанров, работающие в традиционной для Китая технике монохромной и цветной ксилографии. Они и раньше, в период Республики, обслуживали широкие городские слои, как образованные, так и сравнительно малограмотные, создавая как отдельные листы с кси-

8 *Лю Цзыюй. Жанр пейзажа в масляной живописи Нового Китая (1949 - 2023): проблема национального своеобразия". М., 2024 6799_lyu-czyyui-avtoreferat.pdf*

9 *Чжоу Янь. Социалистический реализм — путь продвижения китайской литературы. Пекин, 1952 (кит).*



Рис. 6 (1). Сунь Вэньчжи "На реке Синьаньцзян" Гохуа. 1964 г. Цзянсуская художественная галерея (Нанкин).

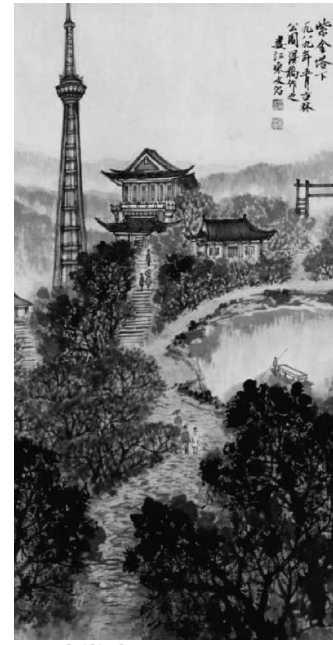


Рис. 6 (2). Сунь Вэньчжи "Под башней Цзыцзиньта" Гохуа 1989 г. Частная коллекция.

лографическими изображениями, так и книжки-брошюры, похожие на комиксы, на темы, имеющие рыночный спрос.

Эти мастера были способны быстро отреагировать на социальный заказ со стороны государства, у них имелись профессиональные кадры и оборудование, и они стали создавать плакаты (рис. 1), агитационные картины, черно-белые (рис. 2) и цветные (рис. 3) картины в технике ксилографии, где индустриальные здания и сооружения, машины и механизмы, изображения рабочих сочетались с лозунгами и краткими агитационными текстами.

На картинах в технике ксилографии художникам удалось сразу перейти к индустриальному пейзажу, где технические и промышленные мотивы доминируют над природным окружением, воплощая пафос покорения природы. Так, на картине Ван Чи (Рис. 3) вертикаль и преобладающая горизонталь представлены опорами и полотном моста. Река и небо не имеют выразительных характеристик, это только фон, на котором выделяются индустриальные доминанты. Про-

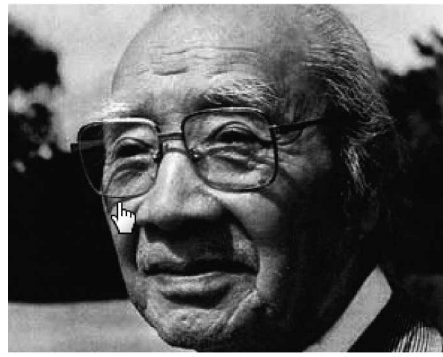


Рис. 7. Художник Лю Хайсу (1896-1994). Фото.

мышленные элементы выделены красным цветом – они украшены флагами, полотнищами, а также башенками на опорах моста[10].

Совсем иная ситуация сложилась в сфере высокого искусства, где работали художники, работающие в жанре «горы и воды» в стиле гохуа. Они создавали произведения для более рафинированной публики, имели наработанные годами художественные школы и не могли мгновенно переключиться на рисование индустриальных пейзажей, несмотря на политическое давление, экономические стимулы и даже собственное желание.

Для понимания этапов, через которые прошло становление индустриального пейзажа на базе трансформации традиционного пейзажа «горы и воды», показательна картина Вэй Цзыси (Рис.4), на которой изображена та же сцена строительства и открытия для движения Нанкинского моста через Янцзы, что и на рис. 3, только с другой стороны. Повторяются буквально те же элементы: высокие каменные опоры, стальная мостовая конструкция, проходящие поезда, речные суда, изображенные жесткими штрихами и тушью, передают грандиозные достижения современной транспортной промышленности – однако все это погружено в гармонию природных стихий, наполовину скрыто туманом, заслонено покрытыми лесом горами. Канон традиционного жанра побеждает инновационные элементы, которые хочет внести художник в угоду новой идеологии. Это не случайная ошибка художника, а общая закономерность, характерная для многих китайских художников той эпохи.

10 *Дин Ланьсян. Пейзаж как революционно-историческая живопись. Возникновение и трансформация пейзажа в 1950–1960-х годах. // Исследования в области искусства. 2025. № 4. С. 80. (кит.)*

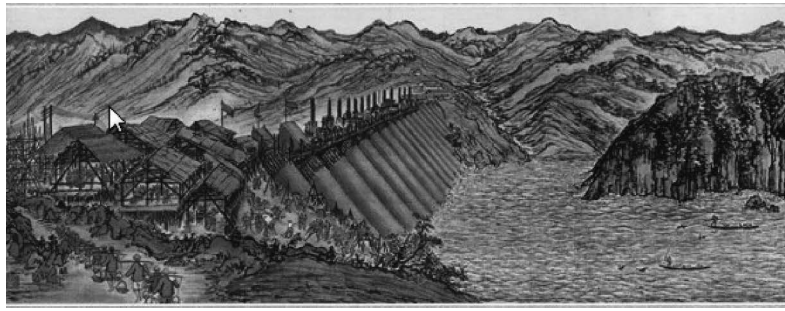


Рис. 8. Лю Хайсу "Строительная площадка водохранилища Мэйшань" Ксилография. 1956 г. Галерея Лю Хайсу (Шанхай)

То же самое можно наблюдать на картине Гуань Шаньюэ (Рис. 5). Формально, на ней изображено довольно много примет индустриализации: горное извилистое шоссе, мост над бурной рекой с проезжающим грузовым автомобилем, рабочие, проложившие дорогу. Однако эти элементы имеют такой крошечный масштаб, такие бледные по цвету и так хорошо спрятаны среди растительности и тумана, что прекрасно растворились в классическом природном пейзаже в форме вертикального свитка, с изогнутой сосной на переднем плане, горизонталью в виде реки на среднем, и вертикалью в виде скал на заднем.

Замечательно красивые индустриальные пейзажи в традиционном стиле «горы и воды» создал выдающийся художник Сун Вэньчжи (рис. 6).

Для выявления общих тенденций сочетания индустриального сюжета и традиционной формы на раннем этапе становления индустриального пейзажа в Китае наиболее показательным является картина «Строительная площадка водохранилища Мэйшань» (Рис. 8) знаменитого художника Лю Хайсу (1896–1994). Это классик китайской живописи, внесший также огромный вклад в развитие современной системы художественного образования КНР. Лю Хайсу (Рис. 7) создал в Шанхае 23 ноября 1912 г. вместе с Ву Шигуаном, Чжан Югуаном и др. Академию изящных искусств, первое профессиональное учебное заведение западного типа в Китае, а в ноябре 1918 г. организовал журнал «Изобразительное ис-



Рис. 9. Лю Хайсу "Моря облаков на Хуаншане" Гохуа. 1979 г. Галерея Лю Хайсу (Шанхай).

кусство». Позднее он обучался западным техникам живописи в Японии и во Франции[11].

Лю Хайсу (Рис. 7) создал картину с изображением Мэйшаньской гидроэлектростанции – одного из самых знаменитых проектов Первой пятилетки (1953-1957) в КНР. Ее запечатлели несколько известных китайских художников (см. рис. 6.1; 8).

Эта картина формально полностью соответствует всем требованиям идеологии: индустриальный объект размещен на переднем плане, показаны строители, производственные постройки и сама плотина, присутствуют непременные красные флаги. Но по форме эта картина отличается холодным академизмом, совершенно не свойственным другим работам этого художника. Он с ранней молодости и до глубокой старости отличался дерзким новаторством. В молодости его штрафовала полиция за изображение обнаженной натуры, он пострадал во время Культурной революции за «формализм», а в зрелые годы реформировал жанр гохуа, сочетая его с постимпрессионизмом (рис. 9). Следовательно, академическая, отстраненная манера письма выражает внутреннее несогласие художника с навязанными ему сверху требованиями.

11 Лю Тяньцюань. Творчество классика китайской живописи Лю Хайсу как пример синтеза живописи гохуа и западноевропейского искусства // Архитектон ВУЗов. 2023. № 4(84). URL: https://archvuz.ru/en/2023_4/28/

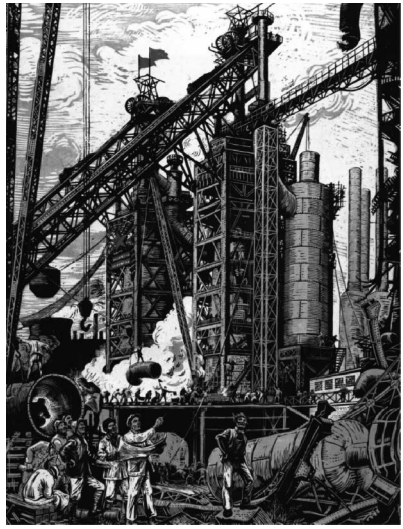


Рис. 10. Гу Юань "Восстановление Аньшаньского металлургического комбината" Ксилография. 1949 г. Национальная художественная галерея Китая (Пекин).

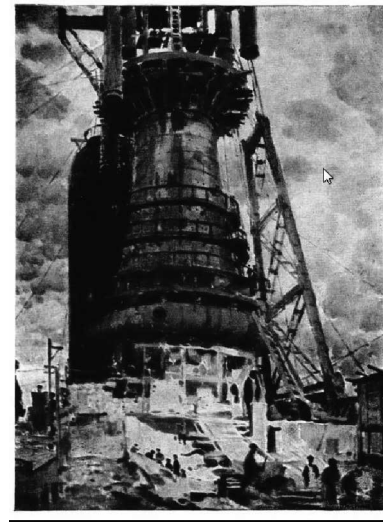


Рис. 11. Котов П.И. "Домна №1 Кузнецкстроя". Масло. Холст. 1931 г. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

Одна из первых картин с промышленным пейзажем Нового Китая в технике масляной живописи принадлежит Гу Юаню (рис. 10), заложившего основу для этого жанра в стиле социалистического реализма. На ней изображен ремонт доменной печи, символами эпохи являются красное знамя и рабочие на переднем плане. Эта картина тематически и композиционно очень напоминает картину советского соцреалиста П.И. Котова «Домна № 1 Кузнецкстроя» (Рис. 11). В обоих картинах индустриальный объект (домна) полностью доминирует и над природным окружением, и над человеком. Природная среда представлена только небольшим фрагментом неба, причем оно покрыто клубами дыма от той же домны. Линия горизонта заслонена индустриальным сооружением, линий естественного ландшафта не видно. И вертикали, и горизонтали на картине образуют искусственные вещи, т.е. промышленность тут показана как вторая природа, полностью подчинившая себе первую.

Даже овладение принципами «фотореализма» и техникой масляной живописи не сразу изменило традиционную композицию пейзажа, привычную для китайских художников. В этом смысле очень показательна картина Ай Чжунсиня «Дорога в Урумчи» (1954, рис. 12). На картине с натуры изображено строительство Ланчжоу-Урумчинской железной дороги через пустыню и горы Цилинь в



Рис. 12. Ай Чжунсинь "Дорога в Урумчи". Масло. Холст. 1954 г. Национальная художественная галерея Китая (Пекин).

Западном Китае. Это монументальное полотно, занимающее целую стену в Национальной галерее искусств Китая, и весь передний план этой картины занимает грандиозная строительная площадка, железнодорожное полотно, строительная техника, рабочие-строители[12]. Однако если посмотреть на картину немного издалека или в уменьшенном виде (как на репродукции на рис. 12) – она похожа на вид из окна на красивые снежные горы. Вся сцена строительства сдвинута вниз, ниже зрительного фокуса и теряется на фоне грандиозной панорамы горной страны. Таким образом, несмотря на инновационную технику и инновационное содержание это произведение все-таки сохраняет традиционную композицию и философию китайской живописи. Вечные горы, небо, гармония природы полностью господствуют над временными и «мелкими» усилиями людей вместе со всем их техническим прогрессом. Так что, несмотря на эстетическую ценность этой работы, это был совсем не тот эффект, которого ждали от художников руководители партии и правительства в эпоху ускоренной индустриализации.

В 1950-е годы в Китае была воспроизведена советская практика командирования художников на строительство крупных индустриальных объектов. Они должны были с натуры и так сказать в реальном времени запечатлеть успехи индустриализации. Иногда, когда строительство было в начальной стадии, пейзаж получался «индустриальным» только по названию. То есть художник рисовал природный пейзаж, а называлась картина «строительство гидроэлектростанции» или «строительство крупнейшей магистрали». Таким образом, художники вносили свой вклад в строительство «Нового Китая», изображая, по сути, буду-

12 *Ма Юань. История создания «К Урумчи». Анализ величественных пейзажных творений Ай Чжунсина // Обзор искусства. 2019. № 21. С. 111. (кит)*

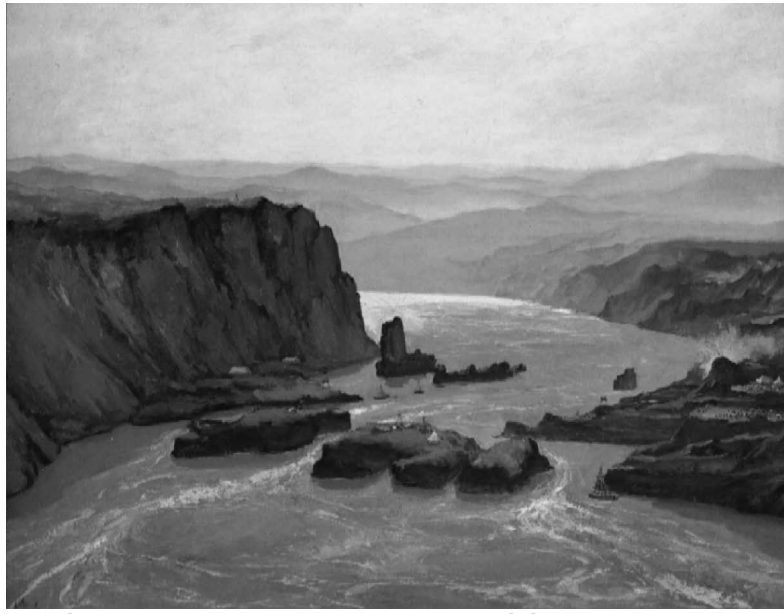


Рис. 13. У Цзожэнь "Три ворота на Хуанхэ". Масло. Холст. 1956 г. Национальная художественная галерея Китая (Пекин).

щее; идеология опережала действительность. Примером этого парадокса соцреализма служит картина У Цзуюжэня (рис. 13), где изображены геодезическая съемка и строительство водного узла Саньмэнься на реке Хуанхэ. Картина выполнена в технике масляной живописи, и индустриальные элементы присутствуют минимально. Однако в официальном описании этой картины в личном фонде художника в Национальной галерее искусств сказано: «огромные волны Хуанхэ, яркий контраст света и тени отражают тематику промышленного строительства "человек побеждает небо"»[13].

Таким образом, советский индустриальный пейзаж «соцреализма» стал образцом для китайских художников, которые должны были внести свой вклад в индустриализацию КНР. Китайские художники опирались на традиционные стилевые формы изобразительного искусства: ксилографическую гравюру для

13 Фонд творчества У Цзуюжэня. Тематический выпуск журнала // Искусство. 1957. № 1 (кит).

массовых слоев и более элитарную живопись в жанре «горы и воды» в стиле гохуа. Поэтому в 1949-начале 1960-х гг. китайский индустриальный пейзаж представлял собой преимущественно изображения отдельных промышленных объектов, включенных в классическую пейзажную живопись в форме горизонтальных или вертикальных свитков. Даже если художники овладевали техникой реалистической масляной живописи, в структуре картины и общем впечатлении от нее сохранялась инерция классического канона: гармония природных стихий «растворяла» в себе индустриальные объекты. Произведений, где китайским художникам удалось передать пафос строительства нового Китая, и где промышленные объекты доминируют над природными на первом этапе становления жанра «индустриальный пейзаж» в стиле соцреализма было немного.

Литература

1. *Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. — М.: Галарт, 1994. — 296 с.*
2. *Камчатова А. В. Индустриальный пейзаж в западноевропейской живописи XIX–XX вв. // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. — 2015. — № 3. — С. 112–125.*
3. *Морозов А. И. Соцреализм и реализм. — М.: Галарт, 2007. — 271 с.*
4. *Рустаева Н. Р. Индустриальный пейзаж в отечественной живописи 1920–1930-х годов: генезис и эволюция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2018. — 28 с.*
5. *Сидорина Е. В. Сквозь весь XX век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. — М.: Русский мир, 2014. — 864 с.*
6. *Тугендхольд Я. А. Смотр искусства // Красная новь. — 1928. — № 5. — С. 235–248.*
7. *Эденсор Т. Промышленные руины: пространство, эстетика и материальность / Пер. с англ. — М.: Академический проект, 2018. — 288 с.*
8. *Якимович А. К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. — М.: Искусство-XXI век, 2009. — 464 с.*
9. *Marx L. The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America. — Oxford: Oxford University Press, 2000. — 416 p.*
10. *Becher B., Becher H. Industrial Landscapes. — Cambridge, MA: MIT Press, 2002. — 260 p.*
11. *Wu Hung. Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of a Political Space. — Chicago: University of Chicago Press, 2005. — 272 p.*
12. *Цзоу Юэцзинь. История изобразительного искусства Нового Китая (1949–2000). — Чанша: Хунаньское изд-во изобразительных искусств, 2002. — 380 с. (кит).*
13. *Гао Минлу. История современного китайского искусства. — Шанхай: Шанхайское народное изд-во, 1991. — 580 с. (кит).*
14. *Ван Хуаншэн. Визуальная память индустриальной эпохи и современная реконструкция // Художественное наблюдение. — 2012. — № 4. — С. 18–22. (кит).*
15. *Дин Ланьсянь. Исследование китайской национальной живописи гохуа на индустриальную тему в 1950–1960-х гг. // Художественное исследование. — 2017. — Т. 31, № 2. — С. 45–52 (кит).*
16. *Ма Юань. К вопросу об эволюции языка индустриальной гравюры в начальный период Нового Китая // Искусство. — 2019. — № 6. — С. 78–84 (кит).*

REFERENCES

1. *Golomshtok I. N. Totalitarnoe iskusstvo. — M.: Galart, 1994. — 296 s.*
2. *Kamchatova A. V. Industrial'nyi peizazh v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XIX–XX vv. // Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie. — 2015. — ? 3. — S. 112–125.*
3. *Morozov A. I. Sotsrealizm i realizm. — M.: Galart, 2007. — 271 s.*

4. *Rustaeva N. R. Industrial'nyi peizazh v otechestvennoi zhivopisi 1920–1930-kh godov: genezis i ehvolyutsiya: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya. — M., 2018. — 28 s.*
5. *Sidorina E. V. Skvoz' ves' KHKh vek: Khudozhestvenno-proektnye kontseptsii russkogo avangarda. — M.: Russkii mir, 2014. — 864 s.*
6. *Tugendkhol'd Ya. A. Smotr iskusstva // Krasnaya nov'. — 1928. — ? 5. — S. 235–248.*
7. *Ehdensor T. Promyshlennye ruiny: prostranstvo, ehstetika i material'nost' / Per. s angl. — M.: Akademicheskii proekt, 2018. — 288 s.*
8. *Yakimovich A. K. Polety nad bezdnoi. Iskusstvo, kul'tura, kartina mira. 1930–1990. — M.: Iskusstvo-XXI vek, 2009. — 464 s.*
9. *Marx L. The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America. — Oxford: Oxford University Press, 2000. — 416 p.*
10. *Becher B., Becher H. Industrial Landscapes. — Cambridge, MA: MIT Press, 2002. — 260 p.*
11. *Wu Hung. Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of a Political Space. — Chicago: University of Chicago Press, 2005. — 272 p.*
12. *Tszou Yuehtszin'. Istoriya izobrazitel'nogo iskusstva Novogo Kitaya (1949–2000). — Chansha: Khunan'skoe izd-vo izobrazitel'nykh iskusstv, 2002. — 380 s. (kit).*
13. *Gao Minlu. Istoriya sovremennogo kitaiskogo iskusstva. — Shankhai: Shankhaiskoe narodnoe izd-vo, 1991. — 580 s. (kit).*
14. *Van Khuanshehn. Vizual'naya pamyat' industrial'noi ehpokhi i sovremennaya rekonstruktsiya // Khudozhestvennoe nablyudenie. — 2012. — ? 4. — S. 18–22. (kit).*
15. *Din Lan'syan'. Issledovanie kitaiskoi natsional'noi zhivopisi gokhua na industrial'nuyu temu v 1950–1960-kh gg. // Khudozhestvennoe issledovanie. — 2017. — T. 31, ? 2. — S. 45–52 (kit).*
16. *Ma Yuan'. K voprosu ob ehvolyutsii yazyka industrial'noi gravyury v nachal'nyi period Novogo Kitaya // Iskusstvo. — 2019. — ? 6. — S. 78–84 (kit).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 31.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

Г.В. Максимова

Водные зрелища Древнего мира

Аннотация. В статье рассматривается история возникновения водных развлечений в культуре Древнего мира, ставшая отправной точкой мировой истории водных зрелищ. Автор выстраивает исторический ряд зрелищных событий — навмахий, демонстраций морской и речной фауны с элементами водной охоты и первого пластического сюжетного спектакля на воде, анализирует их в контексте восприятия воды древними цивилизациями, как первоматерии мироздания. Проследив особенности и логику возникновения водных развлечений в культурном пространстве Древнего мира, автор приходит к выводу, что появление «аквы» в развлекательных зрелищах этого исторического периода можно рассматривать, с одной стороны, как продолжение присущего Древнеримской культуре стремления к максимальному натурализму, с другой — учитывая грандиозную масштабность и дороговизну водных развлечений — как способ демонстрации мощи и состоятельности их организаторов (императоров), и подспудно — «соотносимости» с предшествующими Древнему Риму высоко развитыми культурами Древнего Египта и Древней Греции. При этом автор отмечает, что пластический сюжетный спектакль, показанный римскому зрителю во время инаугурационных игр 80-года, качественно отличавшийся от вышеописанных натуралистических кровавых развлечений, позволяет считать, что рассматриваемый исторический период дал рождение не просто тому или иному виду водных зрелищ, но двум основополагающим их направлениям, в которых впоследствии развивалась и продолжает развиваться вся мировая история водных зрелищ.

Ключевые слова: водные зрелища, вода, Древний мир, навмахии, искусственные пруды, морской бой, амфитеатры, ирригация, императоры, водная охота.

1. Введение

Целый ряд широко известных зрелищных развлечений берет начало в культуре Древнего Мира. Некоторые из них прочно вошли в развлекательную культуру современного человека, пройдя определенную трансформацию (конные бега, спортивные соревнования, битвы с животными), память о других сохранилась лишь благодаря книгам или театрализованным имитациям этих зрелищ в сценических представлениях и кино (например, гладиаторские бои). Однако, были в истории Древнего мира и такие зрелища, факт существования которых малоизвестен порою даже специалистам-искусствоведам, и при этом они дали рождение не просто новым зрелищным формам, но целым направлениям в мировой зрелищной культуре. К последним можно отнести битвы судов (военных кораблей), известные в истории культуры под термином «навмахии», и ставшие первым зафиксированным в истории культуры видом «водных зрелищ».

На проведение навмахий «в Египте в четвертом тысячелетии до нашей эры, а позже на ипподроме Эль Акатета по приказанию фараонов» [6, с. 9] указывает в книге «История мирового цирка»[1] известный американский исследователь, создатель интернет-архива Циркопедии Д. Жандо. Если доверять этому источнику, то водные зрелища, или зрелища на воде, впервые появились в культуре Древнего Египта в IV тысячелетии до н. э. А это значит, что они являются одним из самых древних видов зрелищ в истории мировой культуры. Однако, если отталкиваться от большинства других исследованных нами литературных источников, упоминающих навмахии, то этот артефакт имеет отношение к более поздней культуре — Древнеримской, и, конкретно, к 46 году до н. э., когда в честь победного триумфа Юлия Цезаря среди других развлечений был проведен первый театрализованный морской бой.

Учитывая, что термин «навмахия» имеет греческое происхождение — об этом свидетельствует большинство известных нам источников[2], в которых он упоминается, то мы также склоняемся к версии более позднего происхождения этого вида зрелищ. Так или иначе, история возникновений навмахий берет начало в культуре Древнего мира на заре человеческой цивилизации.

---

1 *Жандо Доминик. История мирового цирка. М.: Искусство, 1984. — 192 с.*

2 *К примеру, составители словаря античности (Словарь античности: Пер. с нем. / Сост. Й. Ирмшер в сотр. с Ренате Йоне; Москва: «Прогресс», 1989. - 704 с., [30] л. ил.) Й. Ирмшер, Р. Йоне пишут, что навмахия (греч. naumachie — мор. битва) — гладиаторский бой, имитирующий морское сражение. Подобные бои устраивались в огромных бассейнах, сооруженных специально для этой цели, или на затопленной водой арене цирка при Цезаре, Августе, Нероне и обставлялись с особой помпой.*

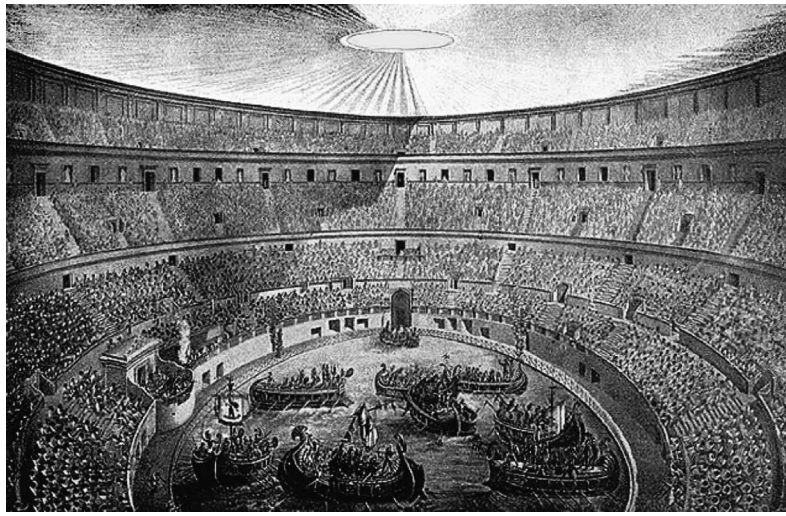
2. Представление о воде в культуре Древнего мира

Практически все крупные древние цивилизации располагались у источников воды: египетская — на Ниле, шумерская — в междуречье Тигра и Евфрата, хараппы обитали в долине Инда, китайцы — на побережье Хуанхэ (Жёлтой реки), государство Урарту или цивилизации Центральной Америки основывались на берегу озер и т. д. Человек издревле находился в бытовом и культурном взаимодействии с этой средой, при этом в миропонимании древнего человека вода являлась не просто источником и необходимым условием жизни, краеугольным камнем его существования на земле, но и наделялась глубинными символическими смыслами. Всех их, независимо от происхождения, объединяло восприятие воды как первоматерии мироздания. Это неудивительно, так как опыт общения человечества с водой начался еще в пору, когда все живое обитало в Мировом Океане.

Мифы многих народов также свидетельствуют о первозданности воды по отношению к другим стихиям. В космогонических мифах Древнего Египта задолго до появления неба и земли вселенная была наполнена первичной водой. В созданной в Месопотамии, в Вавилоне, поэме «О сотворении мира» говорилось, что вся земля была некогда морем. «Еще не было вверху неба, а внизу — земли, но уже царствовали боги Апсу (пресные воды), Тиамат (соленые воды) и Мумму (тучи, облака), — полагали, объясняя природу окружающего мира, более четырех тысяч лет назад шумеры» [9, с. 10].

Представления жителей Древнего Египта и Месопотамии о первозданности воды послужили источниками философских учений о тайнах мироздания, развиваемых в Древней Греции. Они нашли отражение в произведениях классиков античной литературы в виде мифических историй, таких как, например, теория Океана, изложенная Гомером в «Одиссее» и «Илиаде». Гомер называл Океан, который он описывал, как огромную реку, обвивающую землю по краям, величайшим богом. Из Океана у Гомера текут все реки и моря на земле, в него заходит солнце, заря, луна и звезды.

Позже представители первой древнегреческой философской школы, созданной основоположником древнегреческой философии Фалесом Милетским (первая пол. VI века до н. э.), исходившие из принципа «ничто не возникает из ничего», усмотрели в основе многообразия явлений единое «правещество». Для Фалеса это была вода. Ее он считал первоосновой всего сущего, изначальным веществом, составляющим материальную основу всех вещей. Этот тезис дошел до нас через отрывок из «Метафизики» Аристотеля, где в книге I греческий философ, обозревая учения своих предшественников, пишет: «Фалес — основатель такого рода философии — утверждал, что начало — вода (потому он и заявлял, что земля находится на воде); к этому предположению он, быть может,



1. Навмахия в Колизее
(Kuhn A. Roma. 1913, fig. 114, p. 103).
Из статьи Пантелеева на историческом портале.

пришел, видя, что пища всех существ влажная и что само тепло возникает из влаги и ею живет (а то, из чего все возникает — это и есть начало всего)» [1, с. 12 - 13].

В хронологически чуть более поздней культуре Древнего Рима слово «аква» (от лат. aqua — вода) символизировало также не только физическую субстанцию, но и несло в себе метафизические и, особенно, культурные смыслы. Древние римляне активно использовали слово «аква» для обозначения и источников воды, которые назывались «аквы» (лат. aquae — целебные источники — множеств. форма от aqua), и сооружения для её транспортировки, называемого «аквкедук» (водопровод). Все названия образовывались из соединения названия места со словом aqua, когда речь шла о водопроводе, или aquae в случае целебных источников. К примеру, самые старые и известные акведуки в Риме — Аква-Аппия (лат. Aqua Appia) и Аква-Марция (лат. Aqua Marcia), а самые известные целебные источники — Aquae Albulae возле древнего Тибура (современный Тиволи), Aquae Apollinares (совр. Баньи-ди-Викарелло) возле Браччианского озера севернее Рима и пр. Древние римляне, так же как и Древние греки, отводили воде важную роль в деле здравоохранения, однако Римляне продвинулись значительно дальше в этом направлении, начав использовать водопровод для обеспечения населения чистой питьевой водой. Это благоприятно влияло на

здоровье людей и демографические процессы. Вода, очищенная и используемая для медицинских процедур, у Древних римлян являлась неотъемлемой частью системы здравоохранения.

Таким образом, древние народы в буквальном смысле слова «боготворили» воду. Вода орошала землю и делала возможной жизнь на земле. Вода очищала тело, лечила человека и освобождала его от всего плохого. Вода была источником жизни. В то же время, в миропонимании древнего человека граница между культурными и религиозными представлениями о воде была тонка и легко взаимопереходима. Вода очищала не только тело, но и душу, приближая человека к божественному и исцеляя его. Олицетворяя плодородие и изобилие, вода становилась символом жизни, поэтому и реки, и моря, на берегах которых основывались все древние цивилизации, были не просто географическими объектами, но становились священными символами. Вера в то, что реки ведут к царству богов, создавала связь между материальным и духовным мирами.

В древних культурах вода символизировала также перемены и бессмертие. Река, текущая из источника в море, олицетворяла цикличность жизни и смерти, постоянство изменений. Представление о живой и мертвой воде — одно из самых древних в культуре. Вода дарит жизнь и сохраняет ее, но она и наиболее надежный путь в царство мертвых. Харон, перевозящий души мертвых на «тот» берег, Стикс, несущий свои воды в царство, из которого не возвращаются — образы культуры, имеющие аналоги во всех частях света.

Иными словами, во всех древних культурах концепция «вода» представляла собой сложную и многослойную структуру, которая была пронизана и практическими, и метафизическими аспектами. Вода была не только условием жизни, здоровья и формирования цивилизаций, но также элементом, связывающим человека с тонкими материями, с духовным миром.

3. Навмахии

Для Древних римлян термин «навмахия» обозначал как спектакль — сражение судов — так и место, где он проводился. В дорогостоящих морских сражениях участвовали десятки кораблей с тысячами гребцов и воинов. Российский ученый, доктор исторических наук В. А. Горончаровский в книге «Арена и кровь: Римские гладиаторы между жизнью и смертью» пишет, что среди них «видимо, преобладали либурны — наиболее типичные корабли римского военного флота. Это были гребные суда водоизмещением до 80 т с двумя рядами весел по каждому борту и, соответственно, шестьюдесятью гребцами. Длина их составляла около 34 м при ширине 5 м. В носовой части, ниже уровня воды, у них находились остроконечные тараны, обшитые листами бронзы. При умелом маневрировании тараном можно было пробить дыру в обшивке вражеского корабля и пото-



2. Навмахия в амфитеатре.
A painting of a Naumachia, or Naval battle, in a water-filled amphitheater. These battles often required significant investment, so they would usually take place on special occasions, like Augustus's coronation in 27 BC.

Перевод: Картина, изображающая Навмахию, или морское сражение, в заполненном водой амфитеатре. Эти сражения часто требовали значительных инвестиций, поэтому обычно происходили по особым случаям, таким как коронация Августа в 27 году до нашей эры.

пить его. На платформах, расположенных в носовой и кормовой частях судна, обычно размещалось сорок воинов, готовых, если возникнет возможность, ринуться на борт корабля противника и немедленно вступить в бой» [5, с. 23].

Навмахии в Древнем Риме проводились в различных локациях: в Большом Цирке, в специально вырытых прудах, в амфитеатрах, которые с помощью искусно сделанной системы ирригации наполнялись водой. В Римской империи амфитеатры были построены почти в каждом крупном городе, однако лишь там, где использовались передовые технологии откачки и дренажа воды, возможно было проводить такие затратные и технически сложные зрелища, как морские гладиаторские сражения. До сих пор остается загадкой, как с помощью примитивных насосов накачивали такие гигантские объемы воды, достаточные для того, чтобы корабли могли плавать. Однако факты морских боев на аренах ам-

фитеатров зафиксированы в различных литературных источниках и запечатлены в изображениях[3].

Чаще для морских боев создавались специальные места: вырывались гигантские пруды в окрестностях города. Строительство акведуков способствовало устроению водных зрелищ, но не только: «Зрелища шли здесь рука об руку с мелиорацией, особенно необходимой в засушливых и болотистых окрестностях Рима» [4, с. 90], — писали исследователи западно-европейского театра А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский.

Участниками морских битв становились и профессиональные гладиаторы, и пленные, и осуждённые на казнь преступники, сражавшиеся и в большинстве своем умиравшие в этих совсем не бутафорских боях. Суда, участвующие в этих сражениях, разделялись, как правило, на два лагеря, каждый из которых носил имя морской нации: Тирьены и Египтяне, Родосцы и Сицилийцы и т. д. «Сражения на кораблях (навмахии) обычно были реставрацией знаменитых морских баталий» [11, с.36], — отмечал исследователь нетрадиционного театра и режиссер А. А. Рубб.

Возвращаясь к самой первой древнеримской навмахии, стоит отметить, что она упоминается неоднократно в различных литературных источниках. Так, древнеримский историк Светоний в своем основном труде «Жизнь двенадцати цезарей» писал, что «Для первой древнеримской навмахии 46 г. до н. э. «было выкопано озеро на малом Кодетском поле: в бою участвовали биремы, триремы и квадриремы[4] тирийского и египетского образца со множеством бойцов» [11, с. 29].

Немецкий филолог и историк-антиковед Г. В. Штолль в книге «История Древнего Рима в избранных биографиях»[5] описывает это событие чуть более подробно: «в конце июля 46 г. до н. э. Цезарь возвратился в Рим. Победа его казалась теперь полной, и сенат с услужливой преданностью поспешил встретить неограниченного властелина, все еще опасаясь, что Цезарь сбросит с себя маску и начнет мстить врагам своим. Сенат устроил в честь его сорокадневное празднество и дал ему четыре триумфа — над Галлией, Египтом, Фарнаком[6] и

3 См. приложения I.
4 Биремы триремы и квадриремы – суда с двумя, тремя и четырьмя рядами весел.
5 Оригинальное название книги, впервые опубликованной в 1877 году - Die Helden Roms im Krieg und Frieden.
6 Фарнак — имя нескольких царей древнего Понтийского царства

Юбой[7]» [14, с.384] («над Галлией, Египтом, Понтом и Нумидией» [3, с. 50] — в книге «Зрелища древнего мира» советских историков и авторов научно-популярных работ на тему зрелищ античных времен В. М. Брабич и Г. С. Плетневой). Советские историки М. Н. Ботвинник и М. Б. Рабинович в сборнике биографий «Знаменитые греки и римляне» также указывают на проведение празднеств в честь побед в Галлии, Египте, Малой Азии и Африке и добавляют, что «Гладиаторские бои на суше и на море довершили празднество» [2, с. 394].

В книге «Зрелища древнего мира» В. М. Брабич и Г. С. Плетневой содержится еще более подробное описание этого события: «В июле 46 года до нашей эры жители Рима были взбудоражены слухами: Юлий Цезарь в честь военных побед /…/ собирается показать гражданам навмахию. Никто из горожан толком не знал, что такое навмахия. Сведущие в греческом языке, поясняли, что эллины называют так сражения кораблей на море. Но какие же морские корабли могли сражаться в Риме, когда он расположен на берегу неширокой реки Тибр? В назначенный день, обуреваемые любопытством римляне устремились на обширное поле, посвященное богу войны Марсу и поэтому называвшееся Марсовым» [3, с. 50].

Здесь необходимо сделать пояснение: «Марсово поле» (лат. Campus Martius), которое упоминается у В. М. Брабич и Г. С. Плетневой, а также во многих исторических очерках и статьях – это низина в излучине Тибра площадью почти 250 га, служившая изначально местом для военных и гимнастических упражнений. А малое Кодетское поле (лат. Codeta Minor), о котором писал Светоний — болотистая местность, являвшаяся частью Марсового поля, на которой и было вырыто искусственное озеро для навмахии, задуманной Цезарем.

Итак, на Марсовом, а топографически более точно — на Малом Кодетском поле «было выстроено диковинное здание с большим искусственным водоемом внутри, окруженным скамьями для публики. Стояли наготове настоящие боевые суда /…./, палубы кораблей были заполнены вооружёнными людьми в чужеземных одеждах. По сигналу (его подал сам Цезарь) началось что-то невообразимое: с полного хода корабли стали таранить друг друга, а их экипажи устроили резню, сопровождаемую воплями, проклятиями, предсмертными стонами…» [3, с. 51].

В морской битве, как бы изображавшей происходившее некогда в действительности сражение между тирским и египетским флотами, участвовало четыре тысячи гребцов и две тысячи бойцов. «Историческая точность — писал

7 Юба – царь Нумидии

В. А. Горончаровский — не имела здесь никакого значения. Достаточно было ярко раскрасить «персидские» корабли в соответствии с римскими представлениями о восточной роскоши. Выбор сюжета навмахии из области истории Греции или Востока определялся в этом, да и в других случаях, нежеланием римлян видеть, хотя бы и не настоящее, поражение своих военных сил» [5, с.134].

«Потешный» бой пришелся римлянам по вкусу, несмотря на большое количество погибших во время этой «забавы» — а погибших было немало, судя по тому, что водоем вынуждены были засыпать в виду исходившего от него после резни трупного зловония. Греческое слово «навмахия» быстро и прочно вошло в зрелищный лексикон римлян, и позже навмахиями стали называть не только сражения военных кораблей, но и сами здания, окружавшие водоёмы для сражений. Корабельные же гладиаторы получили прозвище «навмахиариев».

Император Август во 2 г. до н. э[8] отпраздновал освящение храма Марса Мстителя, возведенного в честь Юлия Цезаря. В садах Цезаря на правом берегу Тибра, в районе, известном в наши дни как Трастевере, было выкопано озеро длинной более пятьсот метров и шириной от триста пятидесяти до четыреста метров — из тысячи восемьсот камней в длину и тысячи двести в ширину. Огромный бассейн, наполненный водой из ближайшего источника, подведенной по специально сконструированному Альсиетинскому акведуку длиной двадцать четыре километра, стал площадкой, на которой было представлено знаменитое в истории сражение между греческими и персидскими кораблями, происшедшее в 480 г. до н. э. у острова Саламин в Эгейском море. Посередине искусственного озера насыпали искусственный остров диаметром около ста метров, чтобы изобразить Саламин.

Марциал в книге зрелищ посвящает этой навмахии эпиграмму:

«Август устроил, чтоб здесь ходили в сраженье флоты
И корабельной трубой гладь будоражилась вод.
Цезаря нашего дел это часть ничтожная: чуждых
Зрели Фетида в волнах и Галатея зверей;
Видел Тритон, как летят по водной пыли колесницы,
И за Нептуновых он мчащихся принял коней;
Вздумав жестоко напасть на суда враждебные, в страхе
Пред обмелевшей водой остановился Нерей.

8 В интернет-пространстве имеется также упоминания о навмахии Помпея, которая была проведена после морской победы полководца над Октавианом и состоялась в Мессинском проливе между Италией и Сицилией в 36 году до н. э. на глазах воинов Октавиана, стоявших на италийском берегу. Однако литературный источник этой информации неизвестен.

Все, на что мы глядим и в цирке, и в амфитеатре,
Все это, Цезарь, тебе щедрой водою дано.
Пусть же умолкнут Фуцин и пруды злодея Нерона:
Будут в веках вспоминать лишь навмахию твою» [8, с. 25-26].

В театрализованной корабельной битве Августа приняло участие свыше трех тысяч навмахиариев, набранных в основном из приговоренных к смерти преступников и сражавшихся на нескольких десятках больших и малых судов. Хотя размеры водоёма не позволяли устроить навмахию в масштабах действительного боя, в котором участвовало свыше восемьсот персидских судов и около четырехста греческих, «постановщики — по словам В. М. Брабич и Г. С. Плетневой — стремились не отступать от действительности в деталях побоища, описание которого оставил греческий драматург Эсхил[9], сам участвовавший в Саламинской баталии» [3, с. 52].

Сооружение, возведенное Августом, стало первой постоянной каменной навмахией и продолжало служить еще долго. Позднее его называли «старая навмахия». По мысли дальновидного императора сооружение в целом было продумано таким образом, чтобы в будущем использовать его как городское водохранилище.

Размах навмахий, устроенных Цезарем и Августом, впечатляет. Однако они, как показала дальнейшая история, оказались просто детскими играми на фоне той колоссальной морской битвы, которую устроил Клавдий I в 52 году. Об этой баталии, которую точнее было бы назвать бойней, писали многие исследователи культуры Древнего Рима. Во-первых, потому что она стала самой грандиозной из всех, когда-либо устроенных в истории навмахий, а во-вторых, в ходе этого театрализованного сражения произошел случай, который, судя по частоте упоминаний о нем в литературе, явно остался в памяти у современников[10].

Навмахия Клавдия была дана по поводу окончания работ по сооружению важного ирригационного канала в Апеннинских горах, отводившего излишки воды из Фуцинского озера. Известный писатель античности древнеримский историк Публий Корнелий Тацит в XII книге своего самого крупного сочинения «Анналы» писал об этой потешной баталии следующее: «… была прорыта гора между Фуцинским озером и рекой Лирисом, и чтобы возможно большее число

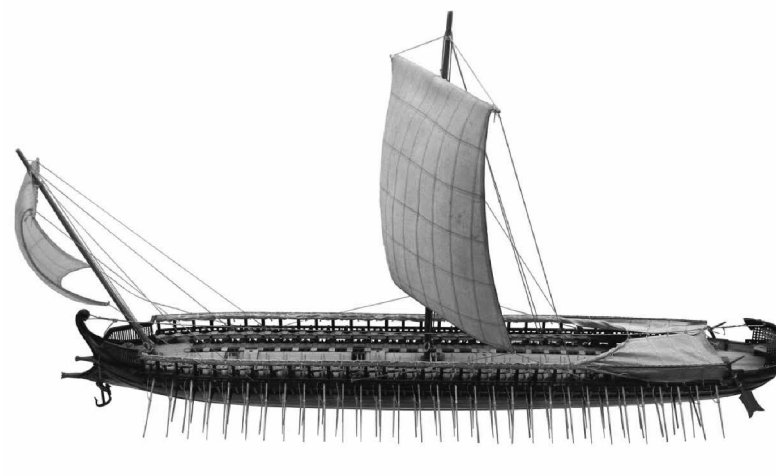
9 Автор, очевидно, имеет ввиду трагедию «Персы».

10 По словам Светония, когда бойцы прокричали Клавдию: «Здравствуй, император, идущие на смерть приветствуют тебя!» —, он им ответил: «А может, и нет». Гладиаторы, приняли эти слова за помилование и отказались сражаться, после чего лишь угрозами и уговорами Клавдий смог заставить их выйти на бой.

зрителей могло увидеть это великолепное сооружение, на озере устраивают навмахию, подобно тому как, соорудив водоем за Тибром, такую же битву, на более легких и менее многочисленных кораблях, показал некогда Август» [13, с.385]. Повествующий о навмахии Клавдия фрагмент из книги Светония в переводе М. Л. Гаспарова звучит так: «Даже перед спуском Фуцинского озера он устроил на нем морское сражение./. . . ./ Сражались в этом бою сицилийский и родосский флот, по двенадцати трирем каждый, а знак подавал трубою серебряный тритон, с помощью машины поднимаясь из воды» [11, с. 182-183].

В Фуцинской навмахии участвовало сто кораблей — творение греческих мастеров («родосский флот») и италийских корабелов («сицилийский флот»). Среди них выделялись триремы с тремя ярусами вёсел и внушительные квадриремы с четырьмя рядами гребцов. На палубах кораблей разместилось девятнадцать тысяч человек. Это были и профессиональные гладиаторы, и рабы с государственных каторг, и приговорённые к смерти преступники со всех уголков Римской империи. Организаторы приняли беспрецедентные меры, осознавая потенциальную опасность, исходящую от такой огромной массы, фактически, приговоренных к смерти людей: «. . . . у берегов озера со всех сторон были расставлены плоты, чтобы сражающимся некуда было бежать, но внутри этого ограждения оставалось довольно простора для усилий гребцов, для искусства кормчих, для нападений кораблей друг на друга и для всего прочего, без чего не обходятся морские бои. На плотах стояли манипулы преторианских когорт и подразделения конницы, на них же были возведены выдвинутые вперед укрепления с готовыми к действию катапультами и баллистами, тогда как остальную часть озера стерегли моряки на палубных кораблях» [13, с. 386], — писал Тацит. Толпы зрителей, привлеченные из ближних городов и даже из Рима жаждою к зрелищам, заполнили берега, холмы, вершины окрестных гор, как в амфитеатре. Когда началось сражение, корабли стали с грохотом сталкиваться, мачты ломались, горели паруса. . . Все это продолжалось до тех пор, пока император не дал знак прекратить побоище. После длительного кровопролития оставшимся в живых была сохранена жизнь и, все-таки, навмахия на Фуцинском озере вошла в анналы истории как пример невероятной жестокости. Ни до нее, ни после мир не видал настолько масштабных кровавых представлений — дорогих, зрелищных и, одновременно, беспощадных к участникам.

В дальнейшем навмахии устраивались в Риме Нероном, Титом, Домицианом и, наконец, Филиппом I, причём, каждый император старался придумать что-нибудь новое, чтобы затмить своих предшественников. К примеру, Нерон, среди многочисленных и разнообразных зрелищ, которые он устраивал, показал на Марсовом поле в деревянном амфитеатре, оборудованном сложной водопроводной системой, «морской бой с морскими животными с соленой водой»



3, Модель греческой триемы:
CC BY-SA 3.0
Файл:Model of a greek trireme.jpg
Загружено: 15 ноября 2015 г.

[11, с. 200]. Следуя описанию историка греческого происхождения Диона Кассия, приведенному в примечаниях у М. Л. Гаспарова: «В театр, где он показывал зрелища, внезапно была пущена морская вода, в которой даже плавали рыбы и морские животные, и в этом бассейне был устроен морской бой между персами и афинянами, а после этого воду тотчас выпустили, и на сухом дне снова вышли друг от друга бойцы.…» [11, с. 426]. Тацит также приводит описание празднеств на воде, устраиваемых Нероном. В XXVII главе «Анналов» Тацит описывает пиршества, которые Нерон начинает активно устраивать в общественных местах, дабы «убедить римлян, что нигде ему не бывает так хорошо как в Риме /…/ Но самым роскошным и наиболее отмеченным народной молвой был пир, данный Тигеллином[11] /…/ На пруду Агриппы[12] по повелению Тигеллина был сооружен плот, на котором происходил пир и который все время двигался, влекомый

11 Гай Софоний Тигеллин – советник Нерона, который фактически правил за императора.

12 В 37–36 гг. до н.э. Марк Випсаний Агриппа — римский полководец и государственный деятель, близкий друг, зять и наместник римского императора Августа, реализовал свой план, который заключался в том, чтобы прорыть канал, соединяющий

другими судами. Эти суда были богато отделаны золотом и слоновой костью. . . .» [13, с. 526]. Возможно это описание не имеет прямого отношения к навмахиям, однако оно дополняет историю роскошных зрелищных развлечений на воде в Древнем Риме.

О зрелищах еще одного римского императора Тита известно благодаря описаниям современниками стодневных игр, проведенных по случаю открытия Колизея[13], возведение которого начал отец Тита, Тит Флавий Веспасиан[14]. Во время игр 80-го года император провел не однодневную навмахию, как его предшественники, а устроил морские баталии в первый и третий день инаугурационных игр (второй день был отведен скачкам). Светоний упоминает одну из них, проведенную на искусственном озере Августа: «при освящении амфитеатра и спешно выстроенных поблизости бань, он показал гладиаторский бой на диво богатый и пышный; устроил он и морское сражение на прежнем месте, а затем и там вывел гладиаторов и выпустил в один день пять тысяч разных диких зверей» [11. с. 271]. В отличии от Светония, Дион Кассий писал о сражении, которое произошло на арене амфитеатра. Таким образом речь идет, как минимум, о двух, а судя по некоторым трактовкам – возможно и о трех разных потешных баталиях. Так, В. А. Горончаровский, ссылаясь на Диона Кассия, пишет: «Созданный в свое время по приказу Августа бассейн для навмахий, продолжали иногда использовать. Еще одно грандиозное зрелище было организовано здесь по случаю открытия Колизея в 80 г. н. э. при императоре Тите. По завершении большой навмахии на озере возвели помост для проведения травли зверей и гладиаторских боев. Одновременно небольшие корабли сразились прямо на заполненной водой арене нового амфитеатра, имитируя известное сражение 434 г. до н. э. между кер-

озеро Авернус с озером Лукрин (Лукрино), а также второй, более короткий канал со скрытым входом между озером Лукрин и морем.

13 *Колизей начали строить в 72 году н. э. при императоре Веспасиане, а в 80 году н. э. амфитеатр был освящён его старшим сыном и наследником власти императором Титом. После победы в гражданской войне Веспасиан, ставший императором, взялся за реконструкцию центра Рима, целью которого было, в том числе, и искоренение памяти о своем предшественнике Нероне. Колизей, задуманный для развлечения народа, построили на том месте, где был пруд, относившийся к Золотому дому Нерона.*

14 *Отец и сын были полными тезками. Тит Флавий Веспасиан отец вошел в историю как Веспасиан, его старший сын — как Тит.*



4, У. Чека. Навмахия (1894)

Навмахия (морское сражение между римлянами). Холст, масло, 125,6 х 200,5 см. 1894. Эта работа была представлена в Национальном обществе изящных искусств в Париже в 1894 году и получила золотую медаль на Международной выставке в Атланте в 1895 году.

кирянами и коринфянами[15]. На третий день состоялась новая «историческая» навмахия между «афинянами» и «сиракузянами», причем «афинянам», в реальности проигравшим битву 413 г. до н. э., удалось не только одержать победу на воде, но и, высадившись на небольшом островке, захватить возведенную на ней «крепость» [5, с.135].

О Домициане — младшем сыне Веспасиана, Светоний писал: «Зрелища он устраивал постоянно, роскошные и великолепные, и не только в амфитеатре, но и в Цирке[16]. Здесь, кроме обычных состязаний колесниц четверкой и парой, он представил два сражения, пешее и конное, а в амфитеатре еще и морское» [11, с. 276]. Любивший размах Домициан, инициировал в 81 г. масштабную рекон-

15 *Морское сражение между Керкирой и Коринфом известное, как Битва при Сиботских островах, стало важным предвестником Пелопоннесской войны, где керкиряне, уже в союзе с Афинами, сражались против коринфян.*

16 *Circus Maximus в древнем Риме — самый обширный в мире ипподром. В начале существования Рима, при первых царях, местом цирка служило Марсово поле. Позже, первый этрусский царь Рима Луций Тарквиний Приск устроил за счёт добычи в войне с латинами особое ристалище в долине между Палатинским и Авентинским холмами, известное потом под названием Великий (Большой) Цирк.*

струкцию подвалов Колизея[17], после которой затапливать арену амфитеатра стало физически невозможно. С целью проведения морских сражений император приказал выстроить новую навмахию с каменными трибунами для зрителей в районе Ватикана. «Широта натуры» Домициана ярко проявилась во время случившейся однажды сильной грозы: зрителям запретили удаляться с навмахии, и многие из них, промокнув до нитки, заболели и умерли.

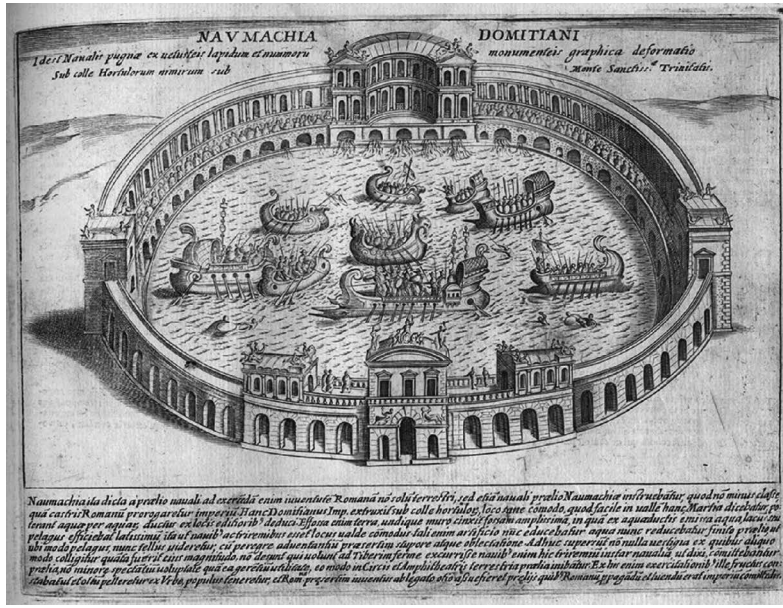
На просторах интернета имеются также упоминания о навмахии римского императора Траяна[18], проведенной им в 109 году. Подтверждающей информации в исследованных нами литературных источниках мы не нашли, но, учитывая, что в июне 109 года было закончено строительство акведука Траяна, и в свете традиций празднования завершения таких значимых[19] работ проведением морских сражений, скорее всего эта информация соответствует действительности.

Последние упоминания о навмахиях Древнего мира относятся к III веку. Они проводились при Гелиобале, который якобы приказал для этого наполнить каналы вином, при Филиппе Арабе, во время празднования 1000-летия Рима и при Аврелиане в 274 году. К примеру, про Филиппа Араба известно, что он вернулся в августе 247 года, где потратил много денег на наиболее знаковое событие своего правления — Секулярные игры, которые были проведены в честь тысячелетия основания Рима. Торжество праздновалось в апреле 248 года. По свидетельству современников, праздник был роскошным, включал в себя театральные представления во всём городе и игрища. Это событие было описано в нескольких сочинениях, в том числе в труде римского историка Гая Азиния Квадра-

17 *В 81–85 гг. было проведено масштабное строительство гипогея — сложной двухуровневой системы подземных туннелей, клеток и подъемных механизмов, которая находилась под деревянным полом арены. Сеть помещений служила для подготовки гладиаторов и содержания диких животных перед боями, а почти 80 вертикальных подъемников позволяли внезапно поднимать на арену тяжелые декорации, клетки с хищниками, или самих бойцов.*

18 *Марк Ульпий Нерва Траян (лат. Marcus Ulpius Nerva Traianus), больше известный как Траян – римский император, правивший с 98 по 117 г.*

19 *Изначально единственным источником воды на правом берегу Тибра был Альсиетинский водопровод – Аква-Алсиетина, иногда упоминавшийся как Аква-Августа, так как был возведён примерно во 2 году до н. э., во время правления императора Августа. Вода не была пригодна для питья, но император Август использовал её для проведения навмахий и этот акведук позволял публике наслаждаться морскими сражениями прямо в Риме. Траян же построил акведук протяженностью 57 км, трубы которого проводили питьевую воду.*



5, "Навмахия Домициана" Джакомо Лауро.

"Навмахия" относится к изображению морского сражения у римлян, а также к местам, где проходили подобные выставки. Опубликована Андреа Фей, Рим, в 1625 году. Дата 1625 год. Автор Лауро, Джакомо. Навмахия Домициана; из: Справочник по римским древностям Александра Адама. Для полного знания нравов и обычаев римлян и для облегчения понимания латинской классики. Переведено с английского после второго значительно увеличенного издания Иоганном Леонхардтом Мейером и дополнено пояснительными примечаниями. Эрланген, Гейдер, 1818.

та «История тысячи лет», или «Тысячелетие», специально подготовленном к юбилею[20].

Таким образом, с момента своего появления навмахии заняли прочное место в развлекательной культуре Древних римлян. И хотя эти зрелища случались

20 Гай Азиний Квадрат — Римский историк III века. Был сенатором, написавшим римскую историю в пятнадцати книгах. «Тысячелетие», которая охватывала период от основания Рима до правления А.Севера. Название объяснялось по-разному. Согласно Ф.Якоби, Квадрат необычным образом датировал основание Рима первой Олимпиадой в 776 году. Однако, есть версия, что Квадрат использовал традиционную датировку и намеревался продлить свою работу до 248 года, но он умер до её завершения.

не часто, однако они пользовались большой популярностью, как у императоров, так и у народа.

4. Другие водные развлечения Древнего мира

Сражения военных судов были не единственным видом зрелищ Древнего мира, в которых использовалась вода. В культурно-развлекательной жизни древних римлян были популярны также спектакли-презентации фауны Нила и морской фауны, а еще более — различные типы водной охоты, являвшиеся разновидностью популярной кровавой забавы — травли зверей. В древнем Риме они назывались «венацио» (от лат. venatio — «охота»). Как правило, большинство демонстраций и завершалось травлей.

Для подобных представлений в специально обустроенных бассейнах сооружались декорации, воспроизводящие пейзажи Египетской реки. Так в 58 г. до н. э. показывали обитателей Нила — крокодилов, чуть позже — во времена правления Августа, в 29 г. до н. э., в честь инаугурации храма Юлия была устроена показательная охота на гиппопотамов. Во времена Нерона фауну Нила в зрелищах сменила морская фауна, о чем свидетельствовал Светоний. В спектаклях дрессуры Флавийской эпохи все чаще встречались морские котики. А во время игр 80-го года «артистами» водного представления-охоты становились даже сухопутные животные — лошади и быки. Согласно свидетельству Диона Кассия, содержащегося в 66-й книге «Римской истории»[21], театр наполняли водой, а затем загоняли туда лошадей, быков и других домашних животных. Охотники, так называемые бестиарии, бились с ними, используя либо оружие, сети и лодки, либо голыми руками. Бестиарии делились на две категории. Первая — профессиональные бойцы, сражавшиеся за вознаграждение или славу, вторая — приговорённые к смерти преступники. Сражение профессиональных бойцов было постановочным и обычно заканчивалось гибелью животного, приговорённых же к смерти выпускали на арену без вооружения и доспехов, поэтому результат схватки был противоположным. Такая форма казни называлась «предание зверям».

И еще одно зрелище, сценической площадкой для которого стало водное пространство, было показано римскому зрителю во время вышеупомянутых инаугурационных игр 80-года. На наводненной арене амфитеатра был сыгран спектакль, рассказывающий историю о Леандре и Геро. Легенда повествовала о

21 Cassius Dio, Historia Romana, LXVI, 25

молодом человеке, пересекавшем каждый вечер пролив вплавь, чтобы достичь башни, в которой была заточена его любимая.

«Смелый Леандр[22], на пути к своей возлюбленной милой
Бурной противясь воде и выбиваясь из сил,
Так, говорят, восклицал, обращаясь к вздувшимся волнам:
«Смилуйся, море! Топи при возвращенье меня!»
Ловко обученный хор Нереид резвился по морю,
Строем подвижным пестря лоно уступчивых волн.
То нам трезубец прямой угрожал, то изогнутый якорь,
То появлялось весло, то появлялся корабль;
Звезды лаконцев, пловцам любезные, ярко сверкали,
И раздувался большой парус у нас на глазах.
Кто ж изобрел на волнах текучих столь хитрые игры?
Иль их Фетида вела, иль научились вести» [8, с. 24].

Исследователи текстов латинских авторов[23] так трактовали эпиграмму Марциала: На глазах у зрителей актер пересекал водную поверхность амфитеатра в направлении декорации, изображающей башню. После этого в середине водной арены появлялся «хор Нереид» (пловчих) и исполнял различные фигуры на воде.

Насколько ново было подобное представление, сказать сложно. Упоминание о спектакле на сюжет легенды о Леандре и Геро, содержащееся у Марциала, – единственное, которое нам удалось найти в литературных источниках. Другие историки, упоминавшие о стодневных играх Тита, умалчивают о «пересечении залива» Леандром и «купании хора нереид». Вероятно, на фоне масштабных и кровопролитных навмахий и венацио, подобный спектакль оказался не столь впечатляющим для современников. Или, возможно, он случался не впервые в культурной жизни Рима и поэтому не являлся чем-то исключительным. Однако для нашего исследования, какими бы не были ответы на эти вопросы,

22 Леандр – юноша из Сеста, на европейском берегу Гелесспонта, каждую ночь переплывавший пролив, спеша к своей возлюбленной Геро в Абидос, на азиатский берег. В одну бурную ночь Леандр утонул. (комментарий Ф. Петровского на с. 447 в примечаниях книги: Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей. М.: Правда, 1991.)

23 В институте Сан-Мишель де Вервье в 2000 год, в рамках изучения латинского языка, были выбраны и переведены на французский отрывки из текстов различных древнеримских писателей по тематике: Открытие в ходе визита Древнего Рима в 101 году после рождества Христова. Среди них содержатся тексты, посвященные навмахиям. Результаты исследования были выложены в сети: http://www.sflt.ucl.ac.be/itinera/travaux/etincelles2.htm

упоминание об этом водном представлении несомненно представляет огромную ценность. Ведь по сути строчки:

«Ловко обученный хор Нереид резвился по морю,
Строем подвижным пестря лоно уступчивых волн «рисовал»

— самое древнее из имеющихся в доступных литературных источниках упоминание о выступлении людей в воде с целью создания образа и рассказа определенной истории через пластическое, художественное зрелище на воде. Так что его вполне обоснованно можно назвать некоей точкой отсчета в истории «танца на воде» — синхронного плавания, которое, в свою очередь, является основой для многих современных водных шоу и активно развивающегося в наше время пластического театра на воде. История синхронного плавания и пластического театра на воде, получившая свое бурное развитие уже значительно позже — в XX столетии, является объектом отдельной главы нашего научного исследования, однако факт зарождения этих направлений в Древнем мире принципиально важен для данной статьи. Если информацию о навмахиях можно найти даже в некоторых популярных онлайн ресурсах, то о древнеримском водном пластическом спектакле известно лишь очень небольшому кругу специалистов, что, в свою очередь, создает неверное представление о том, как и когда зародился танец на воде. В этом смысле изучение культуры Древнего мира в контексте водных зрелищ еще более ценно, так как позволяет проследить начальный этап такого значимого пласта этой истории, как «водный танец».

5. Заключение

В зрелищах Древнего мира отчетливо наметились некоторые особенности, присущие в последствии большинству зрелищ, которые устраивались на водных площадках. Это феерическая, дороговизна и аттрактивность. Феерическая была проявлена наиболее ярко в навмахиях — помимо необычной сценической площадки ее усиливали яркая окраска кораблей и парусов, драгоценность костюмов и вооружения. Не стоит забывать и о натуралистичности зрелища — дикой для современного зрителя, но являющейся важным моментом привлекательности для зрителей Древнего мира.

Что касается дороговизны, то она прежде всего была связана с созданием сценической площадки для водных представлений. Само сооружение водной площадки, как правило, требовало немало затрат и ресурсов — денежных, человеческих, временных. Особенно, если оно происходило в городской среде и не имело параллельного предназначения, как в случае искусственных прудов для мелиорации. Что уж говорить про десятки и сотни судов, строящихся исклю-

чительно для единичного перформанса?! К слову, тот факт, что сражения на судах устраивались значительно реже, чем, например, состязания на колесницах в цирках, объясняется отнюдь не гуманностью устроителей навмахий, а попросту затратностью подобных мероприятий.

В свою очередь дороговизна водных сражений, обеспечивающая им, как минимум, высокий технический уровень и феерическую, создавали аттрактивность этого вида зрелищ для зрителя. Вода также вносила свой вклад в феерическую морских битв, так как падения в воду сраженных гладиаторов, безусловно, создавали впечатляющий зрелищный эффект. Массово погибая в пучине вод, гладиаторы добавляли красочности тому жестокому натуралистическому зрелищу, в которых они вынуждены были участвовать, а вода позволяла не обременять устроителей захоронениями погибших.

Таким образом, появление «аквы» в развлекательных зрелищах Древнего мира можно рассматривать, с одной стороны, как продолжение присущего Древнеримской культуре стремления к максимальному натурализму. С другой стороны, учитывая грандиозную масштабность и дороговизну водных развлечений, это, безусловно, был способ демонстрации мощи и состоятельности их организаторов – императоров. Советский искусствовед Л. Д. Любимов, приводя в своей книге цитату римского писателя Юлия Фронтина, который утверждал, что нельзя сравнивать «каменные громады» Рима с бесполезными пирамидами Египта или с праздными сооружениями греков, писал: «.... в этих словах — ключ к пониманию едва ли не главного стимула римского искусства. Культ полезности, даже пафос. Во имя государства! Ибо пафос Рима имел очень конкретную основу; то был не пафос борьбы со смертью, как у египтян, не пафос борьбы со Зверем, как во многих древних цивилизациях, не пафос красоты, облагораживающий мир, как в Элладе, то был, как мы видели, пафос государственности, перерастающий в пафос мирового господства. Владычество как самоцель. Грандиозные вожделения, не устремленные ввысь. Нужным, полезным было лишь то, что удовлетворяло таким вожделениям, будь то акведук, из окрестных гор доставляющий живительную влагу в столицу мира, или триумфальная арка, вдохновляющая на новые ратные подвиги «сыновей Иула» [7, с. 241].

Другую грань видел Мортимер Веллер, который в книге «Римское искусство и архитектура», рассуждая об этосе жителей древнего Рима в контексте анализа причин гигантских размеров римских зданий, писал: «Их грандиозная величина — это нечто большее, чем просто тоннаж. Это принцип творческого мышления» [15, с. 17]. И это очень точное замечание, с нашей точки зрения. Вероятно, для римских императоров грандиозность являлась также и способом подспудно продемонстрировать «соотносимость» с предшествующими Древнему Риму,

мощными, грандиозно развитыми культурами Древнего Египта и Древней Греции. Тот факт, что с падением Древнего Рима водные зрелища после долгого исчезновения из европейской культуры снова появятся уже в XVI веке, как вид развлечения при королевских дворах в таких европейских странах, как Италия, Франция, Англия, а позже и Россия, подтверждает, на наш взгляд, верность вышеупомянутых заключений.

При этом необходимо отметить, что спектакль о Леандре и Геро, качественно отличавшийся от натуралистических кровавых развлечений – навмахий и водной охоты, совершенно не вписывается в эту логику. Именно в этой связи, несмотря на его незначительный размах и единичность упоминания о нем в литературных источниках, мы не могли пройти мимо этого артефакта. Помимо того, что этот водный спектакль, как мы писали ранее, можно считать прародителем танца на воде, он позволяет нам утверждать, что рассматриваемый исторический период дал рождение не просто тому или иному виду водных зрелищ, но двум основополагающим их направлениям: в навмахиях и водной охоте вода была просто площадкой, образно говоря, водной ареной для судов во время баталий или человека в процессе сражения с животными, а в спектакле о Леандре и Геро – средой, пластически обживаемой человеком. А в этом случае, пусть не явно, но подспудно возникал иной уровень взаимодействия между человеком и водной средой, который подразумевал уже некий диалогический контакт с материей воды. Время показало, что именно в этих двух антагонистических направлениях развивалась и продолжает развиваться вся мировая история водных зрелищ. В этом смысле экскурс в историю зрелищ Древнего мира имеет особую ценность.

Литература

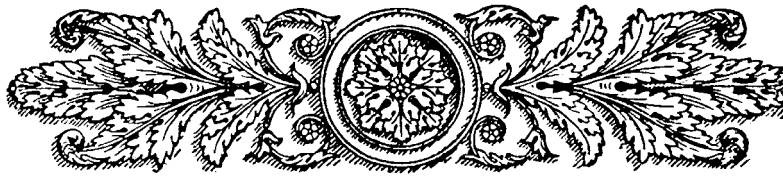
1. *Аристотель. Метафизика. М.: АСТ, 2019. – 448 с.*
2. *Ботвинник М. Н., Рабинович М. Б. Знаменитые греки и римляне. Санкт-Петербург.: Эпоха, 1993. — 207 с.*
3. *Брабич В. М., Плетнева Г. С. Зрелища древнего мира. Л.: Искусство, 1971. — 80 с.*
4. *Гвоздев А., Пиотровский А. История европейского театра: Античный театр; Театр эпохи феодализма. М.- Л.: Academia, 1931. — 696 с.*
5. *Горончаровский В. А. Арена и кровь: Римские гладиаторы между жизнью и смертью. Петербургское Востоковедение, 2009. — 256 с.*
6. *Жандо Доминик. История мирового цирка. М.: Искусство, 1984. — 192 с.*
7. *Любимов Л. Искусство древнего мира. М.: Просвещение, 1971. — 319 с.*
8. *Марциал Марк Валерий. Эпиграммы. М.: Художественная литература, 1967. — 488 с.*
9. *Многоликая планета. Вода. Под ред. Журавлева А. Ю. М.: Бук Хаус, 2005. — 296 с.*
10. *Рубб А. А. Размышления о нетрадиционном театре или Нетрадиционный театр как он есть. М.: ВК, 2004. — 602 с.*
11. *Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей. М.: Правда, 1991— 512 с.*
12. *Словарь античности: Пер. с нем. / Сост. И. Ирмшер в сотр. с Ренате Йоне. М.: Прогресс», 1989. — 704 с.*
13. *Тацит Корнелий. Анналы. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2025. — 640 с.*

14. *Штолль Генрих Вильгельм. История Древнего Рима в избранных биографиях. М.: Русич, 2003. — 576 с.*
15. *Wheeler M. Roman Art and Architecture. London, Thames and Hudson, 1964. — 250 p.*

REFERENCES

1. *Aristotel. 2019. Metaphysics [Metafizika]. Moscow: AST. [in Russian].*
2. *Botvinnik, M. N., Rabinovich, M. B. 1993. Famous Greeks and Romans [Znamenitye greki i rimlyane]. St. Petersburg: Epoch. [in Russian].*
3. *Brabich, V. M. and Pletneva, G. S. 1971. The Show of the Ancient World [Zrelishha Drevnego mira]. Leningrad: Iskusstvo. [in Russian].*
4. *Goroncharovsky, V. A. 2009. Arena and Blood: Roman Gladiators Between Life and Death [Arena i krov': Rimskie gladiatory mezhdu zhizn'ju i smert'ju]. Petersburg: Peterburgskoe vostokovedenie. [in Russian].*
5. *Gvozdev, A. and Piotrovsky, A. 1931. History of the European Theatre: Antique Theatre and the Theatre of the Feudal Epoch [Istorija evropejskogo teatra: Antichnyj teatr; Teatr jepohi feodali zma]. Moscow: Academia. [in Russian].*
6. *Irmscher, J. and Jone, R. (comps.). 1989. Dictionary of Antiquity [Slovar' antichnosti]. Moscow: Progress. [in Russian].*
7. *Jando, D. 1984. History of the World Circus [Istorija mirovogo tzirka]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].*
8. *Lyubimov, L. 1971. The Art of the Ancient World [Iskusstvo Drevnego mira]. Moscow: Prosves hchenie. [in Russian].*
9. *Martial, M. V. 1967. Epigrams [Epigrammy]. Moscow: Khudozhestvennaja literature. [in Russian].*
10. *Rubb, A. A. 2004. Reflection About Non-traditional Theatre or Non-traditional Theatre As It Is [Razmyshlenija o netradicionnom teatre ili netradicionnyj teatr kak on est']. Moscow: VK. [in Russian].*
11. *Stoll, H. W. 2003. The History of Ancient Rome in Selected Biographies [Istorija Drevnego Rima v izbrannyh biografijah]. Moscow: Rusich. [in Russian].*
12. *Suetonius, G. T. 1991. The Life of the Twelve Caesars [Zhizn' dvenadcati cezarej]. Moscow: Pravda. [in Russian].*
13. *Tacitus, P. C. 2025. The Annals [Annaly]. St. Petersburg: ABC-Atticus. [in Russian].*
14. *Wheeler, M. 1964. Roman Art and Architecture. London: Thames and Hudson.*
15. *Zhuravlev, A. Y. (ed.). 2005. Water. The Many Faces of the Planet [Voda. Mnogolikaya planeta]. Moscow: Book House. [in Russian].*

Дата поступления рукописи в редакцию: 31/08/26
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026



К.С. Панин

«Культура 3»: китч, приватность и нонконформизм в интимной открытке В.С. Чагинского

Аннотация. Статья посвящена феномену интимной открытки как специфической форме частного одаривания, исключенной из экономического цикла и направленной конкретному адресату. На материале корпуса рукотворных открыток В. С. Чагинского, адресованных Н. П. Батуре (середина 1950-х — середина 1960-х гг.), исследуется трансформация инфантильной художественной практики в инструмент приватной коммуникации взрослых. Анализируется диада «даритель — одаряемый», в рамках которой эстетика китча переосмысляется как способ конструирования неподконтрольного государству пространства личного счастья. Автор вводит понятие «культуры 3» для обозначения эстетических предпочтений и повседневных художественных практик советского обывателя, которые не вписываются в дихотомию официального соцреализма и нонконформистского андеграунда. Утверждается, что китчевая интимная открытка выступает жестом имплицитного эскапизма и молчаливого сопротивления идеологическому давлению, отстаивая право на приватный комфорт «здесь и сейчас». Исследование выполнено на стыке антропологии дара, истории повседневности и визуальных исследований.

Ключевые слова: интимная открытка, китч, советская повседневность, нонконформизм, приватность, культура 3, антропология дара, диада «даритель — одаряемый», Чагинский, визуальная культура оттепели.

Введение

Настоящее исследование посвящено феномену интимной открытки — уникальной форме частного одаривания, расположенной на пересечении инфантильной художественной практики, китчевой эстетики и советской повседневности. Опираясь на корпус работ Виктора Степановича Чагинского, адресованных Нонне Павловне Батуре (середина 1950-х — середина 1960-х гг.), мы анализируем, как рукотворная открытка, исключённая из экономического цикла и направленная конкретному адресату, трансформируется из детского дара в инструмент приватной коммуникации взрослых. Особое внимание уделяется диаде «даритель — одаряемый» и тому, как в условиях идеологического давления оттепели китч становится жестом молчаливого нонконформизма, утверждая право на счастье «здесь и сейчас».

Актуальность исследования обусловлена несколькими обстоятельствами. Во-первых, советская визуальная культура до сих пор изучается преимущественно в бинарной оптике «официальное — неофициальное», тогда как основной массив повседневных эстетических практик обывателя остаётся за скобками. Интимная открытка — один из наиболее показательных, но практически не описанных объектов этого ряда. Во-вторых, феномен частного визуального одаривания в советском обществе остаётся лакуной как для антропологии дара, так и для истории эмоций. В-третьих, впервые вводимый в научный оборот корпус работ Чагинского представляет собой редкий по полноте случай, позволяющий проследить эволюцию индивидуальной художественной практики на протяжении десятилетия — в период, когда статус приватной жизни в СССР переживал существенные изменения. Наконец, введение концепта «культуры 3» отвечает потребности в инструменте для описания эстетики советского обывателя не как идеологического брака, а как самостоятельной системы ценностей, имевшей собственную экономику и социальные функции.

Интимная открытка как форма частного дара

Иллюстрированная открытка, открытое письмо, почтовая карточка — это редуцированная, эмблематическая форма искусства, адаптированная для тиражирования и публичной коммуникации. Открытое письмо изначально задумывалось как наиболее дешёвое почтовое отправление, и дешевизна эта образовывалась за счёт отсутствия тайны переписки, и, следовательно, интимности. Это имело и другую сторону, так как иллюстрированная открытка становилась предметом демонстративного потребления.

Если отойти от утилитарной функции как особого типа почтового отправления, открытка формирует некий изобразительный канон, выходящий за рамки объекта филокартии. Это выражается прежде всего в заданности пропорций и размера изображения, его тематической и композиционной ориентации. Даже печать репродукции на открытом письме подчиняет её малой форме. Это наглядно ощущается, когда живопись изучается через открытки, — а после происходит ознакомление с оригиналом.

В случае если рисунок был изначально предназначен для почтовой карточки, все вышеозначенные параметры включены в него композиционно, а смысловая нагруженность закладывается в задачи художника и, обычно, связана с конкретным календарным или праздничным событием.

Не все произведения малой формы декодируются как открытка. К середине XX века сформировался определённый эстетический код, который позволяет имплицитно разделять произведения малой графики на открытку и нечто другое. Такое разделение становится особенно важным для рассмотрения индивидуальных рисунков, которые не предназначались для почтового оборота.

На практике мы столкнулись с феноменом штучной открытки, изготовленной конкретным человеком для дарения конкретному человеку.

Это производит реверсию объекта и подрывает её онтологический статус: во-первых, не подразумевалось тиражирования; а во-вторых, индивидуализирует предмет по эстетическим запросам отдельных людей; в-третьих, отсутствует предназначение демонстративного потребления; и в-четвёртых, такая открытка приобретает ценность дара. При этом сохраняется форма и эстетика открытки, но создаётся оксюморон — интимная открытка.

Не стоит считать интимной открыткой любую открытку ручной работы: при возможном сохранении способа производства handmade-открытка продолжает оставаться тиражной коммерческой продукцией, хотя и выпускаемой меньшими тиражами, чем у крупных производителей [1].

Исходя из вышесказанного, мы можем определить интимную открытку как нетиражное произведение малой формы, соответствующее устоявшемуся композиционному канону, направленное на конкретного адресата и не подразумевающее включение в экономический цикл, то есть являющееся межсубъектным даром, где конечный результат формируется из запроса как дарителя, так и одариваемого. Последнее мы можем проследить, когда практика одаривания становится регулярной.

Эмпирическим материалом данной статьи выступает корпус интимной открытки Виктора Степановича Чагинского, адресованной Нонне Павловне Батура, из коллекции автора, охватывающий десятилетие с середины 50-х по середину 60-х гг. Мы проанализируем данный материал как трансформацию инфан-



Рис. 3. В. С. Чагинский. Пасхальная открытка, 1961. Из коллекции автора.



Рис. 2. В. С. Чагинский. Открытка к 8 Марта. Из коллекции автора.



Рис. 1. В. С. Чагинский. Интимная открытка Н. П. Батуре. Из коллекции автора.

тильной художественной практики в условиях уменьшения идеологического давления в период оттепели.

В ходе анализа мы будем рассматривать и автора, и адресата как представителей первого послевоенного поколения, но проговорим о проблемности экстраполяции выводов на социальный срез, так как данные произведения, по нашему мнению, являются одновременно и продуктом практик эпохи, и сугубо индивидуальных особенностей как автора, так и реципиента: без поощрения со стороны адресата маловероятно, что данная форма одаривания сохранялась бы в течение десяти лет, а материальные носители — в течение многих десятилетий.

Историко-культурный контекст практики

Мы считаем, что данная практика в культурном пространстве советской России носила инфантильный характер: с 80-х гг. XIX в. формируется традиция детских самодельных подарков, трансформировавшихся из семейного ритуала в общественное, прежде всего образовательное, пространство в годы советской власти: во время Второй мировой войны детский рисунок как трансляция уюта из тыла на фронт приобрёл массовый характер. Так, в журнале «Мурзилка» за 1942 год было опубликовано стихотворение Агнии Барто «Рисунок»:

> Письмо пришло без штемпеля, без марок,
> Оно пришло издалека.
> Твой сын прислал тебе в подарок
> Два разрисованных листа [2].

Важно отметить, что «Мурзилка» — советский пропагандистский журнал, рассчитанный на детскую аудиторию от 6 до 12 лет, и его задача состояла в соз-

дании и транслировании одобряемых правительством паттернов поведения [3]. Подобные публикации поощряли и легитимировали данный вид коммуникации между фронтом и тылом, формируя определённые ожидания как у дарителя, так и у одариваемого, что можно проследить по фронтовым письмам.

Например, в письме от 27 августа 1942 года жене полковник И. А. Киргетов с определённым упрёком упоминает, что «в каждом письме Эдик присылает своему папе рисунки», а в письме к младшей дочери за 28 августа того же года уже упрекает её в отсутствии подобных знаков внимания [4]. Данный пример говорит об эмоциональной значимости такого рода даров, соответственно, о приобретении определённого паттерна поведения у дарителя, что могло способствовать формированию фетишизации такого рода одаривания.

В послевоенное время практика изготовления подарков значимым взрослым была стандартизирована в рамках институтов детского образования в условиях регулирования учебным планом. Произошло смешение акцентов, так как изначально направление детского рисунка имело милитаристскую направленность: так, тема Красной армии появилась в учебном плане по рисованию в 1943, а поздравления с 8 Марта — в 1964 году [5].

У нас нет документов, прямо обозначающих год рождения героя, однако в «Тетради для зарисовки любимых героев из любимых книг» Чагинского с пометкой «7-А класс» и датировкой рисунков 1947 годом, что позволяет утверждать, что год рождения — между 1933 и 1934. Что до Батуры, на одной из фотокарточек есть пометка «10.II.1967 — 34 года», что позволяет установить год её рождения как 1932–1933.

Исходя из этого, важный этап взросления Чагинского пришёлся на период популяризации, переходящей в обязанность, данной формы одаривания значимых взрослых, прежде всего тех, которые находятся в длительной отлучке.

Мы считаем важным отметить, что пара Чагинский — Батура была равновозрастной, с возможной незначительной разницей в возрасте в пользу женщины, что во многих случаях фиксирует доминирующее положение женщины в браке и соскальзывание в роль матери [6]. Также стоит отметить, что они длительное время находились в разлуке в связи с должностными обязанностями. Мы не можем экстраполировать данное заключение на взаимоотношения пары Чагинский — Батура без оговорки, что это не более чем гипотеза, которая, впрочем, во многом объясняет структуру дарения (рис. 1).

Корпус открыток В. С. Чагинского: структура и визуальный язык

Рассмотрим работы комплекса по нескольким признакам. Первый — это фигуральная наполняемость. Из 25 рассматриваемых работ на 15 герои изображены в паре, на трёх — только Чагинский, причём на одной из них — на

фоне реалистичного портрета Батуры, на четырёх — только Батура, одна является перерисовкой открытки Arnold Tilgmann Amor, № 5, на одной — образ нерождённой дочери, и одна, бесфигурная, выполнена в стилистике советского прикладного графического минимализма, со значительным влиянием творчества И. Иоффе, чем эстетически выбивается из общего корпуса.

Данное распределение наглядно показывает формирование запроса Чагинским на близость и обыгрывает негативные эмоции, связанные с разлукой. Это паттерн, повторяющийся из практики рисунков, отправляемых на фронт.

По календарным привязкам — 7 работ не могут быть привязаны к датам, причём одна из них является изображением нерождённой дочери — «Наша будущая Маринка со своими будущими друзьями», а вторая — перерисовкой Тильгманна; 5 — к бракосочетанию и годовщине, 5 — к 8 Марта (рис. 2), 3 — к дню рождения Батуры, 3 — к Новому году, 1 — к Пасхе (рис. 3).

На последнюю стоит заострить внимание, так как, несмотря на уникальность в сохранившемся корпусе, в контексте советской власти пасхальная открытка (см. рис. 3) — это маркер сохранения традиционной идентичности, не вписанной в официальный календарь. Особенно знаково то, что она была нарисована в 1961 г., за несколько дней до полёта Гагарина. Даже единичное присутствие отражения этого религиозного события — это свидетельство о выходе за рамки публичного образа.

По маркированию дополнительными сообщениями — 16 работ имеют надпись на обороте, 9 — не имеют.

По размерам от стандартных отличаются 2 работы — перерисовка открытки Тильгманна и одно из поздравлений с 8 Марта — выполнены в формате А4, 23 — в формате, приближённом к тиражным открыткам.

В образцах героев профессиональная принадлежность подчёркивается через служебную одежду. В ранних работах Чагинский изображает себя в форме морского офицера, супругу — горного инженера. Однако социально-ролевая маркировка постепенно сходит на нет, уступая место универсальной образности.

При анализе образов Чагинского мы видим отсылки к образам А. Тильгманна, графическому коду советских журналов типа «Мурзилки» или «Крокодила», а также к эстетике pin-up. Эта эклектика создаёт узнаваемую эстетику китча.

Обращаясь к работе Е. Карцевой «Кич, или Торжество пошлости», мы находим подтверждение нашему наблюдению. С формальной точки зрения налицо все черты пошлости: редукция формы, мимикрия под тиражный образец, табу на художественную усложнённость и герметичный мир, лишённый социальных конфликтов [7, с. 11].

Однако мы можем утверждать, что, используя эстетику банального, китч Чагинского создаёт пространство приватности. Как в случае с пасхальной открыткой 1961 года, он становится жестом бессознательного эскапизма.

Диада «даритель — одаряемый» и пространство приватности

Взаимоотношения в диаде «даритель — одаряемый» внутри рассматриваемого корпуса строятся не просто на обмене эмоциональными посланиями, но на имплицитном договоре о признании ценности самого этого обмена. Виктор Чагинский как даритель занимает в этой паре активную, созидающую позицию: именно он переводит личное переживание, воспоминание или фантазию в изобразительную форму, адаптированную под эстетические ожидания адресата. Его авторский жест двойственен. С одной стороны, он воспроизводит усвоенную в детстве инфантильную модель: ребёнок, рисующий открытку значимому взрослому, действует из позиции подчинённого, стремящегося заслужить одобрение. С другой — Чагинский, изображая себя и Нонну Павловну в универсальных, часто иронически-китчевых образах, присваивает себе право формировать визуальный образ их союза, а значит, и право на интерпретацию самой реальности их отношений.

Нонна Павловна Батура как одаряемая, в свою очередь, реализует не столько пассивную, но глубоко соучастную роль. Во-первых, само существование корпуса, сохранённого ею на протяжении десятилетий, свидетельствует о том, что жест дарения был принят. Хранение материального носителя — бумажного листка, лишённого утилитарной ценности, — в логике антропологии дара означает продолжение отношений: пока вещь не выброшена, связь не разорвана. Более того, перемещения Батуры (командировки, экспедиции, переезды) не стали основанием для утраты этих хрупких артефактов; напротив, они следовали за ней, превращаясь из ситуативного подарка в постоянный личный архив. Это превращает одаряемую, по сути, в соавтора и хранителя общего нарратива. Во-вторых, мы можем с высокой долей уверенности предположить, что именно поощрение со стороны адресата — эмоциональный отклик, выраженная благодарность, возможно, просьбы повторить опыт — стимулировало десятилетнюю продолжительность этой практики. Без встречного движения одаряемого дарение угасает; здесь же перед нами устойчивый, ритуализированный цикл.

Особый интерес представляет то, как в этой диаде распределяются роли наблюдателя и наблюдаемого. В проанализированных работах мы видим явный количественный перевес парных изображений: из 25 открыток на 15 герои присутствуют вдвоём. Чагинский регулярно помещает в пространство рисунка и себя, и супругу, создавая микрокосм, в который нет входа третьему лицу. Когда же он изображает только себя (три работы), одна из них включает фоном реали-

стичный портрет Батуры — то есть даже сольное присутствие дарителя маркировано присутствием одаряемой. Это композиционное решение можно интерпретировать как визуальное подтверждение неразрывности пары: даритель конструирует свой образ исключительно через соотнесённость с адресатом, его идентичность в рамках данной переписки не автономна, а диалогична.

Показательно и немногочисленное, но значимое появление образа будущей, ещё не рождённой дочери — «наша будущая Маринка со своими будущими друзьями». Здесь диада «даритель — одаряемый» временно размыкается в ожидании третьего, превращая открытку в акт совместного мечтания, в котором Батура как одаряемая выступает уже и со-адресатом, и со-творцом этого фантазийного сюжета.

Таким образом, пара Чагинский — Батура реализует модель частного одаривания, в которой иерархия размывается. Даритель не доминирует над одаряемым, а одаряемый не остаётся в долгу в ожидании «отдарка»: самим актом сохранения, эмоционального приятия и продолжающегося участия в ритуале он возвращает дар, замыкая круг. Именно эта замкнутость, непроницаемость диады для внешнего — государственного, идеологического, рыночного — взгляда и делает интимную открытку феноменом, выпадающим и из советской публичности, и из консьюмеристской логики массовой культуры.

Как частное одаривание, интимная открытка противостоит двум доминирующим модусам коммуникации советской эпохи: официальной публичной риторике и рыночному обмену. Изготовленная и адресованная конкретному человеку, она образует зону приватности, где эмоции не регламентированы. Официальная риторика отложенного счастья и коллективного самоотречения отрицала право на приватный комфорт здесь и сейчас, превращая сам факт его воплощения в тихий бунт.

Совокупность данных факторов формирует ситуации, когда представители двух наиболее романтизированных профессий сформировали специфический комплекс документов эпохи, построенный на трансляции мещанских ценностей, что превращает мейнстримную позицию для любого, кроме советского, общества в акт нонконформизма и конфронтации с правительственным ценностным дискурсом.

«Культура 3» как модель повседневной эстетики

Чтобы вписать рассматриваемый комплекс в общий художественный процесс, обратимся к схеме В. З. Паперного, сформулировавшего концепцию двух культур: «Оппозиция „культура 1 — культура 2“ представляется достаточно удобной для описания событий, происходивших в том же самом пространстве, но в другие времена. В этой работе высказывается предположение, что некото-

рую часть событий русской истории (и среди них события, связанные с изменениями пространственных представлений) можно описать в терминах поочерёдного преобладания культур 1 и 2» [8]. Под культурой 1 он понимает авангардное, горизонтальное искусство, под культурой 2 — вертикальное, тоталитарное. Однако в этой схеме обыватель всегда остаётся в тени. Искусствоведы и музеи пишут либо о первых двух культурах. Так, живопись Оттепели запомнилась нам либо официозом соцреализма великих свершений — в парадных залах, либо — если воспользоваться хлёсткой формулировкой, прозвучавшей в Манеже 1 декабря 1962 года, — «педерастами от искусства» [9], андеграундом, существовавшим в пространстве частных мастерских и квартирных выставок. Но и то, и другое — культура избранных, отражающая линию союзов художников или контрлинию маргинальных художественных кругов.

Мы предлагаем ввести понятие «культура 3», или «третье искусство», для обозначения эстетических предпочтений обывателя, то есть китча в советской, во многом уникальной среде.

Культура 3 — это искусство, нормативное в силу своей востребованности массами и узнаваемости, подчинённое потребительскому спросу, а не идеологическому заказу или художественной концепции.

Термин важен для формирования представлений о культурной среде послевоенного СССР, которая во многом складывалась из артельной продукции и других предметов искусства, регулировавшихся рыночными отношениями. Откровенно китчевая продукция находила своего покупателя, и в условиях самоокупаемости сам факт устойчивого потребительского спроса свидетельствовал о его способности конкурировать с монополией идеологической машины КПСС на понимание прекрасного — машины, обладавшей несравнимо бульшими экономическими возможностями.

Именно низовое городское искусство выступало в послевоенном СССР третьим участником удовлетворения эстетического запроса населения. Оно проникало и на государственные предприятия: тот же фарфор ЛФЗ или лаковая миниатюра иконописных сёл массово выпускали китчевую продукцию, и определяющим фактором здесь был именно спрос, а не сложность изготовления. Это отражено в предметном ряде советских интерьеров послевоенного времени, где массовая, откровенно вульгарная продукция превалирует над сопоставимыми по цене синхронными высокохудожественными и новаторскими аналогами.

Третье искусство вырастает из массового понимания прекрасного, которое, безусловно, упирается в несформированность художественного вкуса и отсутствие насмотренности. Однако важно понимать, что норму — в том числе норму искусства — формирует именно массовый потребитель, то есть обыватель, хотя и на основе творчества наиболее одарённых индивидов [10, с. 173–178].

Поэтому китчевое творчество Чагинского даёт не меньшее, а в чём-то и более прямое, представление об эпохе оттепели, чем знаковые полотна как соцреалистов, так и нонконформистов.

Рассмотренный комплекс является неким оксюмороном, когда инфантильная практика, специфические семейные отношения и доступные выразительные средства сформировали уникальный художественный формат. Безусловно, Чагинский и Батура — не средний образ советского обывателя, формально они могут выступать как некий идеализированный символ эпохи: супружеский союз морского офицера и геолога из Ленинграда. Так же и творчество Чагинского находится в маргинальном положении к третьему искусству, которое прежде всего рассчитано на массовую продукцию, но в этом и состоит уникальность комплекса, как совмещение массовости и приватности, в рамках которого мы смотрим на отражение эпохи с точки зрения обывателя.

И важно увидеть, что этот обыватель мятежный — что и художник, и единственный зритель устроили молчаливый бунт против советской действительности, опровергая идеологические клише.

Ознакомление с творчеством Чагинского и его понимание дают возможность приблизиться к вкусу советского человека среднего достатка через личные предпочтения конкретной семьи в большей мере, чем любое официальное или контрофициальное искусство.

Заключение

Корпус интимных открыток Чагинского демонстрирует, как частное одаривание, замкнутое в диаде «даритель — одаряемый», формирует зону неподконтрольной государству приватности. Эстетика китча, инфантильная по генезису и «мещанская» по содержанию, перестаёт быть просто пошлостью, становясь способом тихого сопротивления официальной риторике отложенного счастья. Введение понятия «культуры 3» позволяет увидеть за этим частным случаем целый пласт советской жизни: мир обывателя, чьи эстетические предпочтения и эмоциональные жесты, минуя большие стили соцреализма и андеграунда, создавали подлинную норму повседневного искусства.

Литература

1. *Самбур М. В. Трансформация открытого письма (открыток) в современном социокультурном пространстве / М. В. Самбур // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2011. — № 5.*
2. *Мурзилка. — 1942. — № 3/4 (Г. 18). — 19, [1] с.*
3. *Вдовенко И. В. Мурзилка на фабрике советского (модели присвоения и переозначивания «чужого» в советской детской литературе) / И. В. Вдовенко // Детские чтения. — 2016. — № 2 (10).*

4. *Личный архив автора. Письмо И. А. Киргетова Наталье от 27 августа 1942 г.; письмо И. А. Киргетова Лилии от 28 августа 1942 г.*
5. *Козлова А. В. «Поделки из пластилина, аппликации из бумаги, открытки самодельные…», или Парадигма детских даров / А. В. Козлова // Антропологический форум. — 2014. — № 22.*
6. *Быкова Н. О., Елютина М. Э. Модели асимметричного по возрасту брака // Вестник СГТУ. — 2011. — № 1 (52). — URL: https://cyberleninka.ru/ article/n/modeli- asimmetrichnogo- po-vozrastu- braka (дата обращения: 22.07.2026).*
7. *Карцева Е. Н. Кич, или Торжество пошлости / Е. Н. Карцева. — Москва : Искусство, 1977. — 159 с.*
8. *Паперный В. З. Культура Два / В. З. Паперный. — Москва : Новое литературное обозрение, 2016. — 416 с.*
9. *Зеленина Г. С. «Это — извращение, это ненормально»: рационализация эстетического шока в Манеже 1 декабря 1962 г. / Г. С. Зеленина // Шаги/Steps. — 2020. — № 4.*
10. *Панин К. С. Манифест обывателя: красота и уродство / К. С. Панин // Быстрее скорости любви. — Санкт-Петербург : 1-я подпольная типография, 2026. — С. 173–178.*

REFERENCES

1. *Sambur M. V. Transformatsiya otkrytogo pis'ma (otkrytok) v sovremennom sotsiokul'turnom prostranstve. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, 2011, no. 5.*
2. *Murzilka, 1942, no. 3/4 (vol. 18), 19, [1] p.*
3. *Vdovenko I. V. Murzilka na fabrike sovetskogo (modeli prisvoeniya i pereoznachivaniya "chuzhogo" v sovetskoi detskoi literature). Detskie chteniya, 2016, no. 2 (10).*
4. *Lichnyi arkhiv avtora. Pis'mo I. A. Kirgetova Natal'e ot 27 avgusta 1942 g.; pis'mo I. A. Kirgetova Lilii ot 28 avgusta 1942 g.*
5. *Kozlova A. V. "Podelki iz plastilina, applikatsii iz bumagi, otkrytki samodel'nye…", ili Paradigma detskikh darov. Antropologicheskii forum, 2014, no. 22.*
6. *Bykova N. O., Elyutina M. E. Modeli asimmetrichnogo po vozrastu braka. Vestnik SGTU, 2011, no. 1 (52). URL: https:// cyberleninka.ru/article/n/modeli-asimmetrichnogo-po-vozrastu-braka (accessed 22.07.2026).*
7. *Kartseva E. N. Kich, ili Torzhestvo poshlosti. Moscow: Iskusstvo, 1977. 159 p.*
8. *Papernyi V. Z. Kul'tura Dva. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 416 p.*
9. *Zelenina G. S. "Eto — izvrashchenie, eto nenormal'no": ratsionalizatsiya esteticheskogo shoka v Manezhe 1 dekabrya 1962 g. Shagi/Steps, 2020, no. 4.*
10. *Panin K. S. Manifest obyvatelia: krasota i urodstvo. In: Bystree skorosti lyubvi. Saint Petersburg: 1-ya podpol'naya tipografiya, 2026, pp. 173–178.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 01.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 31.10.2026

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке

THEORY AND HISTORY OF ART

A.A. Shirinskaya

Dialogue of tradition and experiment: the evolution of the Moscow school of artistic ceramics at the present stage

Abstract. The purpose of the study is a comprehensive art-historical analysis of the development vectors of the Moscow school of artistic ceramics in the period 2014-2023, based on the materials of the exhibition cycle "Moscow Ceramics". The article examines the profound transformation of ceramics: from an applied, utilitarian object to an autonomous monumental art object. Educational and production realities (including the work of the new SHR studio in Medvedkovo), as well as the aesthetic evolution of plastics are considered in detail. The scientific novelty of the study lies in identifying the key trends of the last decade: the blurring of rigid regional boundaries, the dominance of individual plastic language, and the transition to technological experiments with brutal chamotte. As a result, it is proved that the Moscow school not only overcomes the crisis, but also forms a new relevant language.

Keywords: Moscow ceramics, decorative and applied arts, art object, monumental sculpture, curatorial concepts, chamotte, exhibition activity.

E.A. Troyan

Art as a tool for shaping the cognitive culture of a scientist

Abstract. The article examines art as a tool for the modern researcher. It is posited that aesthetic experience generates a specific cognitive setting necessary for the contemporary scholar. Art acts as a simulator of reality. It compels our brain to model complex, entangled systems where there is no single correct answer. Thus, the "cognitive culture of a scientist" develops - the ability to integrate intuition and a sense of beauty into research methodology.

Keywords: theory of culture, philosophy of science, cognitive culture, aesthetics, scientific worldview, interdisciplinarity, history of ideas, metaphor.

Du Yuxin

Chinese women composers in the context of world musical culture: dialogue of traditions and innovation

Abstract. The study is devoted to the formation and development of the Chinese female composer tradition in the system of the world musical process. The historical

factors that influenced the development of female musical creativity, changes in the social status of women, as well as the specifics of the interaction of national traditions and modern compositional methods are investigated. Special attention is paid to individual artistic strategies that combine elements of Chinese musical culture and Western European methods of composition. The role of intercultural exchange, educational mobility, and concert practice in expanding the artistic space of Chinese women composers is revealed. The analysis shows a consistent transformation from local musical forms to their integration into the global musical context.

Keywords: Chinese music, women composers, intercultural dialogue, musical tradition, contemporary composition, and intertextuality.

Tiao Bokai

Trombones in Hector Berlioz's "Large treatise on modern instrumentation and orchestration"

Abstract. The article examines the principles of treating trombones in Hector Berlioz's "Grand Traite de l'Instrumentation et de l'Orchestration Modernes." It covers the history of the treatise's creation, its significance in the context of the French orchestral tradition of the 19th century, and its influence on subsequent orchestration textbooks. The main focus is on Berlioz's description of individual types of trombones (alto, tenor, bass), their timbral characteristics, technical capabilities, and dramatic functions. A discrepancy typical of French orchestral practice is noted between the nomenclature (alto, tenor, bass) and the actual performing ensemble, in which all three parts were played on tenor trombones. If in his early works Berlioz required the use of an alto trombone, then in his mature works he switched to three tenor instruments, which reflected the evolution of his views under the influence of his performing experience. An analysis of the first (1844) and second (1855) editions of Berlioz's treatise leads to the conclusion that the chapter on trombones not only reflected the performance practices of its time but also shaped the ideal vision of the role of these instruments in the orchestra. The principles laid down by Berlioz found expression in his own scores and in the works of other 19th century composers.

Keywords: Hector Berlioz, A Treatise on Instrumentation and Orchestration, trombone, orchestral dramaturgy, timbre.

Liu Jinyang

Pierre Joseph Guillaume Zimmermann's musical evenings: based on materials from the Parisian press of the 1830s–1840s

Abstract. The article is devoted to the musical evenings of Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann - a professor at the Paris Conservatory, a composer,

and the host of one of the most prestigious Parisian salons. Based on materials from the Parisian musical press of the 1830s-1840s (Revue musicale, Revue et Gazette musicale de Paris, La France musicale), the article reconstructs the programme, the participants, and the atmosphere of Zimmermann's salon, which his contemporaries called a "temple of taste". The paper examines the socio political context of the July Monarchy, shows Zimmermann's salon's place among the aristocratic and artistic salons of Paris, and also traces its connection with the host's pedagogical activities. Special attention is paid to the repertoire diversity of the evenings, the participation of outstanding musicians (Cramer, Liszt, Chopin, Thalberg, Panofka, Viardot, Nurri, Falcon), as well as Zimmermann's students - Alcan, Marmontel, Lacombe, Ravin, Gorea. A comprehensive approach to the subject of study leads to the conclusion that Zimmermann's salon served as a kind of institution where musical tastes were formed, world renowned celebrities performed, and aspiring artists honed their skills and gained recognition.

Keywords: P. Zimmermann, music salon, July Revolution, Paris Conservatory, piano class, pianist.

Chang Yunhui

The vocal cycle "Flower and Butterfly" by G.G. Belov in the context of the composer's chamber vocal works

Abstract. The focus of the article's research is G. G. Belov's vocal cycle "Flower and Butterfly" (1983), written for soprano and cello, based on translations of Korean classical poetry by A. A. Akhmatova. The work is examined in the broader context of the composer's chamber vocal legacy, whose style is shaped at the intersection of several traditions: romance style lyrics, folk inspired intonational models, polyphonic thinking, and psychological authenticity rooted in the experience of D.D. Shostakovich. The analysis is based on both the author's memoirs about the conception and performance history of the work and a detailed study of the musical score. The article reveals the dramaturgical architectonics of the cycle, the principles of timbral dialogue between the voice and the cello, the harmonic and melodic specifics (pentatonic turns, modality, tonal instability), as well as the techniques of genre modeling - from a scherzando sketch to a farewell elegy. Special attention is paid to studying the principles of compositional work with the poetic source material, as well as the genre stylistic, harmonic harmonic, and timbral characteristics of the work, which reflect the features of Gennady Grigorievich Belov's creative thinking. The conclusions of the article confirm the significance of the cycle as a representative example of the composer's mature style.

Keywords: chamber and vocal creativity of G. Belov, vocal cycle "Flower and Butterfly".

Su Wenyue

Contemporary Chinese opera in the works of Guo Wenjing and Zhou Long: genre and stylistic features

Abstract. The relevance of the chosen topic stems from the aim to trace the transformations of Chinese musical theater at the turn of the 20th and 21st centuries as a transcultural phenomenon developing on the basis of Western European opera traditions and traditional Chinese musical theater (xiqu). The aim is to analyze the creative work of Guo Wenjing (in the operas "The Madman", "Wolf Cub Village", "Night Banquet") and Zhou Long (in the opera "Madame White Snake"), both of whom chose the path of deconstruction within the opera genre. Historical-contextual and comparative approaches, alongside elements of hermeneutic and systems analysis applied to the scores and stage productions of the operas in question, made it possible to examine the divergences in musical-theatrical aesthetics and style-divergences rooted in Expressionist drama and lyrical-psychological opera. Guo Wenjing's socio-existential themes and the "roughness" of his musical language correlate with a fragmentary dramatic structure and the expressionistic distortion of intonation. Zhou Long's use of mythopoetics and the poetization of the text supports the work's continuous development and its arch-like formal closure. A divergence in approaches to transforming the tonal nature of the Chinese language and their corresponding vocal models has been identified: Guo employs Sprechgesang techniques and the timbral "instrumentalization" of the voice, whereas Zhou develops a cantabile style by synthesizing bel canto with Kunqu techniques (a traditional Chinese opera form with sophisticated vocal artistry) and smoothing out tonal contours. In terms of orchestration, both composers will combine traditional instruments with the symphony orchestra. However, there is a marked contrast between the ritualistic, percussive, and archaically inclined timbral dramaturgy of Guo and the polychrome, impressionistically colorful texture of Zhou. Consequently, the fact that their work is representative of the dynamic genre paradigm of contemporary Chinese opera-in which the national element serves as the source of artistic distinctiveness-is underscored.

Keywords: contemporary Chinese opera, transculturality, Guo Wenjing, Zhou Long, genre hybridization.

Lee Tingting

Traditions of the St. Petersburg piano school in the interpretation of S.S. Prokofiev's concertos (late 20th – early 21st centuries)

Abstract. This article examines the traditions of the St. Petersburg piano school as reflected in interpretations of S.S. Prokofiev's piano concertos from the late

20th century through the first quarter of the 21st century. This focus is motivated by the necessity of reassessing the evolution of performing principles within one of Russia's leading pianistic schools in the context of contemporary concert practice. Although a substantial body of scholarship on Prokofiev's piano legacy and pianism exists [1], [2], [3], [4], [5], - much of which has become canonical in 20th-century Russian musicology - questions concerning the continuity and development of St. Petersburg school traditions in the interpretation of his concertos remain insufficiently addressed.

This article is the first to consider interpretations of Prokofiev's piano concertos as a representative model for tracing the continuity of St. Petersburg school traditions in contemporary pianism, drawing on the work of four pianists representing different generations. The research is based on the interpretations of four representatives of the St. Petersburg school: Grigory Sokolov , Oleg Vaynstein , Nikolay Mazhara , and Elizaveta Ukrainskaya

Keywords: S.S. Prokofiev, Piano Concerto, St. Petersburg Piano School, contemporary pianism, performance tradition.

PERFORMING ARTS

Zhang Hanzhong

The role of ensemble and accompanist interaction in the formation of performing skills of the vocalist: specifics of training bachelors in Chinese universities

Abstract. Joint performing practice is becoming one of the key conditions for the professional development of vocal students in Chinese higher music education. The article shows that the transition from an individual learning model to a competence approach requires the future singer to develop the ability to work in creative interaction with the accompanist, conductor, choir and ensemble members. The research and experience of Chinese universities, including Henan University and the Central Conservatory of Music, reveals the influence of ensemble music making on rhythmic stability, hearing, stage looseness, performing initiative and independence of interpretation. The accompanist is considered not as an accompanying musician, but as a full-fledged artistic partner. It is concluded that it is necessary to consistently include ensemble and accompanist practice in the training of bachelor vocalists.

Keywords: vocal training, performing skills, ensemble interaction, accompanist, collaborative piano, vocalist, higher musical education, China, undergraduate, stage practice.

Guo Weilun

Western military bandmasters and missionaries as conductors of European instrumental culture in China

Abstract. The article is devoted to the contribution of Western military bandmasters and Christian missionaries to the dissemination of the European instrumental tradition in China from the 17th to the early 20th century. Drawing on Russian and Chinese publications, two main channels for the penetration of Western music are identified: the church-educational channel (missionary schools, choirs, orchestras at temples) and the state-military channel (military bands created with the participation of foreign instructors). It is shown that both channels operated in an interconnected manner, forming the personnel and institutional basis for subsequent professional music education. Special attention is paid to specific figures - Matteo Ricci, Thomas Pereira, Teodorico Pedrini, Mario Paci - as well as to the statistics of music schools. The conclusion is made about the complementary nature of the two channels of cultural transfer and their significance for the formation of Chinese orchestral culture.

Keywords: China, European instrumental culture, missionaries, military bandmasters, orchestras, music education, cultural transfer.

A.A. Andrievsky, Z.A. Aliyeva

Timbre as the distinctive "signature" of the human voice

Abstract. The article is devoted to one of the most important aspects of the singer's individual training in a professional choral group, namely the timbre of the human voice as an original "handwriting". The article describes the timbre of the voice and examines its influence on choral performance. The theoretical significance of the article is determined by the definition of the theoretical and methodological features of vocal and choral art, the substantiation of the factors influencing the formation of the timbre of the voice of the singer of the choral group. The practical significance lies in identifying the features and conditions of the formation and development of the timbre of the voice.

Keywords: the phenomenon of timbre, choral timbre, vocal-choral expressiveness, voice vibration, timbral ensemble, choirmaster, continuous singing, ensemble sound, musical art, overtone, registers, harmonic consonance.

Ye Dunchang

Fu Tsong and formation of the national model Chinese piano performance

Abstract. The article explores the importance of the performing arts of Fu Tsong (1934-2020) in the formation of the Chinese piano school as an independent phe-

nomenon of world musical culture. The relevance of the study is due to the need to clarify the mechanisms for the formation of the national performing tradition of China, which developed on the basis of the development of the European academic model and its interaction with the artistic and philosophical principles of Chinese culture. On the material of interpretations of F. Chopin's works, the characteristic features of Fu Tsong's performing method are considered: the priority of meaningful interpretation over external virtuosity, intonation plasticity, timbre differentiation of texture, flexibility of metrorhythmic organization and the desire to preserve the style nature of the author's text. It is justified that the historical importance of Fu Tsong is determined not only by his international achievements, but above all by the creation of a productive model of interaction between Chinese artistic thinking and the European piano tradition. It was concluded that the musician's performing heritage was one of the important factors in the transition of Chinese pianism from a predominantly receptive stage of development to the formation of its own interpretative position.

Keywords: Fu Tsong, Chinese piano school, piano performance, Frederic Chopin, musical interpretation, Chinese musical culture, national performing tradition, dialogue of cultures.

Zhao Yilin

What do Chinese student choirs sing and how has it changed

Abstract. The article is devoted to the analysis of the evolution of the repertoire of Chinese student choirs in the XX - early XXI century. Based on historical and pedagogical sources and archival documents of the Central Conservatory of Music, the main periods of the development of the repertoire policy of student groups have been identified: the period of formation under Soviet influence (1949-1956), the period of the transitional model of the choral repertoire (1957-1966), the period of the revolutionization of the repertoire (1966-1976) and the period of restoration and pluralism (1977-2000). It is established that the repertoire choices of student choirs reflected both the state cultural policy and the pedagogical principles of musical education. In the early period (1950-1963), student choirs performed a synthesis of revolutionary works, national music and Western academic classics, which corresponded to the formula of state policy "revolutionary, national, mass". During the Cultural Revolution, revolutionary operas and ballets dominated - exemplary performances officially sanctioned by the state. Since the late 1970s, the repertoire has expanded and diversified in line with the restoration of higher musical education.

Keywords: musical education in China, student choirs, repertoire, choral singing, history of musical education, Soviet influence, revolutionary operas, musical pedagogy.

Kou Hongzhi

Russian opera repertoire as a means of forming performing skills of vocal students in Chinese universities

Abstract. The article examines the methodological potential of the Russian opera repertoire in the professional training of vocal students in higher educational institutions of China. The relevance of the study is determined by the expansion of Russian-Chinese interaction in the field of music education and the need to improve the methodology for Chinese students to master the works of Russian opera classics. It has been established that the effectiveness of work on the Russian opera repertoire depends on the interconnected formation of vocal-technical, phonetic-articulation, intonation-phrasing and artistic-interpretation skills. The main difficulties of Chinese students were revealed due to the phonetic features of the Russian language, differences in national vocal and intonation traditions and insufficient understanding of the cultural, historical and dramatic context of the work. A sequence of mastering the Russian opera part is proposed, including analytical-preparatory, phonetic-intonation, vocal-technical and artistic-interpretation stages. It is justified that the pedagogical value of the Russian opera repertoire lies not only in the development of singing technique, but also in the formation of the student's ability to combine musical text, word, vocal technique and stage image in a holistic performing interpretation.

Keywords: vocal education, vocal students, China, Russian opera, performing skills, vocal technique, singing articulation, musical interpretation, opera repertoire.

Li Peixuan

Musical and stage repertoire as a means of developing the culture of students in higher schools of Russia and China: comparative pedagogical aspect

Abstract. The article explores the pedagogical potential of the musical and stage repertoire in the development of the culture of students of higher educational institutions in Russia and China. The urgency of the problem is determined by the need to rethink the repertoire policy of music education in the context of intensive intercultural interaction, internationalization of higher education and changing requirements for the professional training of the future musician. The provision is substantiated that the musical and stage repertoire should be considered not only as a set of works intended for mastering performing skills and public presentation, but also as a pedagogically organized system of artistic and cultural texts, through which value orientations, artistic taste, historical and cultural thinking, the ability to interpret and intercultural dialogue are formed. The content of the concept "repertoire trajectory of the student" is disclosed, which implies a consistent expansion of the

student's artistic experience from mastering the works of his own national tradition to comprehending the works of a different culture and then to an independent intercultural interpretation of musical and stage material. A comparative analysis of the Russian and Chinese experience in the formation of the educational musical repertoire was carried out. It has been established that the pedagogical effectiveness of the repertoire is determined not by the number of mastered works, but by the nature of the student's inclusion in the processes of their cultural and historical understanding, artistic interpretation and stage embodiment. The principles of the formation of a musical and stage repertoire focused on the development of the culture of students are proposed: cultural character, dialogue of cultures, artistic value, historical and style representativeness, pedagogical expediency, individualization, problematic interpretation and stage effectiveness.

Keywords: musical and stage repertoire, culture of students, higher musical education, Russia, China, dialogue of cultures, repertoire policy, musical education, artistic interpretation, stage activity.

Guo Ziqi

Monologue as a form of vocal expression in operas by Western European composers: functions, types, and characteristic features

Abstract. This article analyzes the monologue as a form of vocal expression in operas by Western European composers, defining its functions, types, and characteristic features. Monologue plays an important role in the musical dramaturgy of Western European operas, serving, unlike dramatic monologue, as a primarily lyrical device intended to reveal the inner world, experiences, and essence of the hero's character through musical content and means of musical expression. The article analyzes the monologue's main functions, including profound characterization of a character during moments of personal experiences and sincere expression, its compositional and dramatic role based on the concentration of the main themes, and the construction of a holistic form of the opera around the hero's monologues. The study defines the genre varieties and stylistic features of the operatic monologue, as well as its characteristic features. The relevance of this topic is determined by the fact that the analysis of the operatic monologue formulates the main aspects of the structure and dramatic concept of the opera in its historical development. A functional approach, division into types, and analysis of characteristic features allow us to identify the interrelationships between music, words, and stage action.

Keywords: monologue, vocal form, opera, Western European composers, functions, types, characteristic features.

Guo Weixi

The peculiarities of the distribution and performance of Tchaikovsky's works in Chinese musical culture

Abstract. The article is devoted to the analysis of the processes of distribution and performance of works by Pyotr Ilyich Tchaikovsky in China. The stages of the composer's entry into the Chinese musical environment are considered, including the stage development of ballet and opera heritage, the development of concert practice and the formation of professional performing education. Special attention is paid to the specifics of Chinese interpretation related to the adaptation of the Russian musical tradition, work with translations of vocal texts, as well as the integration of Tchaikovsky's works into the national cultural context. The forms of repertory consolidation of the composer's works in the activities of theaters, conservatories and the competitive movement are analyzed. As a result, the stable features of Chinese performing practice are revealed, manifested in a combination of preserving the author's idea with the development of their own artistic and pedagogical approaches.

Keywords: Tchaikovsky, China, Russia, intercultural exchange, piano performance, musical art, Russian-Chinese cultural exchange.

ART AND PERSONALITY

Li Xinying

The educational potential of Chinese national music in shaping the value orientations of schoolchildren

Abstract. The article examines the educational potential of Chinese national music in shaping schoolchildren's value orientations within the context of contemporary PRC education policy oriented toward "cultural confidence." Drawing on an analysis of Confucian philosophical foundations, the history of school music education in twentieth- and twenty-first-century China, the content of leading textbook series, and empirical data on students' cultural identity, the study shows a notable gap between the state's declared support for national music and its actual place in the school curriculum. Key barriers to realizing this educational potential are identified: a shortage of trained teachers, the peripheral status of traditional music relative to core subjects, and competition from Western popular culture and digital media. A typology of approaches to teaching national music is proposed - illustrative-introductory, practice-oriented, culturally-identificational, and integrative - along with recommendations for institutionalizing national music within the core curriculum, informed by comparative experience from South Korea and Japan. The article concludes that the educational effect of national music is realized only under specific

organizational and pedagogical conditions, and without them remains largely a declarative element of education policy.

Keywords: national music, music education, value orientations, cultural identity, Confucian tradition, Chinese school education, cultural confidence, ethnocultural education.

Tan Xiaoyu

Development of children's musicality in the system of musical education in Russia

Abstract. The article considers the development of musicality of children as a result of the interaction of innate prerequisites and specially organized musical education. Theoretical concepts and empirical studies are analyzed, revealing the psychological foundations of musical development, the structure of musicality and its main components, as well as the importance of pedagogical practice and the content of educational programs. Particular attention is paid to modern methods of diagnosing the child's musical profile and the need to include music education in the system of preschool and school education as a condition for harmonious personal and cognitive development is argued.

Keywords: development of musicality, children, system of musical education, Russia.

Hao Yan

Foreign experience in developing creative abilities in additional music education and the possibility of adapting it in China

Abstract. The article examines foreign approaches to developing children's creative abilities within the system of supplementary music education, using European, American, and Russian models as examples. In the context of globalization and the strengthening of intercultural interaction, the issue of developing students' creative abilities within the system of supplementary music education goes beyond national pedagogical traditions and obtains international significance. The Chinese music education system, with its rich historical heritage and high level of performance training, has in recent decades faced the need to combine the traditional model - focused on technical skill and reproductive methods - with modern approaches that stimulate improvisation, compositional thinking, and creativity. Referring to foreign experience not only helps to identify effective pedagogical strategies but also to determine possible ways of adapting them to the Chinese socio cultural and educational context. The article analyses the key characteristics of each system: the European focus on early professionalization, the American orientation towards creativity, improvisation and group music making, as well as the Russian fundamental school,

which combines an academic foundation with the development of children through clubs and studios. Based on a comparative analysis, the possibilities of adapting these models in China are identified, taking into account national cultural traditions, the current state of the supplementary music education system and the requirements of educational standards. Special attention is paid to the synthesis of elements from Western models with the Chinese system of supplementary musical education. The aim of the study is to theoretically examine the European, American, and Russian experience in developing creative abilities in supplementary music education and to determine the possibilities for adapting this experience in China.

Keywords: supplementary music education, creative abilities, foreign experience, adaptation of educational models, Europe, the USA, Russia, China, pedagogical technologies.

MUSICAL EDUCATION

V.A. Larionova, L.A. Rapatskaya

A cultural approach to developing acting skills among students in professional vocal education

Abstract. The article is devoted to the study of a cultural approach to the development of acting skills among students in the vocal department. The relevance of the work is determined by the modern requirements for training vocalists as professional artists who combine technical skill with a deep understanding of the cultural meanings of the works being performed. The article examines the integration of vocal and stage techniques through a system of acting training. The author analyzes the methodological foundations of the cultural approach, which allows for considering vocal stage activity in a broad historical and cultural context.

Special attention is paid to the development of acting skills among vocal students as an important component of their professional training. A system of active teaching methods has been proposed, which contributes to the effective development of acting skills.

Keywords: vocal education, cultural approach, acting, professional training, stage art, teaching methodology, acting training, stage artistic image.

Wang Boyang

Specifics of jazz education in the PRC in the context of the building a performance culture

Abstract. The article addresses the issue of jazz performance culture and its development in the People's Republic of China. The study's relevance stems from the lack of a unified terminological framework regarding this phenomenon, coupled with

a growing interest in jazz performance practices. Drawing on existing perspectives on performance culture in general and the specific nature of jazz, the author attempts to provide a substantive characterization of the concept in question.

Issues of jazz pedagogy in the PRC are being actively studied. The article analyzes the perspectives of Chinese scholars on the training of jazz musicians through the lens of jazz performance culture. The author concludes that, despite the absence of this specific term in Chinese scholarship, jazz pedagogy in the PRC is effectively developing the concept of jazz performance culture as a multifaceted phenomenon - one that integrates a musician's individual and professional skills and qualities while requiring consistent development across various dimensions.

Keywords: performance culture, jazz performance culture, jazz in China, jazz education, jazz pedagogy.

Xiao Hongyike

Professional independence as an integral indicator of the for– mation of skills of students in the piano class

Abstract. The article considers the professional independence of the student as one of the key results of piano training and an integral indicator of the formation of professional skills. The provision is justified that the pianist's professionalism cannot be reduced to technical equipment, accuracy of reproducing musical text or the quality of performance of a specific curriculum. Its essential characteristic is the ability to independently analyze musical material, form an internal idea of the artistic result, diagnose performing difficulties, choose methods of work, carry out auditory self-control and adjust their own activities. The relationship of cognitive-analytical, auditory-perceptual, executive-technological, interpretive-creative and reflective-regulatory components of professional independence is disclosed. The pedagogical conditions for the transition from external management of student activities to professional self-regulation have been determined. Particular attention is paid to the problem-finding organization of an individual lesson, performing analysis, auditory modeling, variability of technical work, reflection and transfer of mastered methods of activity to new musical material.

Keywords: musical education, piano pedagogy, professional skills, professional independence, pianist, performing activities, musical thinking, auditory control, reflection, self-regulation.

Gan Beijia

Methods of studying children's piano cycles of the 20th century in Chinese music schools

Abstract. The article examines methodological approaches to the study of twentieth-century children's piano cycles in Chinese music schools. The relevance of the research is determined by the need to further improve the Chinese piano education system, where, alongside the Western European pedagogical repertoire, increasing importance is attached to national compositions reflecting the specific features of Chinese musical culture. The study considers the peculiarities of working with cyclical compositions incorporating elements of folk song, traditional instrumental music, national modes, programmatic content and musical imagery. Based on the works of Ding Shande, Huang Huwei, Li Yinghai and other Chinese composers, the article analyzes methods of holistic cycle perception, imaginative-associative learning, auditory-intonational analysis, comparative analysis, differentiated technical training, contextual-cultural interpretation and concert-performance preparation. Particular attention is paid to the study of Ding Shande's children's piano suite Happy Festival as one of the important examples of the Chinese children's piano repertoire. The article substantiates the need to integrate technical, artistic-imaginative, emotional and cultural components of piano education. It concludes that an effective methodology for studying children's piano cycles should focus not only on developing performance skills, but also on cultivating musical thinking, emotional responsiveness, interpretive independence and students' national cultural identity.

Keywords: Chinese music education, piano pedagogy, children's piano music, piano cycle, Chinese composers, teaching methodology, Ding Shande, Huang Huwei, musical thinking, performance interpretation.

DIGITAL ENVIRONMENT

Wang Yang

Pedagogical potential of artificial intelligence technologies in the development of musical and creative competencies of students in China

Abstract. The article explores the pedagogical potential of artificial intelligence technologies in the development of musical and creative competencies of students in the People's Republic of China. The urgency of the problem is determined by the intensive digital transformation of the Chinese education system, the spread of generative models, intelligent educational platforms and automated analysis of musical material. The provision is substantiated that the pedagogical effectiveness of artificial intelligence is determined not by the very fact of using a digital instrument, but

by the method of its inclusion in the structure of musical and creative activity. The capabilities of AI in personalizing training, organizing operational feedback, developing compositional, improvisational and analytical thinking are highlighted. Risks of reduction of creative independence, unification of artistic decisions and non-critical acceptance of algorithmic generation results are considered. The pedagogical conditions for the productive integration of artificial intelligence technologies into the music education of the PRC are formulated.

Keywords: artificial intelligence, music education, musical and creative competencies, China, China, digitalization of education, musical creativity, generative artificial intelligence, personalization of training.

V.V. Shatilov

The impact of generative neural networks on visual culture: integration into the art market and marketing in the creative industries

Abstract. This article explores the phenomenon of the mass proliferation of visual content created by generative neural networks (Midjourney, ChatGPT, Gemini, etc.) in creative industries. Drawing on P. Bourdieu's sociological theory of distinction, W. Benjamin's concept of the aura, and J. Baudrillard's theory of simulacra, the author proposes a classification of this visual production array into three functional and pricing segments: mass generation by public services ("AI slop"), industrial visual design, and institutionalized AI art. The paper examines the specifics of audience reception for each of these categories. It identifies the criteria for the legitimation of algorithmic artworks within the institutional art environment, and analyzes the reasons behind consumers' negative attitudes toward the implementation of neural networks in the commercial sector, particularly in advertising production.

Keywords: art market, brand, visual culture, artificial intelligence (AI), creative industries, marketing, AI slop, neural networks, semi-aura, post-digital materiality, advertising, symbolic capital, artistic culture.

PLASTIC ARTS

Liu Chuanwen, N.A. Fedorovskaya

Formation of the genre "industrial landscape" in the PRC (1949–1960s): genre patterns and national specifics

Abstract. The development of the "industrial landscape" genre in China from 1947 to the 1960s was influenced by the achievements of Western and Soviet art, but on a completely different historical and cultural basis. Classical Chinese landscape painting had its own philosophy and stable structure, as well as a drawing

technique, which had nothing in common with either the Western history of the development of oil painting in the styles of Romanticism and Critical Realism, or with the ideology and painting techniques of Soviet industrial landscapes in the styles of avant-garde and socialist realism.

Chinese artists mastered the "industrial landscape" genre through distinct stages. Industrial themes in popular art were realized in the works of artists working in the traditional Chinese techniques of monochrome and color woodcuts, as well as propaganda posters borrowed from the USSR. Artists working in the more elite "mountains and waters" genre and the Guohua style, under state pressure, attempted to incorporate industrial objects into their works without altering their traditional form or style. Even those who employed oil painting, innovative for China, and the principles of realism (painting from life, linear perspective, etc.) were unable to immediately alter the traditional structure of the painting, resulting in landscapes that were predominantly natural rather than industrial. Only a few paintings, initially, fully complied with state requirements, creating works that combined a realistic style with a type of depiction in which industrial structures completely dominated natural ones, conveying to the viewer the pathos of the "great transformation" and the construction of a new life.

Keywords: industrial landscape, propaganda painting, Wei Zixi, Wu Zuyuren, Guan Shanyue, Liu Hansu.

G.V. Maksimova

Water shows in the ancient world

Abstract. The article examines the history of water entertainment in ancient world cultures, which served as the starting point for the global history of water shows. The author traces a historical series of spectacular events - naumachiae, demonstrations of marine and river fauna with elements of water hunting, and the first dance narrative performance on water, analyzing them in the context of how ancient civilizations perceived water as the primordial matter of the universe. After examining the features and logic of the emergence of water entertainment in the cultural space of the ancient world, the author concludes that the appearance of "aqua" in the entertainment spectacles of the ancient world can be considered, on the one hand, a continuation of the pursuit of maximal naturalism inherent in Ancient Roman culture. On the other hand, given the grand scale and high cost of water entertainment, it was a way of demonstrating the power and viability of their organizers, the emperors, and implicitly, "comparability" with the highly developed cultures of Ancient Egypt and Ancient Greece that preceded Ancient Rome. At the same time, the author notes that the dance narrative performance presented to the Roman audience during the inaugural games of the 80s, which was qualitatively different from

the above-described naturalistic bloody entertainment, suggests that the considered historical period gave birth not just to one or another type of water show, but to two fundamental directions, in which the entire world history of water shows subsequently developed and continues to evolve.

Keywords: water shows, water, ancient world, naumachia, artificial ponds, naval battle, amphitheaters, irrigation, emperors, water hunting.

K.S. Panin

"Culture 3": kitsch, privacy, and n onconformism in V.S. Chaginsky's intimate postcards

Abstract. The article examines the intimate postcard as a specific form of private gift-giving excluded from the economic cycle and addressed to a particular recipient. Drawing on a corpus of handmade postcards by V. S. Chaginsky to N. P. Batura from the mid-1950s to the mid-1960s, it traces the transformation of an infantile artistic practice into an instrument of private communication between adults. The giver-recipient dyad is analyzed to show how kitsch aesthetics could construct a sphere of personal happiness beyond direct state control. The author introduces the concept of "Culture 3" to describe the aesthetic preferences and everyday artistic practices of the Soviet ordinary citizen that do not fit the binary opposition between official Socialist Realism and the nonconformist underground. The study argues that the kitsch intimate postcard functions as a gesture of implicit escapism and silent resistance to ideological pressure, asserting the right to private comfort "here and now." The research combines approaches from the anthropology of gift-giving, the history of everyday life, and visual studies.

Keywords: intimate postcard, kitsch, Soviet everyday life, nonconformism, privacy, Culture 3, anthropology of gift-giving, giver-recipient dyad, Chaginsky, visual culture of the Thaw.

Сведения об авторах

Алиева Зарема Алиевна *— канд. пед. наук, доцент, Государственное бюджетное образовательное учреждение Высшего образования Республики Крым «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»*
E-mail: alieva.zarema1954@mail.ru

Андриевский Александр Андреевич *— магистрант, Государственное бюджетное образовательное учреждение Высшего образования Республики Крым «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»*
E-mail: alexs.andreevic@yandex.ru

Ван Боян *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, институт музыки, театра и хореографии, кафедра музыкального воспитания и образования*
E-mail: 596682510@qq.com

Ван Ян *— аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена*
E-mail: 2695449745@qq.com

Гань Бэйцзя *— аспирант, факультет музыкального искусства, Московский педагогический государственный университет*
E-mail: sskjcgs654@gmail.com

Го Вэйлунь *— аспирант, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: 390040023@qq.com

Го Вэйси *— аспирант, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: Weixi42899@163.com

Го Цзыци *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена*
E-mail: presidentmusik@mail.ru

Ду Юйсинь *— аспирант, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: yocinolas@yandex.ru

Е Дуньчан *— аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена*
E-mail: 827717676@qq.com

Коу Хунчжи *— аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена*
E-mail: 1657227651@qq.com

Ларионова Варвара Анатольевна *— преподаватель по вокалу и актерскому мастерству, Хоровая капелла Moderne*
E-mail: barbara.ts@mail.ru

Ли Пэйсюань *— аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена*
E-mail: 1141423971@qq.com

Ли Синьин *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им.А.И. Герцена, институт музыки, театра и хореографии*
E-mail: lixinyjng@qq.com

Ли Тинтин *— выпускница аспирантуры, кафедра музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университета им. А. И. Герцена»*
E-mail: redactor9020@gmail.com

Лю Цзинян *— аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: pianoduet2@gmail.com

Лю Чуаньвэнь *— аспирант, Дальневосточный федеральный университет, Школа искусств и гуманитарных наук*
E-mail: redactor9020@gmail.com

Максимова Гана Владимировна *— соискатель, Государственный Институт Искусствознания*
E-mail: gana-maximova@mail.ru

Медведева Надежда Викторовна *— кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: yulia_gredyaeva@mail.ru

Панин Кирилл Сергеевич *— независимый исследователь*
E-mail: ksp0202@yandex.com

Рапацкая Людмила Александровна *— доктор педагогических наук, Кандидат искусствоведения, профессор кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования имени Э.Б. Абдуллина Московского педагогического государственного университета*
E-mail: obris-lar@inbox.ru

Су Вэньюэ *— аспирант кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*
E-mail: swy2022stu@163.com

Сяо Хуникэ *— аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена*
E-mail: 476715837@qq.com

Тань Сяоюй *— аспирант, Московский педагогический государственный университет*
E-mail: zczmsu@mail.ru

Троян Елена Александровна *— специалист по специальности «Народное художественное творчество», заместитель директора Дома культуры «Мир» Объединённого института ядерных исследований*
E-mail: troyane@mail.ru

Тянь Бокай *— аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: pianoduet2@gmail.com

Федоровская Наталья Александровна *— доктор искусствоведения, профессор, Дальневосточный федеральный университет Школа искусств и гуманитарных наук*
E-mail: fedorovskaya.na@dvfu.ru

Хао Янь *— аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: 2216363988@qq.com

Чан Юньхуэй *— аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: pianoduet2@gmail.com

Чжан Ханьчжун *— аспирант, Санкт-Петербургский государственный институт культуры*
E-mail: 2284542438@qq.com

Чжао Илинь *— аспирант, Российский государственный педагогический университет им.А.И. Герцена, институт музыки, театра и хореографии*
E-mail: ylz47803@gmail.com

Шатилов Вадим Вадимович *— канд. филос. наук, зав. кафедрой теории и истории искусств, ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского»*
E-mail: art-shatilov@mail.ru

Ширинская Альфия Амировна *— доцент, Московский государственный институт культуры*
E-mail: aashirinskaya@mail.ru